

SOBRE AS CONVERSAS


AVA CRUZ
.:GRÃO
GABRIELA SÁ
ÍCARO MORENO
SARA NÃO TEM NOME
DIOGO GAMA POZZATO
RANDOLPHO LAMONIER
FROIID
JOÃO GABRIEL BRUNO

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Belas Artes
Programa de Pós-Graduação em Arte

Giovanna Almeida Cunha Ferreira

SOBRE AS CONVERSAS: estratégias de colaboração para a sobrevivência artística

Belo Horizonte
2025

Giovanna Almeida Cunha Ferreira

SOBRE AS CONVERSAS: estratégias de colaboração para a sobrevivência artística

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes

Linha de pesquisa: Artes Visuais

Orientadora: Profª Patrícia de Azevedo

Belo Horizonte
2025

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

701.03
A447s
2025

Almeida Cunha, Giovanna, 1998-
Sobre as conversas [recurso eletrônico] : estratégias de colaboração para a sobrevivência artística / Giovanna Almeida Cunha Ferreira. – 2025.
1 recurso online.

Orientadora: Patricia Gomes de Azevedo.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.
Inclui bibliografia.

1. Arte e sociedade – Teses. 2. Arte – Aspectos sociais – Teses. 3. Arte – Aspectos políticos – Teses. 4. Participação social – Teses. 5. Artistas – Belo Horizonte (MG) – Entrevistas – Teses. I. Azevedo, P. G. 1964- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

Ficha catalográfica elaborada por Luciana de Oliveira Matos Cunha – Bibliotecária – CRB-6/2725

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **GIOVANNA ALMEIDA CUNHA FERREIRA** - Número de Registro **2023704655.**

Título: **“Sobre as conversas: estratégias de colaboração para a sobrevivência artística”**

Profa. Dra. Patricia Gomes de Azevedo – Orientadora – EBA/UFMG
Profa. Dra. Rosvita Kolb Bernardes – Titular – EBA/UFMG
Prof. Dr. Alexandre Romariz Sequeira – Titular – UFPA

Belo Horizonte, 29 de agosto de 2025.

Documento assinado eletronicamente por **Patricia Gomes de Azevedo**, **Professora do Magistério Superior**, em 05/09/2025, às 11:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Rosvita Kolb Bernardes**, **Professor(a)**, em 09/09/2025, às 12:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Alexandre Romariz Sequeira**, **Usuário Externo**, em 09/09/2025, às 14:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Rita Lages Rodrigues**, **Coordenador(a) de curso de pós-graduação**, em 17/09/2025, às 11:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4521969** e o código CRC **E3B342B4**.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a meus pais, pelo apoio incondicional ao meu desejo de fazer e pesquisar arte, e à minha irmã, por ser minha maior cúmplice e aliada.

Agradeço a meus amigos e amigas, que enchem meus dias de conversas. Sem vocês, eu não teria as ideias que tive. À Maria, principalmente, por dividir a vida ao meu lado. Mas também Theodora, Diogo, João Gabriel, Ava. E todos os outros que não coloco aqui em nome, mas penso com enorme carinho enquanto escrevo essas palavras. Agradeço, também, aos colegas que me acomapanharam e me apoiaram na turbulenta jornada da Pós-Gradução – Ana Paula, Márcia Danielle e Isabel.

Agradeço à todas as pessoas que permitem a existência e a sobrevivência do Ateliê Gaveta, transformando esse espaço em um território de convivência e de conversas. À Gabriela e à Michely, por dividirem comigo as responsabilidades da casa. À meus queridos estudantes do Penumbra, pela coragem de se arriscar.

Agradeço à Patrícia de Azevedo por sua atenta e sempre inspiradora orientação, e por ter sido uma mestra e uma amiga ao longo de todos esses anos de trabalho. Agradeço também aos artistas que generosamente cederam seu tempo e suas palavras para as conversas dessa pesquisa: Gabriela Sá, Ícaro Moreno, Sara Não Tem Nome, Randolpho Lamonier e Froiid.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) por meio do Programa de Excelência Acadêmica (PROEX).

“APENAS A ARTE TORNA A VIDA POSSÍVEL.”

JOSEPH BEUYS

RESUMO

Propõe-se refletir sobre a função social e histórica da arte; sobre a relação entre artista, objeto artístico e público; e sobre os desafios enfrentados pelos artistas nos modelos neoliberais de trabalho. Busca-se constituir um entendimento sobre os processos colaborativos em arte e a sobrevivência artística em um mundo individualista em crise econômica e ideológica. O objetivo é investigar o potencial de estratégias de colaboração como dispositivo poético, metodológico e de resistência epistêmica e política. Para além da crítica historiográfica, essa análise é construída a partir da realização de conversas com jovens artistas contemporâneos que nasceram, ou atualmente vivem e trabalham, no território de Belo Horizonte (Ava Cruz, Gabriela Sá, ícaro Moreno, Sara Não tem Nome, Randolpho Lamonier, e Froiid) e se apoiará em relatos de experiência e interpretações críticas sobre como produzir e viver de arte nos dias de hoje.

Palavras-chave: colaboração; coletividade; processos criativos; participação; comunidade.

ABSTRACT

The aim of this thesis is to reflect on the social and historical function of art; on the relationship between the artist, the artistic object, and the audience; and on the challenges faced by artists within neoliberal labour frameworks. The aim is to develop an understanding of collaborative processes in art and artistic survival in an individualistic world marked by economic and ideological crisis. The objective is to investigate the potential of collaborative strategies as a poetic, methodological, and epistemic and political resistance device. Beyond historiographical critique, this analysis will be constructed through conversations with contemporary young artists who were born in, or currently live and work in, Belo Horizonte (Ava Cruz, Gabriela Sá, ícaro Moreno, Sara Não tem Nome, Randolpho Lamonier, and Froiid), and will be supported by experience reports and critical interpretations on how to produce and make a living from art today.

Key words: collaboration; collectivity; creative processes; participation; communit

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO..... 16

I. O TERCEIRO RIACHO..... 19

I.I. OS ARTISTAS, A AMIZADE E A CONVESA..... 21

I.II. A SOBREVIVÊNCIA E OS JOGOS..... 47

II. AS CONVERSAS..... 65

II.I. AVA CRUZ, 25 DE JANEIRO..... 69

II.II. .:GRÃO (GABRIELA SÁ E ÍCARO MORENO), 23 DE ABRIL..... 109

II.III. .SARA NÃO TEM NOME, 25 DE ABRIL..... 161

II.IV. RANDOLPHO LAMONIER, 25 DE JUNHO..... 193

II.V. FROIID, 27 DE JUNHO..... 233

II.VI. "NOVAS DINÂMICAS DO TRABALHO ARTÍSTICO", DIOGO GAMA POZZATO.... 279

II.VII. "ENTRE EU E VOCÊ, O AMOR .:GRÃO", JOÃO GABRIEL RESENDE BRUNO..... 289

III. NOTAS PARA A CONSTRUÇÃO DE PONTES..... 297

III.I. [TRABALHO] [TEMPO] [DINHEIRO] [PRECÁRIO]..... 299

III.II. [AFETO] [AMIZADE] [AMOR] [FAMÍLIA]..... 311

III.III. [ESCOLA] [ATELIÊ] [CONVERSA]..... 319

REFERÊNCIAS..... 326

INTRODUÇÃO

Essa pesquisa busca discutir o potencial da colaboração na prática artística. Pensando a conversa como a menor esfera possível da colaboração, a única atividade comum a todos os processos que almejam ser colaborativos, a metodologia de pesquisa aqui escolhida prioriza incluir outras vozes, outros testemunhos e outras experiências no escopo da análise crítica. Motivada por minhas próprias dificuldades relativas ao processo criativo, e pelos desafios materiais da profissão artística em meio a precarização neoliberal dos modelos de trabalho, procuro investigar possíveis estratégias para a manutenção do desejo criativo. Pelas frestas de uma compreensão histórica e teórica, proponho analisar o papel da colaboração, enquanto uma metodologia de trabalho capaz de reintegrar a arte à vida e garantir sobrevivência.

O primeiro capítulo, "O Terceiro Riacho" busca construir uma reflexão acerca da função social da arte e da função do social na arte, fundamentada pelas contribuições teóricas de uma miríade de autores de diferentes campos do estudo da cultura e diferentes momentos históricos. Tomo como ponto de partida a metáfora do "terceiro riacho" (Deleuze, 2011), aquele que simboliza o ato criativo da colaboração e "que teria sido nós". Combinando a ideia de uma guinada social na arte contemporânea, como proposta por Claire Bishop, intenciono analisar os desdobramentos da progressão da relação entre artista, objeto artístico e público. Com alguns estudos de caso, pretendo demonstrar as formas como a colaboração esteve presente nas práticas artísticas, como mecanismo para imaginação utópica e resistência política. Também são levantadas algumas questões acerca das comunidades artísticas, do funcionamento do ensino formal de arte, e das especificidades do momento cultural presente, em todos seus desafios ideológicos e econômicos.

O segundo capítulo, "As Conversas", organiza conversas com outros artistas e com outros pesquisadores, com o objetivo de levantar angústias compartilhadas, reflexões acerca da colaboração e possíveis estratégias metodológicas para colaborar artisticamente. As conversas de número [I a V] são transcrições de diálogos com os artistas convidados: Ava Cruz, Gabriela Sá e Ícaro Moreno, Sara Não Tem Nome, Randolpho Lamonier e Froiid. Conversei com jovens artistas em diferentes posicionamentos da carreira profissional em arte, que nasceram ou atualmente residem no território metropolitano de Belo Horizonte, e que trabalham de forma explicitamente coautorial, colaborativa ou participativa. Já as conversas de número [VI e VII] são ensaios críticos desenvolvidos por dois pesquisadores convidados: Diogo Pozzato e João Gabriel Resende Bruno, ambos alunos de mestrado de programas de Pós-Graduação da UFMG. Nesses ensaios, Diogo e João partem de temas levantados pelos artistas nas conversas, para desenvolver reflexões interdisciplinares com suas respectivas áreas de estudo (economia da cultura e psicanálise).

Cada conversa foi editorada juntamente a uma pesquisa iconográfica do trabalho visual dos artistas convidados, com intervenções gráficas no texto que buscam ressaltar os temas de interesse da pesquisa. Acreditando na capacidade dialógica das imagens, essa forma de apresentação pretende criar uma visualidade para o conteúdo que é mais dinâmica, transpassada por livres associações de texto-imagem. Um jogo de significação, ou um objeto teórico-prático.

Por fim, o terceiro capítulo, "Notas para a construção de pontes" será dedicado a conectar os apontamentos feitos pelos artistas nas conversas ao referencial teórico que foi apresentado no primeiro capítulo e nos ensaios de pesquisadores convidados, buscando por ecos, interseções e contradições. Essa triangulação entre teoria, prática e testemunho visa não apenas compreender a colaboração como uma estratégia criativa, mas também propor caminhos para sua aplicação em contextos reais, nos quais a sobrevivência artística e a manutenção do desejo criativo são desafios cotidianos. A pesquisa, portanto, não se encerra em si mesma, mas se abre como um convite ao diálogo contínuo e à construção coletiva de novas possibilidades para a arte e a vida. Mais do que respostas objetivas, me interessam as perguntas abertas, os lampejos de esperança e as possibilidades imaginativas.

I.

O TERCEIRO RIACHO

I.I. OS ARTISTAS, A AMIZADE E A CONVERSA

No livro "Conversações", Gilles Deleuze (2013) reúne textos de entrevistas que se estendem por quase vinte anos de sua carreira. Acreditando no caráter dialógico da filosofia, eterno campo em guerrilha com as potências da sociedade, Deleuze propõe que as conversas são processos contínuos para a construção do sujeito e para a criação de conhecimento. Notoriamente, a escrita colaborativa transpassa grande parte da trajetória profissional do autor, ao lado de Felix Guattari. Os textos reunidos nesse projeto, em sua maioria entrevistas publicadas em diversos canais de mídia jornalística, são um rico vislumbre para as concepções pessoais de Deleuze a cerca de seu processo criativo. Há uma passagem, na entrevista "Sobre a filosofia" (*Magazine Littéraire,* nº 257, setembro de 1988), que permaneceu em meus pensamentos por muito tempo depois que a li pela primeira vez:

> Uma filosofia, é o que nós tentamos fazer, Félix Guattari e eu, em O *anti-Édipo* e em *Mille plateaux*, [...]. Nós não colaboramos, fizemos um livro e depois um outro, não no sentido de uma unidade, mas de um artigo indefinido. Cada um de nós tinha um passado e um trabalho anterior: ele em psiquiatria, em política, em filosofia, já rico em conceitos, e eu com *Diferença e repetição* e *Lógica do sentido.* Mas não

> colaboramos como duas pessoas. Éramos sobretudo como dois riachos que se juntam para fazer "um" terceiro, que teria sido nós.(Deleuze, 2013, p. 174)

Em poucas frases, Deleuze nos permite entrever lições valiosas para pessoas criativas de qualquer área ou ocupação que trabalhem colaborativamente, indícios de uma verdadeira ética criativa e de uma profunda compreensão sobre seus próprios métodos. Começa afirmando que não colabora da maneira tradicional que se imagina, em que dois autores seriam como uma unidade coesa de esforços, dois sujeitos distintos com uma direção comum. Deleuze indica que a produção de ideias e textos não é linear ou exclusiva, é dinâmica e indefinida, sempre em processo. Mas a imagem que se prendeu na minha memória, por sua poética capacidade de metafórica de conter conceitos complexos, foi, certamente, a do terceiro riacho. Aquele "*que teria sido nós*".

Penso que essa ideia do terceiro riacho me forneceu os contornos para outras reflexões, uma linha de fuga para indagar o papel dos "outros" em minha própria prática artística. A partir de Deleuze, podemos pensar o processo criativo colaborativo como uma criação terceira, que não é necessariamente de um nem de outro, mas que depende inteiramente da experiência compartilhada de criação. Um campo de negociação de decisões que cria algo essencialmente novo, que não poderia existir sem a multiplicidade ou sem a diferença. É uma imagem muito poderosa, dessas águas que correm, em plena transformação, e que então se juntam e se interceptam. Carregam seus passados, seus fenômenos, suas experiências; carregam até os conhecimentos compartilhados pelo cânone de seus campos. Colaborar não seria, portanto, um mero acúmulo de contribuições individuais. Seria, muito mais, um processo dinâmico e fluido, capaz de criar conceitos que desafiam uma noção homogênea de conhecimento em sua própria estratégia de concepção.

Para além de uma possibilidade poética de abertura, me interessa pensar a colaboração como essa estratégia para a sobrevivência artística, um processo inerentemente disruptivo em sua maneira de trabalhar e capaz de produzir novos conceitos, novas filosofias, novas experiências e novas perspectivas interpretativas. Um processo de desobediência epistêmica[1], que desafia o ego do autor e o fetichismo mercadológico do objeto em prol de uma crença na capacidade criativa do outro. A metáfora do terceiro riacho dá nomes a algumas preocupações que já vinha encontrando em minha própria jornada enquanto estudante de arte visuais e artista em atividade. Voltava a pensar nela toda vez que me dava de encontro com algum dilema relacionado a existir, conviver, conversar, criar e colaborar ao lado de outros artistas. Por assim dizer – *o tempo todo*.

A história da arte canônica, em sua narrativa eurocêntrica e ocidental, demonstra desde o princípio o que poderíamos chamar de hipótese de uma natureza inerentemente social da arte, ainda que a ideia de arte plenamente ou explicitamente colaborativa seja mais recente. No sentido mais tradicional, podemos pensar nas relações entre mestres e aprendizes, ou entre os artistas e seus mecenas. Ou ainda: entre artistas e outros colegas artistas que competiam por oportunidades e espaços de trabalho, entre artistas e seu público, entre as instituições e os indivíduos. Fazer arte, acredito, é um processo que está profundamente conectado à um "outro", ainda que esse outro possa tomar muitas formas e se prestar a muitos papéis (um outro observador, um outro parceiro, um outro crítico, um outro competidor, um outro desconhecido, um outro histórico... De toda forma, um outro. A solidão é muito pouco produtiva para a criatividade). Nossa ideia de arte, racionalizada academicamente por muitos séculos, é inseparável das implicações sociais da arte – elas são o fio que conecta o objeto artístico a uma realidade mais material, mais engajada, mais externa a ele.

Sugiro, de certa maneira, começar com uma deriva pelo começo. Ou pelo menos, um dos "começos" da narrativa que existe em torno da História da Arte como disciplina, na maneira usual que é linearmente ensinada em academias e universidades. Os primeiros textos da era moderna interessados em propor e sistematizar uma nova filosofia das artes visuais foram produzidos no contexto do Renascimento Italiano, sob luz dos ideais humanistas. O "Da Pintura" (2014), escrito por Leon Battista Alberti no século XV, é um tratado que constrói uma dessas reflexões pioneiras sobre a arte, fundamentando-a na ciência e na ética. Acredito que resgatar um pouco desse momento precursor, muito fecundo para ideias que até hoje ainda encontram ecos em nossa sociedade, é um bom ponto de partida para a reflexão.

Alberti é lembrado como inovador, e é inovador pelo reposicionamento que propõe: transpor o fazer artístico do lugar de mera manufatura artesanal para um novo estatuto de atividade intelectual, conectada com a retórica e história. O valor que ele atribui a arte, portanto, não por sua é ligação com o belo, mas sim por sua ligação com a história — como a virtude, a arte é uma construção que, equacionada no "real", alcança a alma e modifica o mundo, combatendo um modo de vida narcísico e estético em prol de construir um mundo compartilhado, melhor e mais feliz. Certamente, o tratado é mais referenciado por suas contribuições formais em direção a uma compreensão ótica da pintura, por ter estabelecido a noção das pirâmides visuais e por ser

1 Ver: MIGNOLO, Walter D. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política, Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade, no 34, p. 287-324, 2008.

assim o primeiro registro textual de uma explicação da tecnologia da perspectiva. Proponho uma leitura diferente, a contrapelo, voltada para duas dimensões: a forma como Alberti estabelece seu discurso e as referências a respeito de uma ideia de amizade como força norteadora das relações entre artistas e outros artistas, e entre artistas e a história.

O prólogo da versão toscana de "Da Pintura", como é um recurso comum ao gênero Epidíctico ou demonstrativo do discurso, estabelece uma dedicatória. Alberti destina o texto à Brunelleschi, em um sincero elogio às capacidades e virtudes desse seu contemporâneo:

> Tu, como fazes a cada dia, continuas a descobrir coisas por meio das quais teu engenho maravilhoso conquista fama e prestígios perpétuos. Se tivesses tempo livre, seria um prazer para mim reveres este meu opúsculo *De pictura* que escrevi na língua toscana para celebrar-te. [...]. Ficaria contente se me lesses com esmero; e, se algo merecer o teu reparo, corrige. Jamais existiu escritor tão culto que não lhe fossem de grande utilidade os amigos estudiosos. Quanto a mim, desejo sobretudo ser corrigido por ti para não sofrer as dentadas dos meus detratores. (Alberti, 2014, p. 68 – 69.)

Ao encontrar essa passagem, meu primeiro impulso foi uma interpretação bastante ficcional. Imaginei Alberti como um estudioso muito humilde, enviando seu texto a um amigo querido em busca de comentários construtivos. Entretanto, não há qualquer indício histórico de que Brunelleschi tenha recebido o texto, muito menos de que tenha feito correções ou enviado resposta. Devemos ler essa passagem, portanto, como um recurso retórico, um procedimento que busca persuadir o leitor acerca das virtudes do autor ao colocá-lo como juiz da obra. Imaginar qualquer coisa acerca da personalidade de Alberti, partindo dessa passagem e de nossas concepções anacrônicas, é justo o efeito que o argumento espera causar.

Se redirecionarmos nossa interpretação à noção de discurso, acredito que vamos encontrar possibilidades bem mais interessantes de análise. Algum elemento do posicionamento ético do eu lírico parece escapar dessas linhas, apontando para um senso de comunidade na atividade filosófica, muito mais do que simples indícios de pontes e afinidades com outros agentes de seu contexto histórico. Realmente há algo sobre a modéstia de um autor pedindo correção que parece dizer sobre a qualidade de seu pensamento – uma postura um tanto virtuosa, benevolente, que não impõe seu argumento. Esse algo é a essência do humanismo, da crença em um devir do conhecimento. É interessante pensar isso em relação à forma que a própria dedicatória é feita, uma vez que Brunelleschi não é referenciado em terceira pessoa, ou citado nominalmente. Sua presença é contextual, externa ao texto.

Ao leitor, a retórica de Alberti oferece esse lugar de Brunelleschi. É como um convite para vestir esses sapatos, se colocar na posição de um igual, se imaginar como também um humanista, e, portanto, um aliado do pensamento que está sendo compartilhado. A voz de Alberti trata o leitor, ao longo de todo o tratado, como um aprendiz interessado ou um colega de profissão. Parece dar o benefício da dúvida - suas demonstrações de respeito ou reverência a Brunelleschi servem, no sentido discursivo, para estabelecer uma relação de cumplicidade com o leitor. Dedicar o tratado à Brunelleschi, mesmo que apenas como argumento retórico, é dar ao texto uma dimensão comunicativa. Aquilo que Alberti começa com o tratado pode ser considerado, portanto, uma conversa que nunca acabou. Uma conversa entre o autor e sua comunidade, entre o artista e o cânone, entre o indivíduo e seu papel na história.

Nessa pequena passagem do prólogo, vemos já duas escolhas de palavras particularmente interessantes. Há uma crença na própria função da crítica, principalmente da crítica construtiva que vem daqueles que compartilham ideais ("desejo sobretudo ser corrigido por ti para não sofrer as dentadas dos meus detratores"). Mais significativamente ainda, Alberti escolhe a palavra "amigo". Em tom vago de sabedoria popular, afirma: "Jamais existiu escritor tão culto que não lhe fossem de grande utilidade os amigos estudiosos".

Essa ideia de amizade retorna em diferentes momentos do tratado, direta e indiretamente. É significativo, porém, que a amizade a qual se refere Alberti é dada como uma habilidade sábia do sujeito intelectual criativo. Ao longo do segundo e terceiro livros, é traçada uma relação entre a pintura, a amizade e a sobrevivência de narrativas e ideias ao longo do tempo. Numa interpretação contemporânea, podemos ver pegadas em uma direção bem mais complexa: Alberti parece propor que a pintura é capaz de ser agente da história, um testemunho documental do tempo. Ainda que isso esteja distante de ser o foco discursivo do tratado, há indícios de que ele parecia se preocupar particularmente com a dimensão do esquecimento, para qual a amizade poderia ser uma solução. No 25 comentário do Livro Segundo, ele coloca:

> Mas, como esta aprendizagem talvez possa parecer aos jovens coisa penosa, achei que devia mostrar aqui como a pintura não é indigna de que lhe consagremos todo nosso trabalho e dedicação. Contém em si a pintura – tanto quanto se diz da amizade – a força divina de fazer presentes os ausentes; mais ainda, de fazer dos mortos, depois de muitos séculos, seres quase vivos, reconhecidos com grande prazer e admiração. [...] (Alberti, 2014, p. 95-96.)

Devemos considerar que Alberti foi formado na perspectiva dos estudos latinos humanistas, como era proposto pela educação culta do homem renascentista. Em seu argumento a favor de uma valorização da pintura enquanto atividade racional, ele resgata a amizade de Cícero, em sua capacidade simultaneamente divina e humana. Faz uma referência indireta ao diálogo "Sobre a amizade", em que Cícero (2006) narra uma conversa entre Caio Fânio, Quinto Múcio Cévola e Caio Lélio. Lélio, entristecido com o recente falecimento de seu amigo Cipião, compartilha seus pensamentos acerca da amizade. Suas reflexões iniciais versam sobre a imortalidade da alma, e, nesse sentido, defende que a amizade seria capaz de transcender a morte, uma vez que ela tem a capacidade de perpetuar a memória daqueles que se foram. Com uma definição de amizade baseada em virtude, em que não haveria interesses secundários ou egoístas sobre o outro, Cícero contrapõe uma interpretação potencialmente utilitarista, em que a amizade poderia ser uma questão de conveniência mútua. Nesse sentido, propõe que a amizade é uma capacidade intelectual, que pode direcionar o sujeito a pensamentos mais elevados, mais próximos da verdade – e garantir que esses pensamentos sobrevivam ao longo do tempo.

Alberti se faz dos argumentos de Cícero em sua ruminação em defesa da pintura enquanto atividade humanista, culta e racional. A pintura, em semelhança a amizade, tem potencial para transcender a morte, para ser educativa e pedagógica quanto às virtudes do homem, para ser uma atividade que eleva a alma em direção ao divino. Penso aqui que a ideia de "pintura" pode ser extrapolada também para uma ideia mais ampla de "arte representativa", a fim de expandir nossa compreensão das bases históricas da filosofia da arte. Nesse sentido, Alberti propõe uma filosofia que delimita a relevância da arte por meio de uma reflexão acerca de sua natureza, localizando-a epistemologicamente enquanto um fazer social e um veículo para a história. Ele cita algumas instâncias dessa existência social, dotada de uma dimensão ética, como o fato de que "inúmeros cidadãos romanos ensinavam aos filhos a pintura, ao lado das boas práticas para viver bem e feliz" (Alberti, 2014, p.137). Estende também alguns ensinamentos para os jovens pintores: "Deve-se dar às coisas uma diligência moderada e procurar o conselho de amigos. Durante a pintura, devemos estar abertos a todos os que vêm e ouvir a cada um. A obra do pintor procura agradar à multidão. Não se despreze, pois, o julgamento e o parecer da multidão, (...)" (Alberti, 2014, p.139).

Acredito que a característica de amizade que permeia a arte representativa de Alberti pode ser lida, com certo esforço interpretativo de nossa parte, como um argumento em favor de uma natureza inerentemente social e potencialmente comunicativa da arte. De pais para filhos, mestres para aprendizes, artistas para colegas artistas, indivíduos para multidões, e deuses para homens, Alberti dá indícios das maneiras que a arte se conecta com a moral humanista e com a organização social da Europa do século XV, sob os princípios do orador romano. Através das ferramentas da perspectiva e da história, a pintura é apresentada como uma língua escrita, onde pontos e linhas são letras de um "texto aberto". A pintura, como a retórica, funda-se na *inventio* e, com a mesma liberdade concedida ao poeta, o artista deve buscar prender a atenção, provocar uma emoção e, assim, movimentar a alma do espectador na direção da virtude. A grande arte é a ação de incluir o homem na história, transformando-o, e simultaneamente transformando o mundo ao seu redor. Vejo esse pensamento de Alberti como uma linha de continuidade da minha reflexão, que conecta os princípios de uma filosofia da arte propriamente dita aos ecos ideológicos do discurso entorno da arte e à maneira como a arte se estabelece socialmente até a contemporaneidade.

Até o século XIX, a questão da representação norteou o "mundo da arte" na busca por aprimoramento técnico e teórico, das academias de arte aos salões. A renascença marca o início de um novo e significativo estágio da história da arte, que centraliza a representação e busca criar sistematizações e fundar novas instituições. Trata-se de um momento histórico que estabelece as bases para que a arte seja percebida como uma atividade intelectual, e inaugura uma nova filosofia interessada em conceituar e criticar esse campo. O renascimento estipula a atividade artística representacional, especificamente a pintura, como um fazer capaz de exercer a *poiesis* – uma revolução significativa em relação a antiguidade, que localizava esse tipo de criação em um lugar menos intelectualizado, mais próximo do artesanato. É curioso que o próprio Alberti já parecia estar preocupado com um futuro para seu tratado. No último comentário do terceiro livro, ele pede que os pintores sejam seus amigos, e se lembrem dele. Ele termina o tratado com uma mensagem breve de esperança indeterminada, como bom humanista, acreditando que o futuro guarda os segredos ainda não decifrados:

> Isso é o que eu tinha a dizer sobre a pintura. Se for de utilidade e proveito aos pintores, uma coisa só peço como recompensa das minhas fadigas: que pintem em suas histórias a minha fisionomia, mostrando assim que são agradecidos e que me preocupei com a arte. [...] O que vier depois de nós – se houver alguém de empenho e engenho maior que o nosso – esse, segundo creio, fará pintura absoluta e perfeita. (Alberti, 2014, p. 140)

Podemos, então, dar um passo largo e esperançoso em direção ao futuro – quem sabe não encontramos os contornos do rosto de Alberti em outros pensadores mais contemporâneos que cultivem uma amizade com suas palavras, e por isso se prezem a corrigi-las ou aprimo-



Eröffnung der ersten großen Dada-Ausstellung
in den Räumen der Kunsthandlung Dr. Burchard, Berlin, am 5. Juni 1920.
Von links nach rechts: Hausmann, Hanna Höch, Dr. Burchard, Baader, W. Herzfelde, dessen Frau, Dr. Oz, George Grosz, John Heartfield.

Figura 1 - Cabaret Voltaire. Feira Internacional Dadaísta, Berlim, 5 de junho de 1920. Fonte: A Futurist Serata; 1911; Umberto Boccioni. Revista Uno; due; tre (Milão).

rá-las. É só alguns séculos mais tarde que a ideia de uma guinada social ou colaborativa na arte vai surgir de maneira mais explicita nos discursos filosóficos. No começo do século XX, em uma Europa muito diferente daquela que existia no Renascimento, surgem as vanguardas artísticas, cujas propostas eram advertidamente baseadas na formação de coletivos pensantes e na produção colaborativa e comunitária de arte. Esses movimentos estão profundamente conectados a uma ideia de colaboração enquanto proposta revolucionária, uma forma de recusa do *status quo* da sociedade burguesa, capaz de propor inovações significativas frente a apatia individualista e a desesperança que imperavam no período entreguerras.

Desse momento histórico, são muitas as anedotas biográficas que temos sobre artistas que interagiam entre si, em relações às vezes transversais e respeitosas, às vezes hierárquicas e impositivas. Lendas quase mitológicas de artistas que pareciam, sempre, conhecer as pessoas certas, frequentar os mesmos bares e cafés, assinar juntos os manifestos e trocar cartas poéticas repletas de considerações filosóficas. Havia uma certa ênfase na convivência, um interesse por se deixar contaminar e ser inspirado por outras vias do conhecimento, criando pontes entre artistas e filósofos e escritores e psicanalistas ou estudiosos de qualquer natureza (penso em Dali e Freud, em Barthes e Lacan, Deleuze e Guattari, e tantos outros que ousaram criar pontos de contato entre interesses tangenciais). É muito difícil falar sobre o Dadaísmo sem falar também sobre o *Cabaret Voltaire*, ou sem conceder menção às delicadas relações sociais que existiam entre os artistas desse movimento (de amigos, a amantes, a rivais). E não faltam exemplos de espaços comunitários, de confraternização, convivência e aprendizagem entre artistas: o Surrealismo parisiense teve o *Café de Flore*, o Expressionismo Abstrato nova-iorquino teve a *Cedar Tavern*, a *pop-art* teve a Fábrica de Warhol. Até mesmo a história da arte brasileira parece guardar um lugar especial para esse tipo de narrativa que centraliza a convivência e seus espaços: quem lê sobre o modernismo está destinado a eventualmente encontrar menção à casa de Mario de Andrade, e quem visita o Rio de Janeiro talvez dedique seu tempo de turismo para conhecer o Bar do Veloso (atualmente, chamado Restaurante e Bar Garota de Ipanema), que foi cenário das composições de Tom e Vinícius.

Peter Buerger (2008), em seu livro "Teoria da Vanguarda", propõe que os movimentos *avant-garde* do ínicio do século XX tinham em comum uma capacidade de se posicionar criticamente frente ao funcionamento da arte na sociedade. Ele centraliza sua análise em torno da maneira com que essas iniciativas buscavam desafiar a autonomia da arte e reintegrá-la, assim, à vida. Foi um período marcado por novas correntes de pensamento que rejeitavam a ideia estetizada do artista autônomo, isolado, enfatizando o coletivismo e os objetivos artísticos compartilhados como meios de desconstrução das hierarquias tradicionais da arte. Coletivos artísticos como os Dadaístas ou os Surrealistas não eram apenas colaborações de um fazer criativo – eram comunidade políticas interessadas em promover mudanças palpáveis em seu entorno.

> Os movimentos europeus de vanguarda podem definir-se como um ataque ao status da arte na sociedade burguesa. Não impugnam uma expressão artística precedente (um estilo), mas a instituição arte na sua separação da *práxis* vital dos homens. Quando os vanguardistas formulam a exigência de que a arte volte a ser prática, não querem dizer que o conteúdo das obras seja socialmente significativo. A exigência não se refere ao conteúdo; é dirigida contra o funcionamento da arte na sociedade, que decide tanto sobre o efeito da obra quanto sobre o seu conteúdo particular. (Buerger, 2008, p. 90)

Podemos considerar, então, que organizar-se em grupos sociais altamente políticos, através de relações profissionais e afetivas, é imperativo para o projeto vanguardista, muito mais do que uma mera coincidência narrativa na história desses movimentos. A coletividade é uma das materializações da metodologia e do pensamento que alimenta a busca por uma atividade artística *mais prática*, sendo a prática a capacidade transformadora que a arte tem sobre seu próprio meio e sob o mundo ao seu redor. O engajamento social do artista com sua realidade é uma postura ética crucial para essas propostas, algo fundamentalmente mais significativo do que um estilo ou um conteúdo. Isso é uma ruptura em relação ao momento anterior, em que o devir do problema da representação culminou no esteticismo modernista. Para ilustrar com clichês, a vanguarda quis substituir a "arte pela arte" por uma noção mais social de "artevida", e a coletividade foi a dimensão fundamental para esse salto. Algo mais próximo de uma verdadeira essência da vanguarda seria, então, sua *maneira de fazer*, e não seus resultados formais. Mas esse projeto não chegou a atingir, naquele momento, seu pleno funcionamento conceitual (que poderia ser visto, por exemplo, como assumir radicalmente a produção coletiva, desmantelando a autoria individual), gerando por consequência um paradoxo:

> No que se refere à produção, já vimos o que acontece: a obra de arte autónoma dá-se individualmente. O artista produz como indivíduo, com o que a sua individualidade é percebida não como expressão de alguma coisa, mas como singularidade radical. É o que traduz o conceito de gênio, [...]. Nas suas manifestações extremas, a vanguarda não propõe uma criação coletiva, mas chega a negar radicalmente a categoria de produção individual. Quando Duchamp, em 1913, assina produtos de série (urinol, garrafeira) e os envia às exposições, está negando a categoria de produção individual. A assinatura, que precisamente conserva a individualidade da obra, é o objeto do desprezo do artista, [...]. (Buerger, 2008, p.93)

Buerger identifica que uma das principais ferramentas do *avant-guarde* para subverter a ordem social foi o conceito de choque (*Schock*). Inúmeras propostas desses movimentos estavam alicerçadas em tentativas de sensibilizar através da ruptura, do inesperado e da irreverência, usando os dispositivos formais de montagem, bricolagem e acaso (por exemplo, a escrita automática dos surrealistas, ou os *ready-made* de Duchamp). O choque é simultaneamente o mais elevado princípio da vanguarda e seu mais notável dispositivo político. No entanto, esse desejo de subversão resultou em fracasso, uma vez que as propostas foram assimiladas pelo próprio funcionamento das instituições da arte, paradoxalmente fortalecendo as estruturas que criticavam e, além disso, fornecendo uma ampliação do repertório formal delas. Uma vez que o urinol assinado é aceito no museu, a provocação inicial do artista deixa de ter sentido e se transforma em seu contrário. Se um artista de hoje repetir o mesmo gesto, não está denunciando o mercado da arte. Está se submetendo a ele. Ao legitimar o choque como um dos paradigmas constitutivos das obras no século XX, o aparato institucional preservou sua função tradicional, hierárquica e legitimadora. Buerger argumenta por uma percepção em que o caráter contraditório do processo histórico seja preservado frente a uma interpretação evolucionista e ultrapassada, que prega pelo desenvolvimento linear.

No contemporâneo, vemos novos desdobramentos em direção à criação mais colaborativa de arte. Como coloca Claire Bishop (2012) em "*Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*", o interesse artístico em torno da participação e da colaboração tem crescido significativamente desde o começo dos anos 90, em uma multiplicidade de locais ao redor do mundo. A autora identifica que, historicamente, esse processo de eclosão da arte participativa foi antecipado por três momentos chaves do *avant-guarde*. Mais especificamente, ela cita: as *seratas* do Futurismo italiano, a *Proletkult* estatal da Rússia pós-revolucionária, e o Dadaísmo parisiense de Breton. Esses fenômenos, ainda que bastante distintos em suas realidades sociais e maneiras de operar, incorporam temas que são cruciais para compreender as práticas contemporâneas socialmente engajadas: ideias de autoria coletiva, de modos de expressão específicos à classe trabalhadora (popular), e de (in)compatibilidade destes imperativos com questões de qualidade. Bishop acredita que a chave para a compreensão dos desenvolvimentos recentes da arte contemporânea está no âmbito do teatro e da performance, em vez da pintura ou do *ready-made*. Penso que sua análise é interessante no sentido de adotar uma interpretação mais fenomenológica, menos conectada ao objeto representacional.

As *seratas* talvez sejam o exemplo mais claro da estratégia política de choque à qual se referia Buerger. Esses eventos futuristas não eram teatrais no sentido

tradicional, apesar de preservarem uma separação entre apresentador e público. Não eram peças narrativas, com estrutura linear e personagens. Ao revés disso, eram breves ações públicas em uma variedade de mídias, uma manifestação precoce daquilo que hoje entendemos como arte performática: envolviam recitações de manifestos políticos, composições musicais, poesia, pintura e todos os tipos de provocação que os artistas desejassem impor ao público. As atividades exercidas pelos futuristas nesse contexto eram abruptamente inovadoras no sentido de seu engajamento com o público, criando novos espaços expositivos externos à lógica institucional vigente. Sustentar a escória do público, que muitas vezes se tornava violento e caótico, era um mal necessário na intençao de projetar e multiplicar a agenda política nacionalista do movimento.

Por outro lado, os projetos estatais russos de teatralização da vida, que tomaram forma apartir da revolução de 1917, fornecem uma abordagem mais engajada com a realidade econômica e social da arte participativa. Havia um interesse em se questionar a tríade formada por autor, obra de arte e audiência, propondo-se uma reprogramação ideológica da função social da arte em prol dos ideais revolucionários. A vanguarda russa lidou com esses questionamentos através da rejeição das formas de arte burguesas produzidas individualmente (como a pintura), fundamentadas no gosto e destinadas a um mercado de mecenas. Em vez disso, adotaram práticas integradas à produção industrial e voltadas para uma recepção coletiva. A *Proletkult* foi uma instituição artística soviética interdisciplinar, organizada em nível nacional. O projeto aspirava criar uma nova, revolucionária, estética proletária, que aproximasse as manifestações culturais do coletivismo. Uma arte capaz de exercer verdadeira função social, removendo a passividade do espectador e transmutando-o em cocriador e performer. Bishop se ocupa, principalmente, com as propostas de encenação coletivas que foram comandadas por esses grupos, por vezes com enormes contingentes de participantes. Essas peças de teatro conhecidas como "espetáculos das massas" eram realizadas em espaços públicos, tinham como tema central as crises da luta de classes (greves, revoltas, insurreições, levantes) e eram encenadas pelo proletariado como parte de "um laboratório permanente, onde estrelas e figurantes são igualmente desconhecidos". Empreitadas quase megalomaníacas, que por vezes envolviam comunidades ou cidades inteiras em seu elenco anônimo, a teatralização da vida preconizada pelo teatro soviético se entedia como uma forma de suscitar uma consciência coletiva. O público era convidado a deixar sua posição passiva de espectador e fazer parte do processo criativo *em si*, encarnando a narrativa encenada e assim assimilando os ideais culturais do marxismo. Ainda assim, um retorno do paradoxo entre projeto e resultado: quase todas essas demonstrações públicas são lembradas em associação aos nomes individuais dos diretores (como Nikolai



Figura 2 - Caricatura da serata futurista. Fonte: A Futurist Serata; 1911; Umberto Boccioni. Revista Uno, due, tre (Milão).

Evreinov ou Platon Kerzhentsev), em vez de lidas como produções coletivas coautorias.

De maneira diferente, a *Temporada Dada* ou *Grande Saison Dada*, realizada na primavera de 1921, também serve como prova de que a produção coletiva sobrevive com dificuldade dentro do cânone. O coletivo tende a ser ainda mais marginalizado por se basear na performance e na experiência, em vez de se dedicar a criar objetos artísticos únicos e belos. Utilizando as técnicas de provocação midiática e publicidade que foram refinadas pelos futuristas, o Dadaísmo de Paris levou adiante as inovações do *Cabaret Voltaire* do Dadaísmo de Zurique (1915–1917) e organizou programas mistos de performances, música e poesia. Na primavera de 1921, o grupo decidiu levar a performance para fora do contexto do cabaré, experimentando então com espaços públicos extra institucionais. Os novos eventos da *Temporada Dada* formam um contraste marcante com os experimentos russos da mesma época, pertencentes a uma "fase mais exploratória" do movimento que tendia aos seus mesmos objetivos iniciais, mas sugeria "meios radicalmente renovados", sob o impulso de Aragon e Breton. Os Dada eram um grupo que se via como um coletivo de indivíduos *unidos* pela oposição às mesmas causas (guerra, nacionalismo, etc), mas que compartilhava pouco para além disso. Essas experimentações, conhecidas como "Expedições e Visitas", utilizavam o absurdo, o caos e a sátira para criticar a sociedade burguesa e sua forma de fazer arte. Nem sempre com sucesso em suas intenções: a visita a igreja Saint Julien-le-Pauvre, por exemplo, se provou bem decepcionante para Breton, que havia planejado um evento ameaçador e subversivo e acabou dando de encontro com um público que prontamente aceitou suas provocações, dócil e interessado. Nas suas rememorações sobre o acontecimento, Breton afirma com tristeza que o público "adquiriu o gosto pelas nossas performances" e que "um homem bem-sucedido, ou simplesmente aquele que não é mais atacado, é um homem morto."[2]. Na lógica que centraliza o choque como obra de arte, reação necessária para transformar o espectador e por consequência transformar o mundo, a apatia ou a aceitação do público é o maior fracasso. Como disse Tristan Tzara: "Já havíamos dito que os verdadeiros Dadaístas são contra o Dada.".

Esses três estudos de caso juntos funcionam como um microcosmo de análises mais amplas que Bishop desenvolve posteriormente, ao representar três modos

2 BRETON, André. Artificial Hells. Inauguration of the "1921 Dada Season". October, v. 105, p. 137–144, jul. 2003.



Figura 3 - Expedição Dada à Saint-Julien-le-Pauvre. Fonte: Roger Van Hecke. Centre Pompidou, Bibliothèque Kandinsky.

de prática participativa em relação a três posições ideológicas (o fascismo emergente na Itália, o bolchevismo na Rússia e, na França, uma rejeição pós-guerra do sentimento nacionalista). Esses "Infernos Artificiais", que propositalmente buscavam criar uma atmosfera de hostilidade para que o público engajasse com suas ideias, começam a expor algumas das contradições entre intenção e recepção, agência e manipulação, que se tornarão problemas centrais no discurso contemporâneo sobre participação. Bishop acredita que isso, ao longo do tempo, resultou em uma dificuldade da crítica em lidar com essas experiências, que devem ser analisadas por uma variedade de abordagens interdisciplinares e focalizar relatos/testemunhos acima de resultados visuais.

Grandes nomes da arte contemporânea ocidental, de Marina Abramovic à Alfredo Jaar, passando por Vik Muniz e Tino Sehgal, entre tantos outros que seria exaustivo citar a todos nominalmente, incluíram propostas colaborativas ou participativas em suas obras artísticas. Bishop propõe que, independentemente da localização geográfica, a marca de uma orientação artística voltada para o social foi um desejo compartilhado de se subverter a relação tradicional entre o objeto de arte, o artista e o público

> Simplificando: o artista é concebido menos como um produtor individual de objetos distintos e mais como um colaborador e produtor de situações; a obra de arte, em vez de um produto finito, portátil e comercializável, é reinterpretada como um projeto em andamento ou de longo prazo, com um início e fim indefinidos; enquanto o público, antes concebido como "espectador" ou "observador", é agora reposicionado como co-produtor ou participante. (Bishop, 2012, p. 2, tradução nossa).

Bishop identifica esse processo como uma reinterpretação utópica da relação da arte com o social e com seu potencial político, manifestada em uma reconsideração das maneiras pelas quais a arte é produzida, consumida e debatida. Ela introduz a ideia do "artista de projeto" como uma nova forma de trabalho que é agora adotada dentro do sistema das artes contemporâneo, florescendo mais intensamente nos contextos com uma forte tradição de financiamento público para as artes. Embora essas práticas, em sua maioria, tenham um perfil relativamente fraco no mundo da arte comercial (afinal, projetos coletivos são mais difíceis de serem comercializados do que obras de artistas individuais), elas ainda assim ocupam um lugar proeminente no setor público: em comissões públicas, bienais, exposições de cunho político e projetos de financiamento cultural.

Contudo, devemos manter em vista um ponto importante de análise crítica: essas práticas também se alinham com mudanças socioeconômicas mais amplas em direção ao trabalho precário. Artistas se envolvem em projetos temporários, flexíveis e, muitas vezes, de curta duração, que refletem a instabilidade e a imprevisibilidade das condições de trabalho modernas. A ideia do "artista de projeto" demonstra a influência dos modelos econômicos neoliberais na arte contemporânea, nos quais o financiamento e o apoio institucional estão frequentemente vinculados a iniciativas específicas e limitadas no tempo, ao invés de práticas artísticas contínuas e sustentáveis. Isso também está relacionado a uma certa instrumentalização da arte, que pode ser apropriada por diferentes intencionalidades e pensamentos políticos, não necessariamente unificados em seus objetivos sociais.

Ao longo de todo meu processo de formação artística, a colaboração progressivamente cresceu dentre tópicos de meu interesse, *motif* frequente em minhas reflexões acerca da narrativa da história da arte, de meus próprios processos criativos e dos pormenores das intricadas relações sociais que passava a vivenciar em minha vida pessoal ao tentar me imaginar artista. Tive a oportunidade de estudar em uma escola de arte que penso carinhosamente ser "*como todas as outras*" – cursei a graduação na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, uma instituição estabelecida, à sua maneira particular, na sombra respeitosa dos pensamentos canônicos e das heranças coloniais de um sistema das artes europeu; mas também, por vezes, timidamente revolucionária em suas práticas pedagógicas. De certo, uma experiência muito mais interdisciplinar e transversal de ensino-aprendizagem do que aquela que é vivenciada por alunos da mesma universidade em outros cursos mais tradicionais. Mas, bem sabemos, há muitas formas de se tornar artista. Trata-se de uma profissão que é, por natureza, quase impossível de ser regulada; eventualmente até descrita com um estado de espírito, poético e ilusivo, altamente condicionado à virtude do sujeito. Mas estudei para me tornar artista, vivi a experiência idealizada outrora para o ensino de arte hoje, e esse processo influenciou profundamente minha formação identitária e minha maneira de criar arte.

Mesmo já tendo tido algum contato com um ensino formal de arte na infância, na forma das aulas regulares do ensino primário ou dos cursos particulares de desenho que frequentava, a graduação da EBA-UFMG foi o primeiro espaço em que encontrei conceitos e práticas mais tradicionalistas de ensino de arte, relacionadas à concepção filosófica que foi preconizada pelas academias europeias. Os professores ocupavam uma posição hierárquica indubitavelmente superior, retentora de conhecimento e capacitada a realizar juízos críticos bem-informados, mas cuja distância vertical entre os agentes do discurso poderia ser relativamente maior ou menor, a depender de suas crenças pessoais acerca da política da sala de aula. Isso se concebeu em um espectro amplo de experiências por vezes conflitantes,

intensas e altamente discursivas, em que aquilo que era dito em uma aula poderia muito bem ser desdito por outra. Navegar o espaço acadêmico era, em primeira mão, negociar com esses meus "mestres" – encontrar caminhos possíveis para prosperar minhas próprias ideias no labirinto da didática.

Poderia citar aqui grandes feitos de superação técnica, em que aprendi a executar corretamente a perspectiva em meus desenhos de observação, ou esta ou aquela forma de pincelada. Ou mesmo, argumentar em favor de todo o conhecimento teórico e histórico que adquiri, enquanto valiosas fontes de inspiração artística. Faltam-me até exemplos, mas qualquer interpretação tecnicista do ensino de arte me parece delirantemente distante da experiência que tive nessa escola. Na verdade, elegi desde o começo a fotografia enquanto minha mídia favorita para trabalho, engajando muito pouco com a possibilidade de dominar, ou ao menos aprender um pouco, mídias mais manuais e materiais. Era o aparato perfeito, rápido e suficientemente automático, para minhas ideias inquietantes, sempre em mudança. À cabo dos cinco anos de minha graduação (que, é difícil não mencionar, foram transpassados por toda a crise emergencial da pandemia do coronavírus), percebi com certa surpresa que a escola de arte havia me fornecido algo bem diferente daquilo que imaginava quando comecei o curso. Algo como uma comunidade, e algo como uma forma de trabalhar com essa comunidade. Era esse algo que já havia percebido desde os primeiros semestres do curso – mas, após dois longos anos de distanciamento social, retornei à universidade com um espírito certamente renovado, que parecia esquecer todos os percalços da convivência e ter sede de conversa.

A filósofa bell hooks[3] (2021), no livro "Ensinando Comunidade: uma pedagogia da esperança", sugere que um senso de comunidade é fundamental para a educação como prática de liberdade, que deve ser capaz de restaurar as conexões que foram rompidas entre os indivíduos de uma sociedade comandada pela lógica da dominação racial e da supremacia branca. Ela retoma a "comunidade amorosa", imaginada por Martin Luther King: uma concepção de mundo em que as pessoas se conectariam com base na humanidade compartilhada por elas. Construir uma comunidade, hooks acrescenta, exige uma consciência vigilante para enfraquecer toda a socialização que nos leva a um comportamento que dá continuidade a estruturas sociais injustas e individualistas. A diferença, o risco e o medo são elementos fundamentais da convivência entre pessoas e podem ser a chave para transformações significativas:

> A cultura do dominador tentou alimentar o medo dentro de nós, tentou nos fazer escolher a segurança em vez do risco, a semelhança em vez da diversidade. Deslocar-se nesse medo, descobrir o que nos conecta, nos divertir com nossas diferenças; esse é o processo que nos aproxima, que nos oferece um mundo de valores compartilhados, de uma comunidade significativa. (hooks, 2021, p. 291)

Por meio do afeto, da amizade e do amor, hooks acredita que a comunidade é capaz de suscitar no indivíduo um entendimento mais complexo de sua realidade, e também fornecer ferramentas para um futuro mais crítico e menos utilitarista. Ela vê a sala de aula como "um espaço onde o paraíso pode ser concretizado, um lugar de paixão e possibilidade, um lugar onde o espírito tem valor, onde tudo que aprendemos e tudo o que sabemos nos leva a uma conexão ainda maior, a uma compreensão maior da vida em comunidade" (p.272). No contexto específico do ensino de arte, acredito que essas pulsões estão escancaradas. Há uma pessoalidade muito grande no aprendizado, pois a própria proposta expressiva do fazer artístico cria um território potencialmente afetivo para a relações da sala de aula. Quando olhamos além do aprimoramento técnico e do fetichismo do objeto artístico, podemos perceber que os processos de ensino-aprendizado de arte são particularmente férteis para criar um senso de comunidade e propósito. Como disse Joseph Beuys:

> Ser professor é a minha obra de arte mais importante. O resto é produto descartável. Se você quer se expressar, você precisa apresentar algo tangível. Mas depois de um tempo, isso tem apenas a função de um documento histórico. Objetos não são mais importantes. Eu quero chegar à origem das coisas, ao pensamento por trás delas. (Beuys, 1969, tradução nossa).

Dentro dos ateliês da universidade, encontrei algo como o paraíso de bell hooks. Penso o ateliê (ou o laboratório, ou o estúdio) como uma melhor versão da sala de aula convencional, um mecanismo quase utópico de inovação. Nos ateliês existe uma certa liberdade, pois alunos produzem livremente dentro das propostas sugeridas pelos professores. Com independência, sim, mas também com orientação. Para além de um ou outro trabalho em grupo, explicitamente colaborativo, que eventualmente era pedido no programa, outras práticas pedagógicas foram moldando esse meu vago senso de comunidade. A convivência talvez seja a mais significativa, por ser na convivência que se desenvolvem os laços afetivos espontâneos. Considero que as amizades e os conflitos são igualmente importantes, no sentido de ambas serem experiências que vão direto de encon-

3 o pseudônimo bell hooks será grafado, aqui e em todas as suas outras aparições textuais, apenas com letras minúsculas, em respeito à preferência da autora por essa grafia. Trata-se um posicionamento político de recusa das convenções egóicas linguísticas e acadêmicas.

tro ao outro. Além disso, havia uma crença constante na importância da crítica, e éramos motivados sempre a falar nossas opiniões e percepções sobre os trabalhos dos colegas (uma fonte dos mais variados conflitos). Mas acredito que vou lembrar desse período em que fui estudante de arte na graduação como uma experiência intensamente social, inclusive em relação a comunidade da universidade e do *campus* como um todo. Muitos amigos que me acompanharam nesse tempo eram estudantes de outros cursos, e era a eles que eu recorria quando precisava de uma ideia, uma referência, um livro emprestado, uma revisão de texto, ou mesmo um modelo para posar para minhas fotos. Aprendi ali algo que considero muito importante: como pedir ajuda.

Mas, como todas as coisas, a graduação também há de acabar. Ao final do curso, me vi pega por um enorme luto. Enquanto ia chegando aos últimos meses de aula, confrontei um medo inespecífico de uma solidão criativa. Quem, afinal, iria conviver comigo agora, nessa convivência muito específica que existe entre artistas? Com quem eu poderia conversar sobre as minhas ideias, pedir ajuda para meus projetos? Quem me orientaria quando estivesse perdida sobre qual caminho tomar? Percebi que sentiria enormemente falta dos ateliês, principalmente porque durante o distanciamento social forçoso da quarentena pandêmica já havia percebido que o ateliê dentro de casa não era capaz de ser esse espaço que havia se tornado uma constante para o meu processo artístico. Primeiro me voltei para meu grupo de amizades pessoais, e ao lado de Ava Cruz (amiga que se graduou em Antropologia, e trabalha com a performance já a alguns anos) escrevi projetos para chamadas públicas e editais culturais. Também me aproximei de Theodora Moreira (minha veterana direta da graduação, escultora e ceramista), e juntas realizamos uma residência artística no Centro Cultural UFMG. Um diploma de arte não parecia ter a mesma importância que a escola de arte tinha ocupado até então em minha vida. Não me sentia, e talvez seja impossível sentir, pronta para ser uma artista *profissional,* no difícil cenário cultural de Belo Horizonte. Passos hesitantes em direção a possíveis saídas – e um desejo, acima de tudo, de sobrevivência artística.

Compreendi, com alguma angústia, que o terceiro riacho poderia secar. Cada vez mais, a colaboração parecia ser uma chave. Simultaneamente: o maior ensinamento oferecido pelo ensino formal de arte, a solução narrativa que parecia rondar a história da arte desde o século XX, e a alternativa profissional para lidar com a flexibilidade e incerteza dos projetos de financiamento público que pareciam ser a única possibilidade viável (ainda que precária) de atuação profissional em meu contexto. Manter viva essa estratégia criativa como parte de minha prática, agora do lado de fora da universidade, envolvia um esforço muito ativo e consciente de investir nessas relações e criar rotinas. Mas não só de amigos, e nem só de artistas, são feitas as colaborações valiosas. Precisava encontrar uma maneira de expandir as redes, encontrar outros caminhos interdisciplinares e pontos de contato. Queria conviver também com não-artistas e não-amigos. A semelhança é bem menos interessante para o riacho do que a diferença.

Uma ideia surgiu em uma conversa com Theodora quase um ano depois de minha colação de grau. Decidimos procurar juntas um espaço no centro da cidade, para transformar em um ateliê coletivo. Em poucos meses, inauguramos o Ateliê Gaveta, nome simpático para uma pequena sala comercial espremida entre um consultório de perícia médica e um call-center de planos de telefonia no 17° andar comercial do histórico Ed. Maletta. Uma parceria talvez um tanto inusitada, considerando a diferença entre nossas mídias de preferência (a fotografia e a cerâmica têm pouco em comum quanto a forma de trabalho). Mas nos aproximávamos em ideias, gostávamos da companhia uma da outra, e dividíamos o mesmo desejo de sobrevivência. Usamos o ateliê para trabalhar, para reunir, para fazer eventos com amigos, para ser cenário de projetos independentes de audiovisual. Theodora começou um curso básico de cerâmica para iniciantes, e eu montei um grupo de estudos de fotografia. Passei a ter algo como "alunos" (no geral, não gosto de chamá-los assim, por não me considerar também "professora") e isso foi revolucionário – um acelerador incrível para meus próprios processos, uma vez que minhas apresentações eram um espaço de experimentação teórica e crítica, e podia exercitar com eles as boas práticas de convivência em ateliê sem a pressão institucional de uma escola ou universidade. Eram pessoas das mais variadas atuações profissionais que passaram a frequentar nosso espaço – arquitetos, jornalistas, advogados, engenheiros, publicitários, biólogos, designers, até um professor de matemática. O único perfil comum entre eles era um determinado desejo de fazer arte e de estar com outras pessoas que fazem arte. Penso de novo em Deleuze:

> Felix e eu decidimos então trabalhar juntos. [...] Divertimo-nos muito. Entediam-nos muito. Sempre um de nós falava demais. Acontecia frequentemente de um propor uma noção que não dizia nada ao outro, e este se servir dela só meses depois, num contexto diferente. De resto líamos muito, não livros inteiros, mas pedaços. Às vezes achávamos coisas completamente idiotas, [...]. Outras vezes, coisas que nos pareciam admiráveis e que tínhamos vontade de explorar. (Deleuze, 2013, p. 24)

Gerir um espaço coletivo, informal e transversal de produção e educação de arte rapidamente influenciou minha própria visão dos meus processos artísticos. Era de repente capaz de oferecer um teto (Virginia Wolf pode testemunhar a importância dos tetos) para pro-

jetos em que acredito, e entrevi uma possibilidade de fazer uma diferença real e palpável na vida de artistas e não-artistas ao meu redor. Amigos também começaram a usar o ateliê para fornecer oficinas ou trabalhar em seus projetos, e foram surgindo pontes inesperadas em minha rede de relações, de amigos a desconhecidos a "alunos". E a simples palavra *colaboração* passou a ser um fascínio – via agora a silhueta de "outros" em tudo que encontrava pela frente. Seria capaz de falar sobre esse novo interesse o tempo todo, e certamente fazia isso.

Imagino, com otimismo, que a menor e mais essencial esfera da colaboração seja a conversa. Território primeiro da interação social, uma simples conversa é necessária para iniciar qualquer processo colaborativo ou processo de troca. E é nas conversas que sentia que estava a verdadeira colaboração, quando nenhuma outra atividade prática poderia ser considerada comum a todos os projetos que se propõem colaborar. Para conversar podemos envolver um número infinito de pessoas, ampliado cada vez mais pelos nossos aparatos tecnológicos. Conversar pode ser a solução para conflitos, para estagnação criativa, para a dúvida e para a falta de inspiração. Conversar é existir socialmente enquanto sujeito – tarefa primeira de qualquer processo criativo que se preocupa com não ser solitário. Hans Ulrich Obrist (2012), proeminente curador suíço, diz em seu livro "*Ways of Curating*" (Caminhos da Curadoria, não



Figura 4 - atividade prática do Penumbra Grupo de Estudos de Fografia, na Estação Central do metrô de Belo Horizonte. Fonte. Arquivo pesssoal da autora.

publicado no Brasil) que fez de um hábito em sua prática curatorial gravar entrevistas e conversas que tem com artistas. Algumas dessas já foram transcritas e organizadas em uma variedade de coletâneas temáticas, com traduções para múltiplos idiomas (no Brasil, editoradas pela Cobogó), mas Obrist dá pistas de ter um volume muito superior de conversas em sua coleção pessoal. Ele acredita que as conversas são tão importantes para o curador quanto os livros são para o historiador ou para o acadêmico. Fontes inesgotáveis de ideias, projetos e imaginação.

> Quanto mais conversas eu gravava e filmava, mais importantes elas se tornavam para a minha prática curatorial. Percebi que essas conversas funcionavam paralelamente a meu trabalho, em um papel não muito diferente da rotação de culturas na agricultura. [...] Produzir exposições representa a colheita atual da prática de um curador, enquanto escrever livros equivale a preservar a colheita do passado. As conversas, por sua vez, são obviamente arquivísticas, mas também são uma forma de criar solo fértil para projetos futuros. (Obrist, 2012, p. 56-57)

Por esse motivo, proponho aqui nessa reflexão utilizar minha pesquisa como um território para iniciar e registrar conversas. Gostaria de investigar a prática artística de outros artistas que tenham começado sua vida profissional ou trabalhem atualmente na cidade de Belo

Horizonte, olhando para o contexto estabelecido a meu próprio redor em busca de reflexões, apontamentos e possíveis aprendizados acerca da *colaboração*. Interesso-me particularmente pelos artistas contemporâneos de minha geração, aqueles em começo de carreira que enfrentam dificuldades de sobrevivência e profissionalização, sob o mesmo cenário neoliberal de investimentos públicos do governo municipal e estadual de nossa cidade. Nomes que já encontram agora bons ventos de projeção, como Randolpho Lamonier e Sara não tem nome (ambos ex-alunos da EBA-UFMG), mas também novos nomes, ainda quase anônimos. Desejo traçar outras perspectivas, procurar ecos e repetições, aprender a respeito da colaboração como estratégia criativa de sobrevivência ou adensamento artístico. As conversas e os relatos de experiencias são importantes para um entendimento dos processos colaborativos, como indica Claire Bishop, e há alguns pontos metodológicos sobre a pesquisa em arte que envolve pessoas e processos sociais que devem ser considerados:

> Uma coisa é clara: as análises visuais são insuficientes quando confrontadas com o material documental por meio do qual buscamos entender muitas dessas práticas. Compreender a arte participativa apenas a partir de imagens é quase impossível: [...]. Elas raramente fornecem mais do que evidências fragmentadas e não transmitem nada da dinâmica afetiva que impulsiona os artistas a realizar esses projetos e as pessoas a participarem deles. (Bishop, 2012, p. 5, tradução nossa).

Propor uma investigação acerca da colaboração é, portanto, apostar nos relatos de experiência e enfatizar os processos acima de uma imagem, objeto ou conceito definitivo. Acredito que uma abordagem meta-metodológica, com mais vozes além da minha e imaginada como perguntas e reflexões contínuas ao invés de respostas, é capaz de criar um estudo sobre a colaboração que seja, em si, colaborativo e aberto – em busca de terceiros riachos.



Figura 5 - dinâmica "ritual de batismo". Junho de 2025, ateliê gaveta. Fonte: arquivo pessoal da autora.

I.II. A SOBREVIVÊNCIA E O JOGO

> Primeiro, desapareceram mesmo os vaga-lumes? Desapareceram **todos?** Emitem ainda – mas de onde? – seus maravilhosos sinais intermitentes? Procuram-se ainda em algum lugar, falam-se, amam-se apesar de tudo, **apesar do todo** da máquina, apesar da escuridão da noite, apesar dos projetores ferozes? (Didi-huberman, 2011, p.45)

No livro "Sobrevivência dos Vaga-Lumes", Didi-Huberman (2011) retoma o inferno de Dante e alguns dos escritos de Passolini para armar uma cena dos dilemas enfrentados por artistas e pensadores na escuridão clara da contemporaneidade, frente ao fascismo cultural e à alienação do consumo. É uma metáfora poderosa: resistência, esperança e efemeridade; uma beleza frágil, um lampejo, que é capaz de se opor a sistemas opressivos e autoritários, *apesar de tudo*. Podemos ver os vaga-lumes como um símbolo do desejo social de uma existência subjetiva, uma linha de continuidade que persiste mesmo nos contextos mais sombrios de desvalorização da experiência – e, também, como uma ferramenta para "organizar nosso pessimismo", como propõe Walter Benjamin.

Em "Divina Comédia", o poeta Dante Alighieri (1979)

articula sua jornada épica em três partes: Inferno, Purgatório e Paraíso. Com alegorias vívidas e complexas, Dante descreve a cosmovisão medieval, seus mitos ontológicos e sua proposta ética. Didi-Huberman resgata a oitava vala infernal, aquela onde estão os "conselheiros fraudulentos", cujas almas ardem em chamas individuais. Essa, que poderia ser considerada a "vala política", é descrita por Dante como um grande espaço escuro e vazio, infestado por constelações desses pequenos lampejos – como vaga-lumes no campo aberto, em uma bela noite de verão. Seguindo o princípio do contrapasso, em que a tortura infligida deve ser equivalente ao crime cometido, os conselheiros,pensadores ou intelectuais que se desviaram do caminho moral, para enganar e manipular outras pessoas com seu conhecimento, devem queimar, sozinhos e isolados, eternamente. O tormento dessas almas é uma paródia cruel do fogo divino do conhecimento, da grande luz que banha o Paraíso, resplandecente. Justo no Inferno, sobrevivem os vaga-lumes – mas se não fosse a escuridão ao seu redor, não seríamos capazes de vê-los.

De Pasolini, Didi-Huberman recupera dois textos: passagens de uma carta pessoal do cineasta, enviada a um amigo de adolescência[4] por volta de janeiro de 1941; e o ensaio "O vazio do poder na Itália", publicado em 1975 no jornal *Corriere dela Sera* e frequentemente relembrado como "o artigo dos vaga-lumes". Na carta, Pier Paolo Pasolini narra o que viu numa determinada noite, num passeio noturno em *Pievo del Pino*. Ao subir a montanha, embriagado e acompanhado por um grupo de amigos, observou uma quantidade imensa de vaga-lumes, que formavam pequenos bosques de fogo nos bosques de arbustos; e sentiu inveja: "[...] nós os invejávamos porque eles se amavam, porque se procuravam em seus voos amorosos e suas luzes."[5]. Essa visão fez com que ele pensasse sobre como é bela a amizade, capaz de reunir os jovens para que eles riam com suas vozes inocentes, falando de arte ou de poesia ou de amor. Mas a narrativa da carta culmina no contraste violento entre essa *exceção* da alegria inocente, da luz e do desejo, e a *regra* de uma realidade mais hostil, feita de guerra e culpa (realidades simultâneas, que Didi-Huberman denomina de "pequenas histórias na

4 Há significativos indícios históricos de que Franco Farolfi era amante de Pasolini, ainda que Didi-Huberman refira-se a essa relação apenas como uma amizade. Considerar que estamos diante de uma carta de amor é significativo à luz da compreensão histórica da perseguição política infligida a comunidades LGBTQUIA+, e o papel que essa perseguição simboliza na narrativa de Pasolini e em seu eventual assassinato. Alguns comentários de Didi-Huberman, que relacionam a inveja que Pasolini sentiu dos vaga-lumes à uma inveja do "dilaceramento do desejo heterossexual de reprodução" serão aqui desconsiderados, por seu caráter discriminatório e especulativo. Ver: *"My Dear Boy: Gay Love Letters through the Centuries"*, de Rictor Norton.

5 PASOLINI, 1941, p.37-38 *apud* DIDI-HUBERMAN, 2011

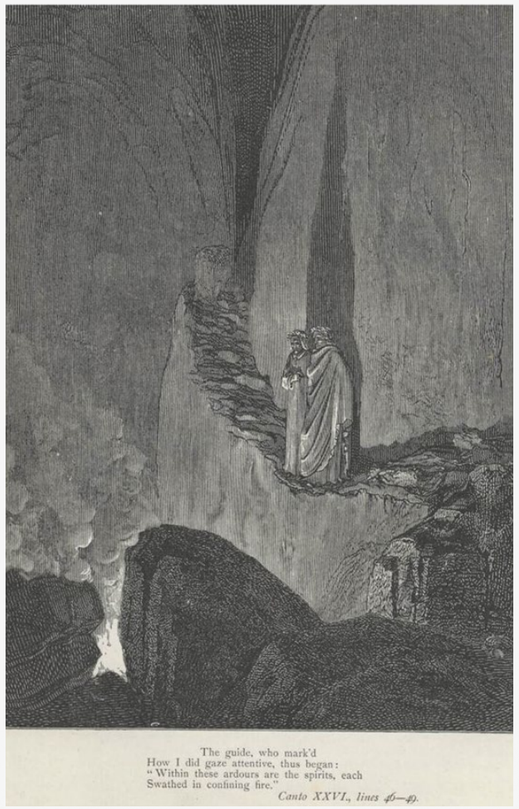


Figura 6 - Inferno, canto XXVI. Gustave Doré..

grande História"). No topo da montanha, Pasolini e seu grupo avistam "dois projetores muito distantes, muito ferozes, olhos mecânicos aos quais era impossível escapar"[6]. Com medo de serem descobertos, retornam para o bosque escorregando pelos flancos da colina, sob latidos dos cães de guarda, e encontram uma clareira bem protegida, onde tomam vinho e dançam até as primeiras luzes da manhã.

Se em 1941 Pasolini vislumbrou os vaga-lumes, e considerou a amizade e a juventude esperançosamente semelhantes a eles, em 1975 já estava certo do fim de qualquer esperança. No ensaio publicado no jornal de Milão, apenas nove meses antes de seu brutal assassinato, ele declara que há uma total incapacidade de se resistir ao fascismo cultural e suas novas maneiras de funcionamento. Pasolini descreve no texto sua tese histórica (ou, como coloca Didi-Huberman, sua imagem *poético-ecológica)*, sobre o destino dos vagalumes, um lamento fúnebre sobre o momento em que eles desapareceram – aniquilados no meio da noite ou ofuscados pela luz do fascismo que ainda triunfa.

> Nos primeiros anos da década de 60, por causa da poluição do ar, e, sobretudo, no campo, por causa da poluição da água (os rios azuis e os pequenos canais transparentes), começaram a desapare-

6 *Ibid*, p.38

> cer os vaga-lumes. O fenômeno foi fulminante e fulgurante. Depois de poucos anos os vaga-lumes desapareceram completamente. (Eles são, agora, uma lembrança muito dolorosa do passado: e um homem de idade, que tenha tal lembrança, não pode reconhecer nos novos jovens a sua própria juventude, e não pode mais ter as recordações maravilhosas daquele momento). (Pasolini, 2012, p.1).

Nos 34 anos que separam esses dois textos, o mundo estava em plena transformação; aos poucos o otimismo inocente do pós-guerra dava espaço para uma nova versão do mesmo antigo inimigo, reformado por uma realidade social conectada ao consumismo e ao espetáculo. Na Itália dos anos 60, o governo liberal do regime democrata-cristão colhia os últimos resultados do milagre econômico, em uma fase que foi marcada pela violência policial e pela expansão da cultura de massa. A industrialização acelerada da sociedade serviu para expor seus traumas e contradições, e a cultura popular italiana (vista como rural e arcaica pelo discurso progressista) encontrou dificuldades para se reposicionar nesse contexto, gerando um vazio de valores compartilhados. Mas o cenário que Pasolini descreve é ainda mais amplo; podemos pensar também nos regimes ditatoriais que assolavam a América Latina nesse tempo, ou no expansionismo Israelense na região da Palestina (não consigo deixar de considerar aqui essa terrível ironia: os problemas que enfrentamos hoje seguem muito semelhantes a esses de meio século atrás, ecos assustadores das irresoluções do passado). Para Pasolini, o "verdadeiro fascismo" é aquele que tem como alvo os valores, as almas, as linguagens, os gestos e os corpos do povo, que conduz à assimilação total ao modo e à qualidade de vida da burguesia.

O texto termina com Pasolini oferecendo ao leitor um vislumbre de sua verdadeira opinião: ele afirma que seria capaz de trocar toda a Montedison (principal conglomerado público-privado da indústria química e energética italiana) por um único vaga-lume. O desespero do cineasta é contraposto por Didi-Huberman com uma perspectiva ligeiramente mais ponderada, que desloca o discurso da ideia fatalista de *desaparecimento* para uma noção mais sutil de *sobrevivência,* alicerçada em Benjamin e Warburg. A natureza do vaga-lume, mesmo que metaforicamente, é intermitente. O brilho que eles emitem é irregular, descontínuo, uma pequena luz que pisca e pulsa na escuridão. Por outro lado, o fascismo pode ser compreendido como um aparato de luz ofuscante, totalizadora, supostamente gloriosa. E a grande luz é capaz de apagar a existência das pequenas luzes, nos fazendo acreditar no fim de algo que está diante de nossos próprios olhos.

> [...] A partir de então, ele não veria mais onde e como o Outrora vinha percutir o Agora para produzir o pequeno lampejo e a constelação dos vaga-lumes. Ele se desesperava de seu tempo, nada mais (daí, todas as suas posições ditas "reacionárias", nessa época, poderiam ser compreendidas através de um tal prisma, [...]). Agindo dessa forma, Pasolini não somente perdeu in fine o jogo dialético do olhar e da imaginação. O que desapareceu nele foi a capacidade de ver - tanto à noite quanto sob a luz feroz dos projetores - aquilo que não havia desaparecido completamente e, sobretudo, aquilo que aparece apesar de tudo, como novidade reminiscente, como novidade "inocente", no presente desta história detestável de cujo interior ele não sabia mais, daí em diante, se desvencilhar. (Didi-Huberman, p.64-65)

Talvez seja minha própria característica de juventude inocente, mas a crença na *sobrevivência apesar de tudo* e na capacidade dialética de lidar com o desespero de nossos tempos são ideias que me serviram para organizar minha própria desilusão com o contexto histórico ao meu redor. Não consigo deixar de achar certa graça dessa filosofia do apocalipse e da destruição, que acometia Pasolini e tantos outros. A ameaça social simbolizada nos anos 70 pela cultura de massa da televisão parece um tanto primitiva quando comparada as consequências palpáveis que vemos hoje com a globalização, o capitalismo tardio, a internet e os modelos de inteligência artificial. Estamos novamente diante de uma insurgência do fascismo, do sul ao norte global, agora munido de suas especificidades temporais e ferramentas cada vez mais complexas de controle. Por exemplo, a pós-verdade armada pela disseminação política de *fake News;* ou os movimentos de negacionismo científico que preconizaram a recusa a vacinas durante a pandemia mundial do coronavírus. Estamos novamente em crise (se é que algum dia não estivemos), e a crise é total: guerras, genocídios, desastres ambientais, emergências humanitárias, e todo tipo de desespero parece reencarnar em versões ainda mais nefastas do que seus antecessores. A cultura de massa, o consumo desenfreado e o neofascismo são cada vez mais insuportáveis. Até mesmo o desespero do passado parece tímido se contrastado com o desespero que sentimos hoje – então, como *sobreviver* a ele?

A palavra *sobrevivência,* para mim, é chave. Mais uma das palavras que parecem ressoar dentro de minha cabeça, essa toma a forma da única meta possível de ser alcançada frente a meu próprio desespero. Sobreviver não implica prosperar, não é necessariamente uma vida de conforto que espera aqueles que sobrevivem – para sobreviver é preciso apenas uma possibilidade mínima de *continuidade*. Podemos pensar na sobrevivência biológica, em garantir a continuidade da vida em nosso mundo. Ou podemos pensar na sobrevivência ideológica, de não permitir que ideias plurais e dissonantes desapareçam. Ou mesmo – na sobrevivência econômi-

ca e financeira de um único individuo, pois precisamos de dinheiro para sobreviver ao capitalismo. Se desde o início da era moderna há tantos que já anunciaram o fim da experiência, como continuamos aqui? Humanos, vivos, sobreviventes. Produzindo arte, poesia e filosofia mesmo no apocalipse. *Apesar de tudo.* Sobrevivemos, acredito, porque somos capazes de transformação e adaptação.

Se a sobrevivência já é tão difícil por si só, impressiona que algumas pessoas no mundo decidem se dedicar a tarefas supostamente inúteis e supérfluas, socialmente e financeiramente desvalorizadas. Nem mesmo o estado total de crise que vivenciamos foi capaz ainda de erradicar por completo a subjetividade e a pulsão do desejo que leva à criação artística. Mas, isso não quer dizer que há um momento claro em que alguém decide ser artista. Como coloquei antes, é uma especificidade dessa profissão a maneira como se pode chegar até ela por muitos caminhos. Pessoalmente, acredito que é uma decisão contínua. Mesmo muito jovem, sinto que já tomei essa decisão inúmeras vezes, e não espero nada menos do que ter que tomá-la de novo. Decidi ingressar em um curso de graduação em artes visuais (ainda que isso não signifique ser artista). Decidi não abandonar esse curso, quando estava desmotivada pelas perspectivas oferecidas por ele. Decidi pedir demissão de meu primeiro emprego, em que trabalhava como designer em uma *start-up* de tecnologia, para ter mais tempo para me dedicar à conclusão do curso. Decidi inaugurar o ateliê com Theodora, como maneira de manter viva minha prática. São incontáveis pequenas ou significativas decisões, e, ainda que eu não seja capaz de dizer sobre o futuro, espero que encontre forças para continuar decidindo assim - mesmo frente ao desespero do mundo.

Muitas vezes, já me vi desiludida, ansiosa e angustiada ao tentar imaginar meu futuro como artista, nessa realidade complexa que encaramos. A estrutura da universidade foi (e ainda é) muito eficiente em me fornecer uma ideia de propósito ou finalidade para o fazer artístico, ainda que dentro de uma ficção academicista. Os projetos solicitados pelos professores, sob a lógica de avaliação qualitativa, serviam como força motriz da demanda de produzir arte, e eram capazes de me manter em um determinado ritmo ou rotina de produção. Mas fora da universidade, não há demanda para além da demanda por dinheiro, que é o necessário para uma vida financeiramente independente. Já senti que crio coisas que não importam a ninguém, que significam muito pouco e que valem quase nada. Estamos em um contexto social de intensa desvalorização da cultura e da arte, em prol do consumo e do espetáculo. A profissão do artista é uma de enorme precariedade, em que muitos não conseguem se manter financeiramente de forma digna, e poucos competem por um número ainda menor de oportunidades. Sobreviver enquanto artista, na correria cotidiana, significa *continuar* a ser artista e a produzir arte, a despeito da nossa frustração. Sobreviver significa superar a desesperança desenfreada que toma nossos pensamentos e seguir *imaginando*, mesmo quando imersos em contextos sociais tenebrosos em que o fascismo e a apatia tentam nos convencer de que não há mais experiência nem subjetividade.

Enquanto Pasolini anunciava o desaparecimento dos vaga-lumes, outros artistas e pensadores se ocupavam da difícil tarefa de seguir emitindo sua pequena luz, imaginando outras formas de funcionamento para que a arte seguisse existindo em nossa realidade (ainda que tantos profetas tenham tentado anunciar seu fim). Artistas que buscaram abrir uma fenda no modo de vida contemporâneo, recusando a estrutura totalizadora vigente e suas consequências materiais. Artistas que encontraram estratégias para reintegrar em sua prática a experiência, o desejo, o incontrolável e o apaixonante. Retomando os princípios e os métodos do Dadaísmo e do Surrealismo, novas correntes surgiram ao final do século, sob a intenção radical de fazer da arte, vida; ou então, fazer da vida, arte. São determinadas *maneiras de fazer* que buscam reumanizar sociedades entorpecidas e fragmentadas pela instrumentalidade repressiva da produção capitalista. É desse tempo também que data um interesse crescente pela performance, pelos *happenings* e pela arte participativa. Um dos exemplos mais comumente citados, que foi também explorado por Claire Bishop

Figura 7 - Exposition International du Surréalisme, Paris, 1938. Paris. O público adentrava um espaço totalmente escuro portando lanternas para iluminar as obras expostas. Fonte: disponível em <https://www.e-flux.com/journal/04/68554/a-museum-that-is-not/>



(2012) em sua análise acerca da guinada social da arte contemporânea, é a Internacional Situacionista.

Penso que o projeto situacionista influenciou profundamente a arte contemporânea, e a maneira como ensinamos ou aprendemos a ser artista. Mesmo na minha realidade limitada de estudante de arte em um país emergente da america latina, muito distante no tempo e no espaço do contexto inicial desse movimento, vejo ecos dessa maneira de trabalhar nas práticas pedagógicas de meus professores. Acredito que os gestos do situacionismo sobrevivem, principalmente porque estão localizados epistemológicamente dentro de uma interpretação sobre a natureza da arte e da cultura que faz bastante sentido em nossos tempos atuais. Alberti, no renascimento, dedicou seu trabalho para que a arte fosse vista como uma atividade intelectual; penso que hoje, no contemporâneo, devemos nos dedicar para que a arte seja vista como mais do que outra luz ofuscante ou outro produto para o consumo. Talvez, tomando emprestado do passado certo otimismo utópico que hoje nos falta, imaginar a arte como capaz de ser uma ferramenta ativa de transformação do mundo e do sujeito.

A Internacional Situacionista (IS) foi criada em julho de 1957, na Itália, a partir da fusão de três grupos: a Internacional Letrista (de onde veio Debord e Michele Bernstein), o Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista (de onde veio, dentre outros, os artistas Pinot-Gallizio e Asger Jorn, e o grupo CoBrA) e a Associação Psicogeográfica de Londres (formada por um único membro, Ralph Rumney). Ao longo de seus doze anos de existência, o grupo contou com mais de setenta integrantes, e foi transpassado por inúmeros conflitos criativos e expulsões, protagonizados em grande parte por Guy Debord. As principais atividades estavam concentradas em Paris, Amsterdã e Copenhague (com grupos menores atuantes também na Alemanha, Itália e Reino Unido), e assumiram a forma de filmes, colagens, debates e uma grande quantidade de textos reunidos nas doze edições de uma revista homônima. O contexto imediato para o surgimento da IS foi caracterizado, principalmente, por um interesse pela literatura e por atualidades em geral, e o grupo possuía um posicionamento marxista de recusa da visualidade estetizante e do objeto artístico fetichizado.

É difícil encontrar muitos relatos ou imagens que sejam testemunho factual dos trabalhos artísticos realizados pelos situacionistas, o que torna desafiadora uma análise formal ou estética desse movimento. De fato, ao longo dos anos, o grupo se afastou cada vez mais da ideia de ser um coletivo artístico-cultural, e acabou por se tornar um movimento mais inclinado para o teórico e o político, intensamente discursivo em sua atuação. Os embates que eram travados internamente se concentravam principalmente entorno da tensão entre a autoria coletiva e individual, da criação e manutenção de diferentes públicos e das demandas conflitantes entre a agência individual e o controle diretorial do projeto. Muitos dos artistas envolvidos no projeto resignaram (como os membros fundadores Asger Jorn, Constant Nieuwenhuys, Ralph Rumney, e tantos outros) ou foram eventualmente excluídos sobre o pretexto de não estarem, em último, alinhados aos ideais filosóficos revolucionários que eram propostos (por exemplo, a artista holandesa Jacqueline de Jong, que foi expulsa devido à sua recusa em condenar outros ex-membros e às suas atividades independentes na criação do jornal *Situationist Times*). A literatura que existe hoje em torno do movimento tende a lembrar apenas dos primeiros anos de atuação, de 1957 até 1962, como a "Era Artística". Ainda assim, não deixam de ser relevantes como um todo as contribuições situacionistas para a arte: a invenção de novas metodologias para o fazer artístico, um interesse renovado pela ideia lúdica de jogo e a sobrevivência dos gestos e ideias das vanguardas.

No que concerne as metodologias de trabalho artístico, três estratégias propostas pela IS são particularmente relevantes: a deriva (*dérive*), o desvio (*détournement*) e a situação. É possível traçar correlações entre todas essas atividades e outras práticas antecessoras, realizadas pelos surrealistas e dadaístas. A deriva resgata muito das ideias das expedições da Temporada Dada de Paris, enquanto o desvio pode ser lido como uma reinterpretação do conceito vanguardista de choque, como foi explorado por Peter Burger. Paralelamente, também é possível ver sobrevivências mais contemporâneas ou menos eurocêntricas para essas propostas, por exemplo nos trabalhos de Francis Alys[7] e Hélio Oiticica[8], e isso serve para confirmar a relevância prática dessas invenções. Como um todo, a *práxis* situacionista estava alicerçada em um interesse renovado por deslocar a função da arte dentro da sociedade, rompendo as barreiras entre vida e arte de maneira mais incisiva e mais radical do que aquela que havia se organizado criticamente no início do século. Na primeira edição da revista da Internacional, o texto "Relatório sobre a Construção de Situações" (manifesto de autoria coletiva), apresenta uma definição inicial de situação:

> Nossa concepção de uma 'situação construída' não se limita ao uso integrado de meios artísticos para criar uma ambientação, por mais poderosa que seja sua força ou extensão espaço-temporal. Uma situação também é um conjunto integrado de comportamentos no tempo. É composta por ações contidas em um cenário transitório. Essas ações são produto do cenário e de si

7 In a given situtation/Em uma dada situação (2011); As long as I'm walking (2021); dentre outros.

8 Parangolés (1964-1979)

> mesmas, e, por sua vez, produzem outros cenários e outras ações. [...] A direção realmente experimental da atividade situacionista consiste em configurar, com base em desejos mais ou menos claramente reconhecidos, um campo temporário de atividade favorável a esses desejos. (Internacional Situacionista, 1958, tradução nossa.)

Sendo assim, podemos entender a situação como uma experiência coletiva e temporária, projetada para ser vivida de forma ativa por seus participantes. A situação é capaz de envolver artistas e não-artistas, é utopicamente uma forma de arte que pode ser praticada por todos, e que pode também ser útil para a vida, como um todo. Considerando que essa é a palavra que dá nome ao grupo, o conceito de situação é central também para uma interpretação das práticas de deriva e desvio. Em confronto ao capitalismo avançado que fabrica falsos desejos por meio da publicidade onipresente, da glorificação do capital acumulado e da retificação das experiências mais efêmeras da vida em *commodities*, a prática artística da Internacional Situacionista buscava desmanchar o espetáculo com a situação.

Entendidas como uma ocasião de desorientação comportamental, as situações eram deliberadamente agenciadas com o propósito de despertar a experiência humana genuína de dentro da vida cotidiana, a despeito da estrutura social imposta. Uma ferramenta para que



Figura 8 - "Naked City" de Guy Debord. Ilustração psicogeográfica de uma deriva por Paris.

a vida fosse retomada pelo viés do próprio desejo, a situação pretendia eliminar a passividade por meio da eliminação do próprio papel do espectador na arte. Nesse sentido, a ideia de desvio (*détournement*) diz sobre uma das estratégias para a construção da situação: transformar um espaço corriqueiro com novos agenciamentos, desmontando sua função socialmente condicionada e trazendo à tona seus outros usos, qualidades e potências, construindo nesse jogo uma integração que articula a prática artística e social. Já a ideia de deriva (*derive*) está mais conectada às estratégias psicogeográficas do movimento, teorizadas por Debord. Passeios sem rumo, ou locomoções sem rota, as derivas eram atividades que podiam ser realizadas individualmente ou em pequenos grupos, caracterizadas apenas pela exigência conceitual de que o sujeito buscasse experienciar o espaço ao seu redor de forma não-automatizada e lúdica.

Como sugeriu o crítico Tom McDonough[9], devemos considerar que o projeto político concreto da Internacional é dado de forma paradoxalmente misturada a uma poética elusiva. Mesmo que o discurso do grupo seja um tanto quanto anti-visual, a poesia e a arte se mantiveram ideologicamente como os referenciais de experiências intensas, apaixonantes e não-alienantes. Superar o papel do espectador na arte, transformando todos os sujeitos

9 MCDONOUGH, T. F. Rereading Debord, Rereading the Situationists. *October*, v. 79, p. 3–14, 1997.

em potenciais agentes do fazer artístico, é retomar o pensamento vanguardista e utópico de que a arte pode ser uma ferramenta de transformação do mundo e da política. A respeito disso, Claire Bishop afirmou que a intenção da IS não era subordinar a arte à política, mas sim reviver tanto a arte moderna quanto a política revolucionária ao superá-las:

> [...]. Essa sublimação hegeliana implicava uma **tabula rasa**: a arte e a poesia deveriam ser suprimidas, para então serem realizadas como uma vida mais plena e enriquecedora. Aqui reside o paradoxo central do romantismo niilista da IS: a arte deve ser renunciada, mas em prol de tornar a vida cotidiana tão rica e emocionante quanto a arte, para superar a mediocridade esmagadora da alienação. (Bishop, p. 83, tradução nossa.)

Nessa intercessão de renúncia e continuidade, as formulações iniciais da IS resgataram as considerações de Johan Huizinga acerca da natureza da cultura, numa tentativa de transformar essa teoria em uma nova *práxis* artística. Historiador e linguista holandês, Huizinga está longe de ser uma das referências mais relembradas na disciplina da arte, mas sua obra *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura* (2019) traz uma perspectiva que era até então pouco explorada para além de interpretações utilitaristas e psicológicas. Publicado pela primeira vez ao final dos anos 30, *Homo Ludens* sugere um reposicionamento para nossa compreensão da humanidade: uma espécie cuja especificidade definidora é a capacidade lúdica de significação (ao contrário da denominação *Homo Sapiens*, que Huizinga considerava demasiadamente antiquada e inocente, por cultuar a razão acima de tudo). Ainda que seja difícil chegar a uma definição exata e universal de jogo - porque o jogo toma muitas formas e depende de especificidades de cada sociedade - é inegável que o jogo existe, e sua própria existência demonstra que a natureza humana ultrapassa a lógica. Nesse sentido, Huizinga propõe entender a cultura como um jogo, um domínio particular que é regido por regras à parte e que consegue atender à necessidade inerentemente humana de dar sentido à ação. Segundo o autor, é no jogo, e pelo jogo, que a civilização surge e se desenvolve.

No cerne das considerações mais amplas de Huizinga, acerca das maneiras que a humanidade se sistematiza, está essa sua definição de jogo. Usualmente há uma tendência a associar o jogo, e outras atividades lúdicas, às crianças e aos animais, que parecem sempre buscar instintivamente o divertimento. Para aqueles desprendidos do funcionalismo de uma vida útil, a brincadeira é um impulso quase fisiológico, um imperativo natural. Mas Huizinga argumenta por uma noção de jogo que seria mais próxima de um fator distinto e fundamental, presente na vida e nas ações mundanas, existente mesmo antes da própria cultura e relevante até nas suas fases mais atuais. O jogo como definido por Huizinga diz respeito a todas as atividades que poderiam ser vistas como supérfluas por não conduzirem a sobrevivência imediata. A religião, o ritual, a educação, a ciência, a economia, a guerra... Tudo isso pode estar relacionado ao jogo. O jogo é uma realidade em duplicata, um mundo autônomo, um estado de suspensão da razão, organizado por sua própria ordem e por suas próprias regras – potencialmente, um campo aberto para a realização do desejo.

Essa definição se torna particularmente interessante para a compreensão da função social da arte e da natureza da criação poética no contemporâneo. O jogo não é necessariamente brincadeira, mas nem por isso se torna o oposto direto da seriedade. Para os jogadores, o jogo é absolutamente sério, e suas regras devem ser respeitadas (frente a uma goleada, não serve de nada colocar a bola embaixo do braço e fugir para casa). Devemos ser leais ao jogo, obedecer a seu encanto e às suas lógicas, para poder vencer dentro de uma concepção de vitória que é compartilhada com outras pessoas. No campo da filosofia, Huizinga destaca que a competição está no centro da aspiração agonística que permeava as práticas sofistas. Podemos considerar a retórica uma forma de jogo, em que argumentos e discursos são usados para convencer o outro, até que um pensamento saia vitorioso do confronto. Sendo assim, o jogo permeia nossas noções mais atuais de debate, diz sobre o procedimento metodológico do diálogo, e está profundamente conectado com a forma que criamos ou organizamos socialmente o conhecimento. Quanto a poesia, Huizinga coloca o jogo como determinante da atividade criativa:

> [...] na realidade, a **poiesis** é uma função lúdica. Ela se exerce no interior da região lúdica do espírito, num mundo próprio para ela criada pelo espírito, no qual as coisas possuem uma fisionomia inteiramente diferente da que apresentam na 'vida comum', e estão ligadas por relações diferentes das da lógica e da causalidade. Se a seriedade só pudesse ser concebida nos termos da vida real, a poesia jamais poderia elevar-se ao nível da seriedade. Ela está para além da seriedade, naquele plano mais primitivo e originário a que pertencem a criança, o animal, o selvagem e o visionário, na região do sonho, do encantamento, do êxtase, do riso. (HUIZINGA, p. 156)

Nesse sentido, Huizinga rejeita que a *poeisis* tenha apenas uma função estética, ou que possa ser interpretada apenas pela estética. Em qualquer civilização "viva e florescente", e sobretudo nas culturas arcaicas, a poesia desempenha uma função vital que é social e litúrgica ao mesmo tempo. O elemento poético formal pode tomar muitos meios de expressão, cada qual com suas particularidades constitutivas. Mas enquanto procedi-

mento, a criação poética, e por consequência a *inventio*, está alicerçada em uma forma de jogo compartilhado. Isso é fácil de compreender até se reduzirmos o argumento a um clichê: não é incomum se referir à poesia como um "jogo de palavras". E existe um sistema de regras nesse jogo, que determina o leque de ideias e símbolos a serem utilizados. A linguagem artística, onde está localizada a poética, difere-se da linguagem vulgar pelo uso de termos, de imagens e de figuras especiais que nem todos serão capazes de compreender.

> [...]. Os conceitos, prisioneiros das palavras, são sempre inadequados em relação à torrente da vida; portanto, é apenas a palavra-imagem, a palavra figurativa, que é capaz de dar expressão às coisas e ao mesmo tempo banhá-las com a luminosidade das ideias: ideia e coisa são unidas na imagem. [...], a poesia continua cultivando as qualidades figurativas, ou seja, portadoras de imagens, da linguagem, de maneira deliberada. O que a linguagem poética faz é essencialmente jogar com as palavras. Ordena-as de maneira harmoniosa, e injeta mistério em cada uma delas, de modo tal que cada imagem passa a encerrar a solução de um enigma. (HUIZINGA, p.174)

Entendemos, então, que a metáfora e a imaginação estão no âmago da *poiesis*, e podem ser compreendidas como jogos de substituição e significação. Ainda que Huizinga explore as artes visuais em outros capítulos de *Homo Ludens*, no meu entender, é a sua interpretação do ato criativo no domínio da poesia que mais se aproxima da maneira como entendemos a criação no domínio da arte contemporânea. Isso é especialmente relevante por centralizar a capacidade dialógica da imagem. Assim como o jogo, a arte é fascinante e apaixonante, uma atividade dotada de pulsão de vida, e, portanto, está localizada na fronteira entre o racional e o metafísico. Afinal, desde os primórdios renascentistas, há muito esforço por parte dos artistas para que a arte seja vista como um fazer ligado a *poiesis* e distante da maestria manual (um argumento, vale relembrar, que foi feito por Alberti, no "Da pintura*").*

É necessário reconhecer, evidentemente, que há uma questão histórica determinante nessa análise de Huizinga. Naquele momento dos anos 30, a arte canônica estava de fato bastante desconectada de seu potencial lúdico, altamente racionalizada e estetizada para servir à ideia de uma evolução linear da representação. Mas os artistas já estavam explorando a aproximação entre arte e vida, trazendo o jogo de volta para o primeiro plano. Podemos pensar, novamente, nas transformações propostas vanguardas históricas. Por exemplo, os Dadaístas comandavam seus próprios jogos em seus processos criativos, recorrendo à aleatoriedade e ao acaso como possíveis remédios para a apatia criativa do pós-guerra. Podemos também achar algo desse lúdico na própria ideia do *happening*, no interesse crescente pela arte participativa e nas propostas interativas da arte conceitual. Num nível formal, podemos ver seus contornos até nos respingos de tinta que dançam nas telas de Jackson Pollock.

Considerando essa reaparição do lúdico nas práticas criativas desde o início do século XX, é perfeitamente compreensível o apreço que os situacionistas sentiam por Huizinga. Um dos exemplos mais diretos é o texto "Contribuição por uma definição situacionista de jogo" (1957), assinado por Guy Debord e publicado também na primeira edição da revista do movimento. Nele, Debord propõe que "A vida cotidiana, que antes era determinada pela questão da sobrevivência, agora pode ser racionalmente controlada (essa possibilidade está no centro de todos os conflitos de nosso tempo). O jogo, rompendo radicalmente com um tempo e espaço lúdicos delimitados, deve invadir toda a vida." (p.1). Sendo assim, podemos entender que o fazer artístico do situacionismo era em si o jogo. Retornar a arte para o domínio do lúdico era a estratégia necessária para que ela fosse reintegrada de sua força de transformação social, para então ser capaz de verdadeiramente influenciar o mundo e a política ao seu redor. Resistir ao espetáculo massificante, à luz totalizadora do fascismo, ao controle racional da existência subjetiva - esse era o real objetivo do projeto artístico situacionista. O jogo era o imperativo metodológico para reconectar o sujeito à experiência e à vida.

Do nosso ponto de vista privilegiado do contemporâneo, são notáveis as diversas maneiras que a arte se aproxima e se apropria da ideia de jogo. Penso, nesse sentido, que a sobrevivência de um fazer artístico, em nossa realidade social endurecida e entorpecida, só foi possível devido às inovações correntes artísticas vanguardistas que, aproximando a arte da vida, reintegraram um elemento lúdico e social à arte. O pensamento de Huizinga serve como um oroboros, em que a cabeça da teoria persegue a calda do fazer artístico. Ao propor que o jogo é anterior à cultura e determinante dela, Huizinga conseguiu demonstrar a persistência de uma ideia de jogo em todas as atividades humanas consideradas sagradas, intelectuais ou complexas.

Acredito que essa proposta de reintegrar a arte à vida através do jogo sobrevive em nossos tempos atuais, ou, pelo menos, nos fornece uma estratégia possível para nossa própria sobrevivência. Quando escuto as angústias de meus amigos artistas, entre um ou outro assunto mais agradável que habita nossas mesas de bar, não consigo deixar de ver preocupações semelhantes com as que descrevi aqui. Há uma preocupação muito grande com o propósito daquilo que fazemos, e, consequentemente, com a perda de sentido e de motivação, até uma apatia desesperante. Não quero dizer que não

estamos constantemente acometidos pelas preocupações de natureza mais material – dinheiro, acesso a materiais de trabalho, buscas por empregos, trabalhos temporários, pagamentos atrasados, clientes desaparecidos, censuras institucionais, falta de oportunidades. A questão financeira é inevitável dentro do capitalismo, e produz sua própria gama de efeitos psicológicos e traumas. Toda a realidade material a que estão sujeitas a cultura e a arte hoje em dia servem apenas de plano de fundo para a ameaça mais significativa de uma perda do desejo, da experiência e da capacidade criativa.

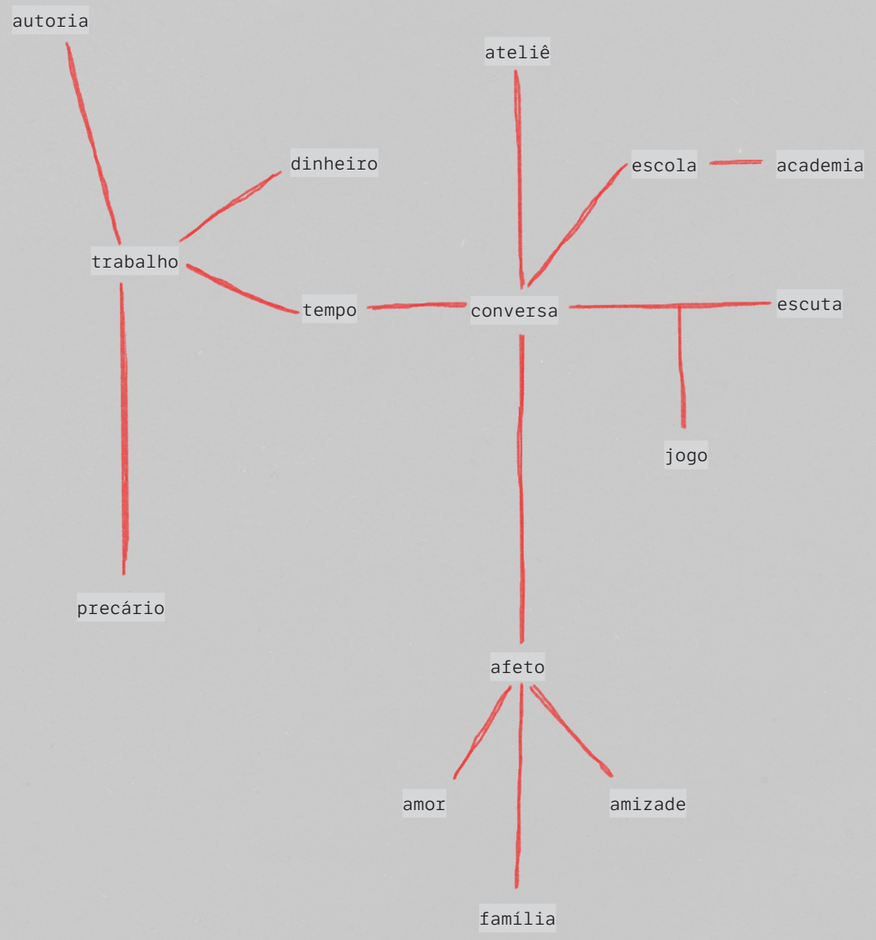
São conversas que parecem seguir o mesmo roteiro, mas vamos revezando quem carrega a angústia. Precisamos ouvir ali qualquer coisa que seja um lampejo, uma luz fraca e pulsante, que formar entre duas pessoas o fantasma de uma constelação. É significativo, também, que essas conversas parecem se intensificar em minha vida a cada ano que passa. É claro, estamos andando em passos largos em direção a uma conjuntura política cada vez mais sombria. Sempre que penso que não poderia ser maior o desespero, ele toma outras formas. Mas acredito que isso também tem um outro elemento mais particular, que diz sobre o momento de vida que eu e meus amigos estamos. A maioria de nós já concluiu, ou está concluindo, a graduação. E as perdas do "paraíso" da comunidade artística da universidade e do estado de jogo que a graduação oferece são perdas significativas desse momento de vida. Na universidade, estamos sob o encanto do jogo, aquele mundo autônomo da arte que segue suas próprias regras. Lembro de um dia que estava na residência do Centro Cultural com Theodora, alguns meses depois de nossa colação de grau, e ela disse "às vezes, quando estamos aqui, eu me sinto como as crianças do Peter Pan, da terra do nunca. Nós somos alunas de arte sem professores de arte. Será que se a gente continuar fingindo, ninguém vai perceber?". Talvez por isso, passamos a buscar, mais explicitamente, um apoio existencial na nossa rede afetiva. Ainda que por vezes isso seja involuntário, dependemos uns dos outros nessa tarefa de se manter de pé, decidindo, por mais um dia, continuar a ser artistas. Por outro lado, meus amigos não-artistas, com toda sorte de trabalhos considerados "úteis" ou empregos CLT com bons salários e horários razoáveis, me falam de outras angústias. Estão cansados da rotina, não tem tempo para autocuidado, se sentem automatizados e suprimidos pelo peso da responsabilidade funcional, e pela desesperança completa de que a vida possa ser mais do que isso. E a verdadeira ironia é quando me perguntam: "E no ateliê, como estão as coisas? Tem uma vaga para mim, na turma de cerâmica?".



Figura 9 - Ateliê Gaveta. Sala 1732, Ed. Maletta, Belo Horizonte. Abril de 2025. Fonte: Arquivo pessoal da autora.

II.

AS CONVERSAS



Aqui estão registradas conversas que foram motivadas por essa pesquisa.

As conversas de número [I a V] são transcrições de diálogos com os artistas convidados: **Ava Cruz**, **Gabriela Sá** e **Ícaro Moreno**, **Sara Não Tem Nome**, **Randolpho Lamonier** e **Froiid**. Esse grupo de artistas foi pensado de forma a representar uma pluralidade de realidades sociais, dentre expressão de gênero, classe social, raça e sexualidade. Conversei com jovens artistas em diferentes posicionamentos da carreira profissional em arte, que nasceram ou atualmente residem no território metropolitano de Belo Horizonte, e que trabalham de forma explicitamente coautorial, colaborativa ou participativa. Cada conversa durou cerca de uma hora e meia, e foi diagramada aqui juntamente a um panorama visual da produção artística do convidado. Palavras-chave foram destacadas com tarja branca, desta forma. Ideias centrais para os temas de interesse da pesquisa foram destacadas com grifo vermelho. O registro e a transcrição das conversas foram feitos com o consentimento dos artistas, e optamos por apresentar o material na íntegra, para preservar as ideias e os testemunhos que foram gentilmente compartilhados.

As conversas de número [VI e VII] são ensaios críticos desenvolvidos por dois pesquisadores convidados: **Diogo Gama Pozzato** e **João Gabriel Resende Bruno**, ambos alunos de mestrado de programas de Pós-Graduação da UFMG. A partir da leitura e da discussão das conversas com os artistas, Diogo e João foram convidados a desenvolver textos que criassem pontes com suas respectivas áreas de estudo na Pós-Graduação. É significativo relatar que busquei outros estudantes para colaborar nessa sessão, mas não houve tempo hábil para que essas colaborações ocorressem. Vejo essa dificuldade como um sintoma da sobrecarga enfrentada pelos pesquisadores brasileiros como um todo. Em oposição ao individualismo competitivo da academia, penso que a produção coautorial figura um dispositivo interessante para uma prática de pesquisa mais comunitária e mais socialmente engajada. Por isso, incluo aqui esses dois textos, ainda em formato de esboço, no ponto que a escrita foi capaz de alcançar dentro do prazo exigido. Referências teóricas, conceitos e análises desenvolvidas aqui serão retomadas mais adiante.



II.I. AVA CRUZ, 25 DE JANEIRO DE 2025







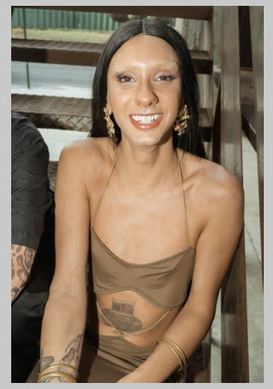


Ava Cruz (Belo Horizonte, 1998) é uma artista transfeminina bacharel em Ciências Sociais com enfoque em Antropologia pela UFMG e mestre em Antropologia pela UFBA. Atualmente reside em São Paulo (SP), onde é doutoranda no programa de Antropologia da Universidade de São Paulo (USP). Concentrando seus estudos em torno da performance, instalações e artes gráficas, busca pensar as intersecções entre corpo, ritual e espiritualidade sob uma ótica *transcentrada*. Em sua prática artística, Ava constrói uma cosmologia própria que parte de uma noção de sagrado com referência em sua dissidência corporal, tendo como fim produzir experiências artístico-religiosas de êxtase. As práticas fetichistas, através do BDSM, têm sido um dos pilares da sua pesquisa mais recente, entendendo-as como um espaço ritualístico de experimentação corporal, tal qual os processos de transição de gênero, em que se encontra em voga novas formas de se produzir prazer, para além de uma sexualidade normativa.

Eu e Ava nos conhecemos na adolescência, por volta dos quatorze ou quinze anos de idade, e seguimos como amigas desde então. Na faculdade, às vezes nos encontrávamos sem planejar, no café da FAFICH ou no diretório acadêmico da EBA. Às vezes, era nas festas, durante o final de semana. Em algum momento de 2019, estávamos conversando sobre qualquer coisa e Ava compartilhou sobre um trabalho prático que precisava fazer para uma disciplina de antropologia que estava cursando. Ofereci minha ajuda para fotografar o trabalho, e essa foi a primeira vez que criamos algo juntas. O resultado foi a performance “D’Eus”, que participou de uma exposição no Mercado Novo de Belo Horizonte em novembro daquele mesmo ano. Só voltamos a colaborar algum tempo depois: em janeiro de 2023, eu havia acabado de concluir minha graduação e Ava estava em Salvador, cursando o mestrado. Vi uma chamada de edital para projetos de fotoperformance, e mandei uma mensagem para ela dizendo que adoraria pensar em uma proposta juntas. Em uma reunião, chegamos à ideia que depois se tornaria “crisálida mineralis”. O projeto foi recusado. Três vezes. Mas eventualmente fomos aceitas por um edital do Viaduto das Artes, e conseguimos executar nossa ideia com o cachê disponibilizado pela chamada. Desde então, seguimos colaborando. Escrevemos juntas um artigo sobre o processo criativo e metodológico de “crisálida”, e apresentamos ele em maio de 2024 no 9° CIACTSAD (Congresso de Arte, Ciência e Tecnologia e Seminário de Artes Digitais). Também trabalhamos como designers, ao longo do ano de 2024, no Festival Pajubá, projeto cultural de Salvador contemplado pela Lei Paulo Gustavo. Atualmente, estamos desenvolvendo novas propostas de projetos artísticos, enquanto esperamos por oportunidades de financiamento.



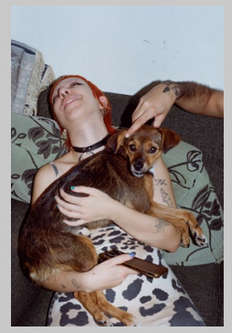
[5]



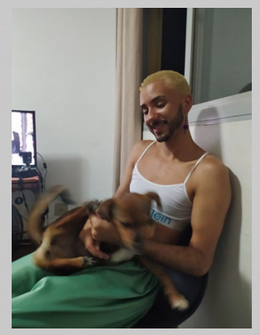
[6]



[7]



[8]



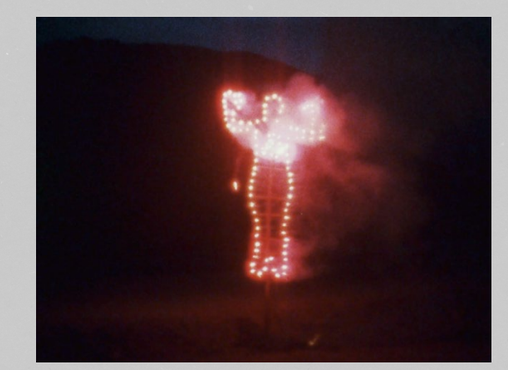
[9]



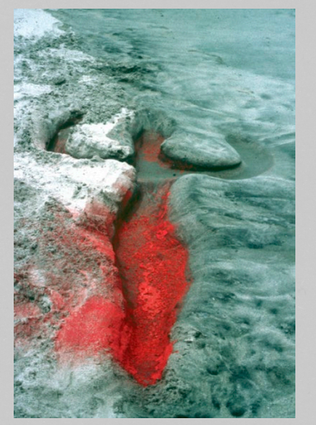
[10]



[11]



[12]



[13]



[14]



[15]



[16]

Como que você descreveria a sua prática artística para alguém que nunca viu seu trabalho antes?

Ava: Bom, hoje eu venho pensando na minha prática artística a partir de dois eixos que tento colocar em relação. De um lado, as práticas de BDSM ou fetichistas em geral, em diálogo com noções de ritual e de religiosidade. Eu vejo muito do erótico no sagrado, e muito do sagrado no erótico, também.

Sendo didática, BDSM é um acrônimo de quatro letras que diz respeito a uma série de técnicas que estão ligadas a relações de poder e práticas de restrição corporal, todas elas feitas de forma consensual e acordada entre as partes. Eu vejo nelas um campo de experimentação muito próximo da performance, que busca chegar a estados alterados de consciência e de ampliação do gozo, digamos assim. Dentro do BDSM, minha pesquisa está mais voltada para as práticas de restrição corporal, que se expressam no *Shibari,* uma técnica japonesa de restrição corporal com cordas, e, mais recentemente e mais especificamente, com a prática de mumificação, que é um método de restrição corporal total que pode ser feito com uma série de materiais, mas eu faço principalmente com *silver tape.*

Eu venho desenvolvendo uma metodologia própria para executar a mumificação. De alguma maneira, isso tem um *quê* de espiritual e de ritual, no sentido de que a própria mumificação cria um estado alterado de corporeidade e mentalidade. Eu vejo, pra pessoa que está sendo mumificada, uma experiência que se aproxima muito de um estado sensorial de útero. Um lugar em que você está lá como um invólucro, isolado do externo, e isso te leva a um certo tipo de mentalidade meditativa, que me interessa muito explorar. E é nisso que eu vejo também o lugar do ritual. Então eu acho que todo o meu trabalho está girando em torno disso, e tem como uma questão central essa ideia de transformação, de chegar a estados mentais alterados, com outras percepções corpóreas, que são estados muito próximos das experiências de ritual. Como antropóloga da religião, isso também me interessa muito: pensar que tipo de efeito o ritual produz nas pessoas e na cultura.

Como que você chegou a esses dois eixos, do BDSM e do ritual? Qual foi seu processo para se aproximar desses dois temas?

Ava: O BDSM chegou na minha vida durante a pandemia. Eu estava em isolamento, e eu via uma necessidade de desenvolver algo, um tipo de escape daquela realidade mesmo. Então eu comecei através do *Shibari*, pesquisando as técnicas de restrição com cordas, que na verdade são a base da metodologia da mumificação que eu prático. Tradicionalmente, você começa se amarrando, para depois amarrar alguém. Então, durante a pandemia eu estava isolada, não tinha nada para fazer, e usava o aprendizado do *shibari* como um hobby, mas também como uma forma de relaxamento. O *shibari* pode produzir uma série de efeitos no corpo, então tem essa dimensão que é mais meditativa, mais relaxante, mas tem também uma categoria que chama *Semenawa,* que é basicamente um tipo de técnica voltada para infligir dor, de forma controlada e consensual. Então eu também buscava explorar o lugar da dor no corpo, e que tipo de acionamento isso produzia.



[17]



[18]

A dimensão do ritual, acho que vem de uma vivência religiosa própria. Eu sou umbandista, e através da Umbanda e dos estados de transe, de incorporação de entidades, eu também me vi em um processo de transformação corporal profundo. Penso nessa relação que você vai criando com as entidades que estão no seu caminho e que fazem parte do seu destino aqui na terra. Na minha vivência de Umbanda, eu cheguei em lugares corporais que eu nunca tinha vivido em outros contextos, de perder o controle do corpo mesmo. E por outro lado, o *shibari* e o BDSM me colocavam em lugares mentais de despersonalização. Existem diferenças de experiência a partir das posições que você pode tomar no BDSM, mas, para mim, o lugar de submissão está muito próximo de uma experiência despersonalizante de abrir mão do controle do corpo e de si, mesmo que seja em termos consensuais. Eu via um link possível de ser trabalhado a partir dos dois.

Pensando sobre a sua práxis, a sua metodologia de trabalho em si, como é o processo de idealização até a execução final de seus projetos artísticos?

Ava: É melhor que eu fale a partir de exemplos práticos ou no geral?

Os dois...Se quiser exemplificar o geral com a prática...

Ava: Acho que isso me ajuda, partir de um específico primeiro. Teve uma performance que eu fiz, durante a pandemia, que chamava "*dispositivo masturbador de vulnerabilidades*". Como estava naquele contexto de pandemia, tinha várias possibilidades de revistas publicando trabalhos artísticos no meio virtual, sabe?

Antes de eu pensar nessa performance, tinha um certo tipo de questão afetiva que estava passando na minha cabeça. Eu tinha acabado de terminar um relacionamento, e estava pensando muito sobre o lugar da vulnerabilidade dentro do amor, que era uma questão bem gritante na minha relação, porque eu tinha uma certa dificuldade de me mostrar vulnerável ali. Eu fui entendendo que o amor se construía muito a partir dessa possibilidade de estar vulnerável_e que isso significava, em alguma medida, uma faca de dois gumes. De um lado, você dá pra outra pessoa esse espaço de vulnerabilidade, pra ela alcançar dentro de você. De outro, isso é também dar um certo poder pra essa pessoa entender suas vulnerabilidades, e ela pode estar aberta a agir de maneira positiva e te acolher, ou também manipular aquilo que é vulnerável.

Então isso estava na minha cabeça: essa centralidade da vulnerabilidade e de se mostrar vulnerável, na vivência do amor. Paralelamente, eu estava dentro desses exercícios da prática de *shibari*, porque muito do domínio do *shibari* envolve práticas repetitivas, para criar memória corporal. Nesses exercícios, eu criei um dispositivo, um objeto, digamos assim, que era um conjunto de velas amarradas com uma fita, e com as cordas fui desenvolvendo uma maneira de transformar isso em uma *gag,* para colocar na boca. Foi algo que inventei "da minha cabeça", a partir dos fundamentos que o *shibari* me dava como possibilidade. Disso eu fiz essa performance, que envolvia basicamente colocar esse instrumento na minha boca, amarrando meus olhos e assim restringindo minha visão, para então acender as velas e permitir que a cera caísse no meu corpo. Foi uma performance que eu mandei para uma revista[1] lá de Nove Iorque. Então eu gosto muito dela. É algo que inclusive fundamentou outras performances, que fiz em festas.

1 Fragmented Megazine (Nova York, 2022. ISSUE 2 - TOUCH)



[19]



[20]



[21]

Lá em Salvador, mais ou menos a uns dois anos atrás, me convidaram para fazer uma performance numa festa fetichista que se chama Manifesto Putaria, que tinha essa proposta de trabalhar com temas mais pessoais, dentro do BDSM e do fetichismo. Como era uma performance de festa, ela tinha que ter outro tipo de impacto, porque era um outro contexto, que tinha muito mais imprevisibilidade. Havia um DJ, colocando música ao mesmo tempo. E eu convidei uma amiga, que se chama Melissa. Ela não tinha tanta experiência com performance em si, mas ela era uma garota de programa que trabalhava com práticas fetichistas, então ela tinha a vivência de dentro do contexto dos programas, mesmo. A gente acabou, através de reuniões, criando uma performance na qual em certo momento ela colocava em mim esse objeto que eu criei, como o auge da performance.

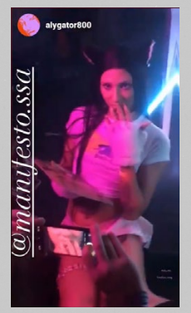
Então as coisas foram se acumulando, algo que eu criei em um lugar eu aplico em outros, também. Mas pensando sempre no contexto, no tipo de demanda específica do meio. Porque, por exemplo, num contexto de festa, você tem uma necessidade de apelo visual, de que as coisas aconteçam de maneira mais dinâmica.

Você diria que tem um elemento que seria da sua própria vivência afetiva, dessas questões pessoais, que se combina com práticas contínuas e, por fim, isso também se soma a outras vivências sociais, que envolvem outras pessoas?

Ava: Sim, porque nesse caso, por exemplo, a Melissa trouxe uma ajuda de uma maneira prática. Por exemplo, como ela trabalha fazendo programa, ela tem muito uma demanda dos clientes de que ela vista certas roupas, mas tem também os clientes que querem vestir coisas dela. Ela fala que tem clientes que pagam um programa e não querem fazer sexo de fato, eles querem usar as roupas dela, sabe? Aí ela oferece uma arara com sainha, com uma série de roupas femininas para eles usarem. As roupas que a gente usou na performance eram dessa coleção dela, em estilo colegial. Então, ela veio trazendo muito da vivência que ela já tinha com dominação e relações no contexto de programa, mas também trouxe um material.



[22]



[23]



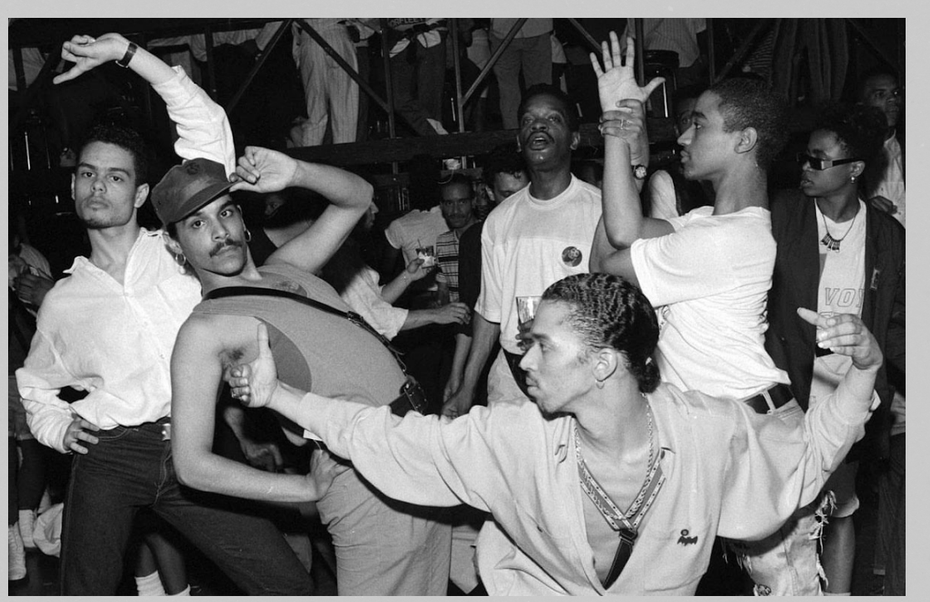
[24]



[25]



[26]



[27]



[28]



[29]

Como é sua rotina de trabalho, se você tem uma? Qual é o ritmo que o trabalho artístico acontece em sua vida, ao longo do tempo?

Ava: Hoje, ser artista não é minha ocupação principal. Então eu funciono muito a partir de demandas. E eu tenho trabalhado mais a partir de editais, na verdade. Essa semana mesmo me candidatei para um lugar em São Paulo que se chama Love Cabaret, um espaço de apresentações em que eu precisaria desenvolver performances semanais. Mas hoje meu trabalho gira muito mais em torno dessas demandas externas que tenho. Já me cansei um pouco de ser autônoma, e tenho trabalhado mais com essa lógica de edital, junto de outras pessoas.

No sentido de uma convivência com outros artistas, e das coletividades que podem surgir em nosso caminho e que podem alimentar nossa prática de alguma maneira, que tipos de redes de apoio ou comunidades artísticas têm sido fundamentais para seu processo criativo?

Ava: Acho que a *Ballroom*, principalmente. A Ballroom é essa grande tecnologia que foi criada por travestis no Brooklyn, e é uma comunidade. Eu digo que ela é uma tecnologia porque a *Ballroom* vai agregar uma série de artistas juntos. Ela envolve pessoas que trabalham com a performance, que dançam, ela envolve djs, pessoas que rimam, designers de moda... um grupo de artistas que se juntam para produzir. E a questão toda é que a *Ballroom* não existe apenas no contexto da *Ball* em si, até porque ela forma parentesco, e isso é algo muito interessante de ser pensado socialmente.



[30]



[31]



[32]

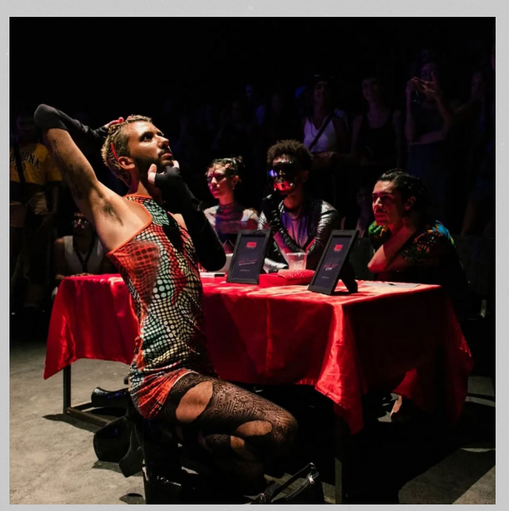


[33]

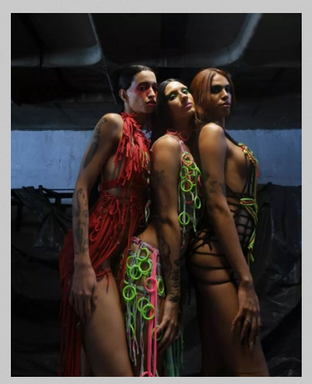
Você diz em relação às mothers, nesse sentido das casas?

Ava: Sim, são relações de parentesco, de fato. Assim como no terreiro você forma parentesco também, sabe? Com a sua família de santo. Na *Ballroom*, quando você participa de uma *House*, você tem a sua *mother*, e isso é uma rede de apoio existencial mesmo. Você vê essa experiência no *drag*, também. Tem uma pessoa que é sua "mestra", que te aconselha, que te desenvolve, mas é uma rede, acima de tudo, afetiva. E os termos que são usados são termos do parentesco, você tem mães e irmãs, uma família. Para mim, a Ballroom forma economia, forma família, forma arte, e faz tudo isso de uma maneira circular. É um modo de viver. Ser Ballroom é uma corporeidade que você aprende, que você desenvolve, que está no mundo e que você joga pro mundo.

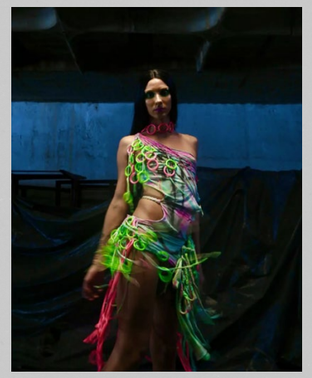
Porque na *Ballroom* existem as categorias que são dançantes, mas também existem as categorias que estão mais relacionadas a vivência, ao corpo. Na comunidade trans a gente fala sobre passabilidade, sobre as técnicas que você tem para ser "passável", mas na verdade isso acaba sendo técnicas que você desenvolve. Um jeito de andar, um jeito de existir. A categoria *face*, por exemplo, qualquer pessoa está apta a participar dessa categoria. Superficialmente, seria uma maneira de você mostrar o rosto, a beleza do seu rosto em específico, conhecer os traços bonitos do seu corpo e saber como apontar isso para o júri. E isso envolve um tipo de performance corporal que você pode aplicar na vida também. Eu aplico isso na minha vida, de verdade.



[34]



[35]



[36]



[37]

Então para além de uma comunidade que te fornece apoio existencial e emocional, é uma comunidade que oferece estratégias de estar no mundo... Enfim, confiança e autoestima que vão para além desse espaço artístico?

Ava: É o que a gente chama de *cunt*. *Cunt* é um acrônimo para uma série de coisas, mas traduzindo de forma livre, o *cunt* é aquele brilho que é só seu. Você desenvolve isso dentro da *Ballroom*, entende, aquele charme, aquele molho que é só seu. E cada pessoa pode desenvolver seu próprio *cunt*.

Você convive com outros artistas? De que forma esses outros artistas fazem parte da sua rotina e do seu processo criativo? E em que espaços essa convivência acontece?

Ava: Eu estou rodeada de artistas. Meus melhores amigos são artistas, eu moro com artistas.... acho que a maioria das pessoas com quem eu convivo trabalham com algum tipo de arte. Essa convivência acontece tanto no âmbito privado quanto nas festas, nos lugares que eu habito no meu dia a dia. Em geral eles têm essa centralidade do artístico.

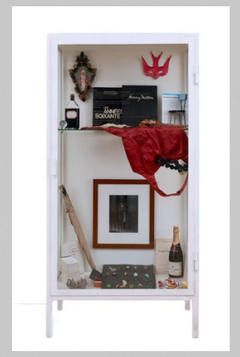
Quanto a espaços mais institucionais, eu pensaria na academia, na universidade, etc. No campo que eu trabalho, na antropologia, tem também uma área forte voltada pro visual. Então fotógrafos, performers – a antropologia faz muitas interseções e pontes com os artistas. Mas na área que eu sou especialista mesmo, na antropologia da religião, eu estou mais rodeada de sacerdotes, e das pessoas que são das religiões que eu pesquiso.

De que forma suas relações afetivas (sua família, seus amigos, seus colegas profissionais, seus parceiros, etc) influenciam sua prática artística?

Ava: Eu acho que a gente troca muitas referências, isso é um fato. Assim, de forma até inconsciente, a gente está ali compartilhando referências. Um exemplo prático: como eu nasci no dia 24 de dezembro, eu nunca fui de comemorar meu aniversário. Meu aniversário sempre foi um dia que eu não gostava muito, por ser no natal. Mas um tempo atrás, o Yu, que é um amigue muito próximo, defendeu um TCC em artes visuais, e o trabalho delu tinha muita influência de uma artista chamada Sophie Calle. Ela tem uma obra chamada "Birthday ceremony", que consiste dela convidar a mesma quantidade de pessoas que o número de anos que está fazendo em seu aniversário. Vamos supor que ela está fazendo 24 anos, ela convidaria 23 amigos e 1 pessoa desconhecida para sua festa. E ela pede para cada pessoa trazer um objeto, e depois ela cria essas coleções de objetos com os presentes que ganhou. Enfim, isso me inspirou na minha vida privada, no sentido de querer comemorar meu aniversário com uma performance, inspirada pelo trabalho da Sophie Calle. Então não só no nível profissional, são afetamentos que estão na vida privada.

Mas também tem a questão da ajuda – eu não consigo ter domínio de um processo artístico como um todo. Nesse caso, já aconteceu muitas vezes de amigos me ajudarem. Designers, por exemplo, que me ajudaram com coisas que eu não sabia fazer, que eu precisava de ajuda pra realizar. Então, às vezes, em nível prático, rolam essas colaborações informais também, que são sobre acesso ou habilidades.

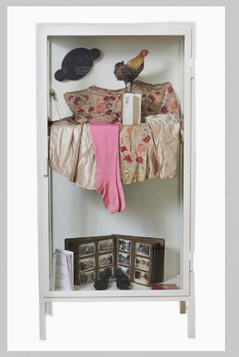
Outro exemplo: eu vou começar agora meu trabalho de campo do doutorado, que consiste em fazer algumas entrevistas. Para mim é muito importante dar um tipo de contrapartida pras pessoas que participam da pesquisa. Tem uma pessoa que eu quero entrevistar que já tem um trabalho educativo sobre o pajubá. Ela é uma travesti, que já foi garota de programa, e hoje trabalha no campo das letras, fazendo divulgação científica em redes sociais. E aí eu entendi que uma contrapartida interessante seria dar algum tipo de material audiovisual da entrevista para ela poder usar nas redes sociais dela como divulgação do próprio trabalho. Só que eu não domino edição, não tenho uma câmera para gravar as coisas e tal. Então para começar esse trabalho, eu estou buscando alguém do audiovisual que possa me fortalecer nesse aspecto.



[38]



[39]



[40]

Como que você definiria colaboração dentro do seu trabalho? Qual o papel que você acha que a colaboração tem na sua prática artística?

Ava: Não sei. Eu acho que isso me faz pensar sobre o trabalho que a gente tem juntas, mesmo. O *"crisálida mineralis"* foi um dos maiores paradigmas de colaboração que eu já vivi, porque a colaboração está desde a idealização inicial até a execução prática, até a produção do objeto artístico mesmo. Quando a gente veio com a ideia de fazer o *crisálida*, acho que tinha uma investigação sua com a fotografia e um desejo meu de trabalhar com a mumificação, e isso foi um mote inicial pra fotoperformance acontecer. Só que tinham outras colaborações ali em jogo... a gente precisava de uma pessoa pra ser mumificada, e também de uma produção no dia da execução da performance.

Isso levava a caminhos distintos, porque precisando dessa pessoa para contracenar, a gente optou por um caminho mais formal de colaboração. Então a gente abriu um formulário, e era um trabalho remunerado. Analisamos as inscrições que chegaram, estávamos interessadas em saber se as pessoas tinham alguma limitação corporal para realizar a performance. Era uma questão de saúde. Por outro lado, a gente também acionou amigos artistas que poderiam se interessar em participar da tal produção, e quem deu esse suporte pra gente foi o Lucca[2]. O trabalho também não teria acontecido sem ele – foi muito importante ter alguém ali assessorando.

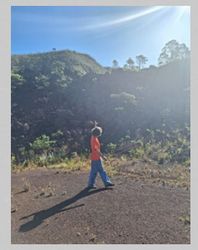
Eu gosto do *crisálida* porque ele envolveu a gente fazer pesquisa de campo. Nós fomos juntas ao local, pensar o local, e a gente estava muito interessada em pensar que tipo de vida poderia surgir ali naquela ruína da mineração, que é a serra do rola-moça. Havia questões práticas, de como chegar nesse lugar.... questões que são para além de questões da criação, que são sobre fazer acontecer o objeto artístico. E também, surgiram questões do aspecto da autoria. Todas essas pessoas que ajudaram foram nomeadas na ficha técnica final do trabalho, mas existe um aspecto da colaboração que a gente tem que pensar, que é: qual é o limite da autoria? É uma coisa que às vezes é um pouco fluida, essa fronteira entre autoria e colaboração.

2 Lucca Falieri, um amigo em comum. Lucca concordou em dedicar uma tarde de sexta-feira, em maio de 2023, para ajudar a carregar uma escada de alumínio e outros equipamentos variados por uma trilha íngreme, até o local que a performance foi realizada, em uma mina desativada.

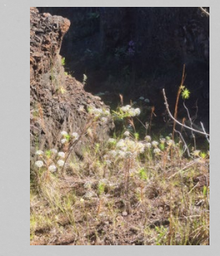




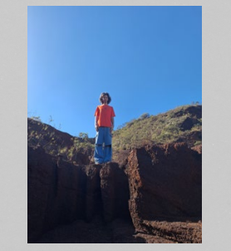
[43]



[44]



[45]



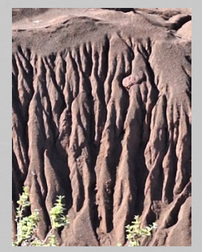
[46]



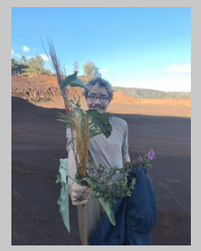
[47]



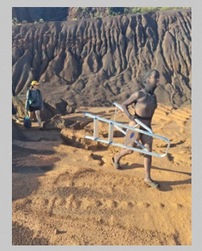
[48]



[ ]



[50]



[51]

Tem colaborações que são fundamentais para o objeto artístico acontecer, mas no final, na exposição, elas ficam meio ocultas. Quem foi que montou o nosso trabalho? Quem fez a montagem também saiu na ficha?

Foi a gente.

Ava: Não, não foi *só* a gente. Quem foi que pendurou os fios?

Ah, foi o querido...

Ava: o querido, então? [risos]

O produtor da exposição. Nossa, esqueci o nome[3] *dele agora.*

Ava: O produtor, mas o produtor também aciona pessoas para trabalhar para ele, entende? Então ele tinha uma equipe de montagem, e é toda uma rede de pessoas que é invisível no trabalho final.

3 O nome do produtor é Alexandre Tavera. Ainda que isso estivesse fora das suas funções estipuladas, pois era de responsabilidade dos artistas a montagem das obras, Alê gentilmente se ofereceu para nos ajudar a pendurar fios de nylon no teto da galeria. Ele providenciou que a montagem das imagens fosse feita pela equipe da galeria exatamente como um desenho que preparamos.

Você já trabalhou em coletivos ou em outras relações de coautoria? Como foi essa experiência e como ela influenciou a sua visão sobre o seu próprio trabalho?

Ava: Sim, em Salvador eu tive a possibilidade de trabalhar no que a gente chamava de Coletiva Língua. A gente estava muito atrelada a cultura *Ballroom*, mas não quisemos fazer da Língua uma *house*, para não restringir as possibilidades do que aquele conjunto de artistas poderia ser. Acho que o mote inicial foi reunir esses artistas, cada um com seus interesses, suas habilidades. Então a gente tinha pessoas ali que tinham um foco mais específico em dança, em de fato divulgar e ensinar a cultura *ballroom*. Tinha pessoas que estavam mais interessadas em mexer com produção cultural, com fazer acontecer os eventos. Eu, por exemplo, estava com uma preocupação muito mais gráfica, de fazer a parte do design da coletiva, e pensar a visualidade dela. A gente fazia treinos abertos de dança de graça pras pessoas, coisas desse tipo são muito comuns na cultura *ballroom*, mas também fizemos festas e outras intervenções urbanas.

Quais são os critérios que você considera importantes para escolher parceiros para projetos colaborativos?

Ava: Naquele momento ali, da coletiva, a afinidade foi importante. Mais do que afinidade, foi importante envolver pessoas que eu via com uma certa constância, porque tudo aconteceu de forma muito orgânica. Eram, de fato, pessoas com quem eu já convivia cotidianamente. A gente queria certas movimentações, e a gente achou que uma coletiva seria uma forma mais organizada de fazer isso. Mais que isso, a coletiva era também para potencializar nossas capacidades individuais. Porque tem a fulana que faz isso, e a ciclana que faz outra coisa, e tem eu, que faço isso. Juntando tudo, o projeto tem mais força. Ninguém domina o processo artístico como um todo, então a gente precisa dos outros.

Nesse sentido, você acha que o afeto é um ponto de partida para a colaboração, na sua prática?

Ava: Tem sido, sim. Tanto no desenvolvimento do meu trabalho artístico pessoal, quanto no contexto das colaborações. Acho que tem um afeto que move as coisas. Pra eu pensar em colaborações com outros artistas, é muito importante romper uma primeira camada, que seria a proximidade. Em São Paulo, tem uma certa cultura de networking, de lidar com as relações como se elas fossem um grande network profissional. E isso faz com que as pessoas tenham suspeições, umas com as outras. Eu tento sempre partir do afeto, é meu jeitinho de mineira. Eu não gosto de pessoas que chegam com uma abordagem muito agressiva de network, já de cara, antes de a gente se conhecer. Para mim isso mina possibilidades de colaboração.



[52]



[53]



[54]



[55]



[56]



[57]



[58]

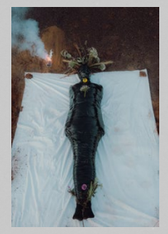
Você tem algum exemplo de conflito que surgiu em um contexto de colaboração? Quais estratégias você usou para lidar com esse conflito?

Ava: Talvez o Festival Pajubá, né, em que trabalhamos juntas. Eu estava atuando no projeto como designer gráfica, e eu respondia à Mabu, que também fez parte da coletiva Língua. A diferença é que na coletiva a gente tinha uma relação mais horizontal do que aquela colocada pelo Festival Pajubá, que foi um projeto de edital, e ela era a produtora total do babado, a preponente. E aí isso muda as coisas. Acho que são duas realidades muito diferentes. Na lógica do edital, no qual eu sou uma contratada da preponente, atuando como designer, eu tinha uma possibilidade criativa de expressar toda a visualidade que eu imaginei pro projeto, na identidade visual dele; mas no final das contas eu estava respondendo a ela e ao que ela queria. E ela não tinha noções de design gráfico, sabe? Ainda assim, já aconteceu dela reprovar um material e querer ela mesma pegar pra fazer, e isso era uma questão. Aí em certo momento eu deixei de usar o canva, que é uma ferramenta mais acessível, em que ela poderia atuar diretamente, pra usar só o figma, que ela não conseguia mexer. Isso gerava conflitos, porque ela queria ir além do que era a atuação dela no projeto. E era uma relação hierárquica, que pesava nesse sentido, de no final das contas eu estar fazendo o que ela queria. Já na coletiva, eu me via muito mais numa posição de fazer a direção criativa dos nossos projetos. Eu fazia as coisas de forma mais independente, mas também compartilhava com as outras pessoas, e fazia alterações pensando nas opiniões de todo mundo. Mas eu não estava submetida a essa relação hierárquica, sabe? Era outro tipo de relação.

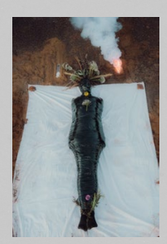
O que significa para você compartilhar a autoria de uma obra?

Ava: Para mim, é algo positivo. Porque, no fim das contas, é o que torna possível pra mim, atualmente, fazer arte. Eu não vejo como um problema. Pelo contrário, acho que me soma perspectivas, visões, acessos que outras pessoas podem ter e eu sozinha não tenho. Porque a arte depende muito de conexões, então as colaborações também são possibilidades de ampliação das possibilidades do que um objeto artístico pode ser.

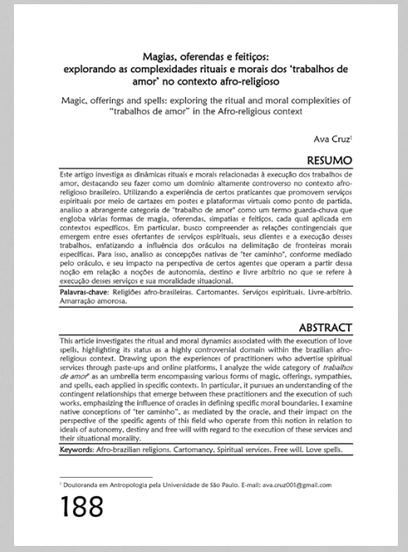
Mas acho que realmente compartilhar a autoria depende muito da maneira como caminhou o processo criativo. Se eu entrasse no trabalho como uma demanda muito prática, como “resolver A” ou “executar B”, é uma questão de colaboração, não de autoria. A fronteira entre esses dois é tênue, mas tem que existir. Eu vejo a gente muito pau a pau como coautoras do *crisálidas*, porque a gente trabalhou em todo o processo criativo juntas. Mas também havia pessoas que entraram de maneira muito pontual no desenvolvimento do trabalho – por exemplo o Henrique, que ajudou com uma coisa pequena na edição das fotos. Tem uma diferença.



[59]



[60]



Magias, oferendas e feitiços: explorando as complexidades rituais e morais dos 'trabalhos de amor' no contexto afro-religioso

Magic, offerings and spells: exploring the ritual and moral complexities of "trabalhos de amor" in the Afro-religious context

Ava Cruz[1]

RESUMO

Este artigo investiga as dinâmicas rituais e morais relacionadas à execução dos trabalhos de amor, destacando seu fazer como um domínio altamente controverso no contexto afro-religioso brasileiro. Utilizando a experiência de certos praticantes que promovem serviços espirituais por meio de cartazes em postes e plataformas virtuais como ponto de partida, analiso a abrangente categoria de "trabalho de amor" como um termo guarda-chuva que engloba várias formas de magia, oferendas, simpatias e feitiços, cada qual aplicada em contextos específicos. Em particular, busco compreender as relações contingenciais que emergem entre esses ofertantes de serviços espirituais, seus clientes e a execução desses trabalhos, enfatizando a influência dos oráculos na delimitação de fronteiras morais específicas. Para isso, analiso as concepções nativas de "ter caminho", conforme mediado pelo oráculo, e seu impacto na perspectiva de certos agentes que operam a partir dessa noção em relação a noções de autonomia, destino e livre arbítrio no que se refere à execução desses serviços e sua moralidade situacional.

Palavras-chave: Religiões afro-brasileiras. Cartomantes. Serviços espirituais. Livre-arbítrio. Amarração amorosa.

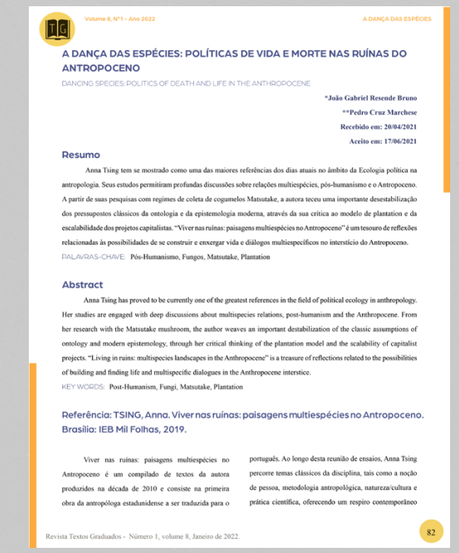
ABSTRACT

This article investigates the ritual and moral dynamics associated with the execution of love spells, highlighting its status as a highly controversial domain within the brazilian afro-religious context. Drawing upon the experiences of practitioners who advertise spiritual services through paste-ups and online platforms, I analyze the wide category of *trabalhos de amor*" as an umbrella term encompassing various forms of magic, offerings, sympathies, and spells, each applied in specific contexts. In particular, it pursues an understanding of the contingent relationships that emerge between these practitioners and the execution of such works, emphasizing the influence of oracles in defining specific moral boundaries. I examine native conceptions of "ter caminho", as mediated by the oracle, and their impact on the perspective of the specific agents of this field who operate from this notion in relation to ideals of autonomy, destiny and free will with regard to the execution of these services and their situational morality.

Keywords: Afro-brazilian religions. Cartomancy. Spiritual services. Free will. Love spells.

[1] Doutoranda em Antropologia pela Universidade de São Paulo. E-mail: ava.cruz001@gmail.com

[61]



A DANÇA DAS ESPÉCIES: POLÍTICAS DE VIDA E MORTE NAS RUÍNAS DO ANTROPOCENO

DANCING SPECIES: POLITICS OF DEATH AND LIFE IN THE ANTHROPOCENE

*João Gabriel Resende Bruno
**Pedro Cruz Marchese

Recebido em: 20/04/2021
Aceito em: 17/06/2021

Resumo

Anna Tsing tem se mostrado como uma das maiores referências dos dias atuais no âmbito da Ecologia política na antropologia. Seus estudos permitiram profundas discussões sobre relações multiespécies, pós-humanismo e o Antropoceno. A partir de suas pesquisas com regimes de coleta de cogumelos Matsutake, a autora teceu uma importante desestabilização dos pressupostos clássicos da ontologia e da epistemologia moderna, através da sua crítica ao modelo de plantation e da escalabilidade dos projetos capitalistas. "Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno" é um tesouro de reflexões relacionadas às possibilidades de se construir e emergar vida e diálogos multiespecíficos no interstício do Antropoceno.

PALAVRAS-CHAVE: Pós-Humanismo, Fungos, Matsutake, Plantation

Abstract

Anna Tsing has proved to be currently one of the greatest references in the field of political ecology in anthropology. Her studies are engaged with deep discussions about multispecies relations, post-humanism and the Anthropocene. From her research with the Matsutake mushroom, the author weaves an important destabilization of the classic assumptions of ontology and modern epistemology, through her critical thinking of the plantation model and the scalability of capitalist projects. "Living in ruins: multispecies landscapes in the Anthropocene" is a treasure of reflections related to the possibilities of building and finding life and multispecific dialogues in the Anthropocene interstice.

KEY WORDS: Post-Humanism, Fungi, Matsutake, Plantation

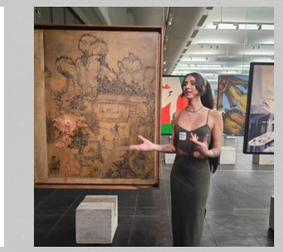
Referência: TSING, Anna. Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno. Brasília: IEB Mil Folhas, 2019.

Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno é um compilado de textos da autora produzidos na década de 2010 e consiste na primeira obra da antropóloga estadunidense a ser traduzida para o português. Ao longo desta reunião de ensaios, Anna Tsing percorre temas clássicos da disciplina, tais como a noção de pessoa, metodologia antropológica, natureza/cultura e prática científica, oferecendo um respiro contemporâneo

[62]



[63]



[64]

Tem uma certa narrativa de genialidade, dentro do mundo da arte, que pode ir de encontro com a coautoria. Porque o gênio não tem colaboração, ele é um gênio. Mas a narrativa do gênio envolve o ocultamento de várias pessoas que fizeram o objeto artístico acontecer.

Quais são os desafios ou tensões mais relevantes que você enfrenta como artista no seu cenário atual?

Ava: Falta de financiamento. Lógico. É por isso que hoje eu só trabalho com edital, porque é a possibilidade que eu vejo de fazer arte sem ter prejuízo. Antes eu tirava do meu próprio dinheiro para produzir. E hoje, por uma questão de entendimento do meu próprio amadurecimento artístico, eu não faço mais isso. Eu não trabalho de graça, com exceção apenas para questões que são muito afetivas ou em que eu acredito muito, sabe? Dentro de cenários mais formais, eu não queria mais me ver precarizada. Porque sempre vão ter propostas para você trabalhar de graça. Isso não falta.

O que te motiva ou te dá esperança para continuar produzindo arte, mesmo frente a isso?

Ava: Tem uma coisa de vida mesmo. Mesmo em momentos que eu me vejo afastada do fazer artístico, em períodos de *hiatos*, eu ainda acho que quando estou mais conectada comigo mesma é quando estou fazendo arte. Por exemplo, a questão do BDSM. É algo que na minha vida privada está um pouco de lado, mas minha identidade artística ainda gira em torno disso. Sempre me vejo retornando a isso. Quando eu penso numa proposta nova de trabalho, o aspecto existencial, dentro de mim, também volta - então tem uma pulsão de vida ali, que vai e volta, mas que eu vejo como constitutiva.

Acaba sendo inconsciente: eu me vejo pensando em novos projetos sempre, mesmo que eles fiquem parados, mesmo que eles fiquem só no plano mental. O processo criativo não para. É quase inevitável continuar imaginando.

E são coisas que dialogam, também. Como antropóloga e acadêmica, o trabalho me dá conceitos que gosto de levar pro artístico, e vice e versa. Como eu também pesquiso BDSM, por exemplo, as experimentações que eu faço no campo da arte me fazem pensar conceitualmente minha pesquisa. Então são coisas que, pra mim, se retroalimentam.

Quais conselhos você daria a jovens artistas que buscam explorar práticas colaborativas?

Ava: Partindo da nossa experiência... Eu acho que você é o maior exemplo de experiência de colaboração para mim, porque é com quem eu tenho um trabalho realmente artístico, sabe? E eu vejo uma motivação mútua de continuar esse trabalho, e também um comprometimento com isso. A gente faz reuniões, a gente conversa. Ainda que seja uma temporalidade que varia...

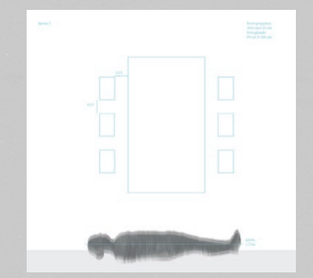
Uma temporalidade que depende da nossa vida pessoal, das mudanças de casa e de todas as coisas...

Ava: Mas tem um comprometimento, entende? A gente tá pensando em fazer uma série, expandir o *crisálida*, coisas desse tipo. Então, pra mim, ter uma parceira no processo artístico foi muito importante, para dar gás. Por exemplo, você é mais antenada do que eu com os editais e residências e coisas desse tipo. E eu vejo que você traz muito dessa contribuição pra nossa colaboração, e eu trago outros tipos de contribuição também.

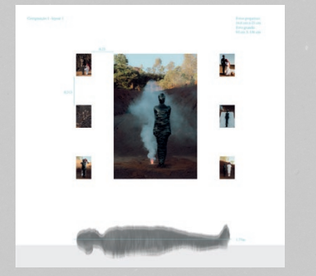
Então você acha que o seu conselho seria no sentido de que as pessoas devem procurar parceiros comprometidos? Seria essa uma qualidade desejável para a colaboração acontecer?

Ava: Bem, no meu caso foi. Comprometimento. Porque um problema que a gente teve na Língua, por outro lado, foi dispersão. Perda de impulso. Que é natural acontecer, cada pessoa foi seguindo um rumo na vida, a coletiva também não tinha essa obrigação de ser algo contínuo. Ela veio em um momento no qual aquilo fazia sentido, potencializou várias coisas em mim e nos outros artistas. Mas da mesma forma que ela se constituiu organicamente, ela se desfez também… e tá tudo bem.


[65]


[66]


[67]

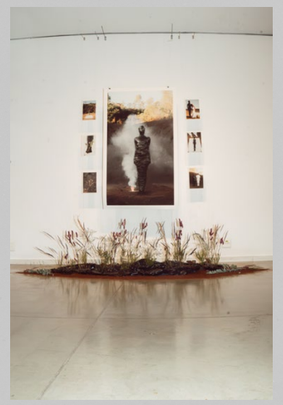

[68]

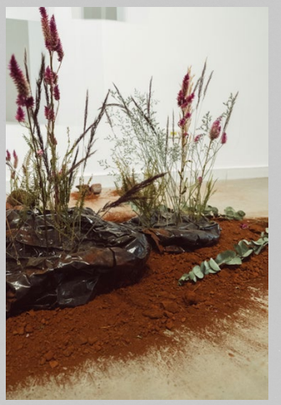

[69]


[71]


[70]


[72]


[73]


[74]

Tem mais alguma coisa, para além das perguntas que já foram feitas aqui, que você gostaria de acrescentar?

Ava: Acho que fiquei pensando nesse mito do gênio, também, e nas relações de gênero que estão colocadas nisso. Queria ter falado isso naquela hora. Porque é uma narrativa muito masculina, né? O gênio é individual e individualista, o gênio é como um herói. E nos espaços mais femininos que eu circulo, a colaboração é muito constitutiva das relações, até mesmo como uma forma de resistência.

Sendo uma pessoa trans, também penso sobre outras maneiras de colaboração. Ainda que transicionar seja um ato individual, eu sinto que eu não transicionei sozinha. Eu precisei que outras pessoas transicionassem antes de mim, e que me passassem o saber necessário para eu transicionar. No meu caso, que transicionei com 24 anos de idade, um dos pontos centrais da minha transição foi morar com uma outra travesti que me passou todo o saber que eu precisava pra transicionar. Todas as técnicas e tecnologias de gênero que eu precisava dominar para levar a cabo essa transição. Então, pra mim, a colaboração é constitutiva de certas vivências de minorias.

No campo artístico, pensando em todas as marginalizações que pessoas trans sofrem, a gente acaba buscando outras pessoas trans para produzir em conjunto. É uma forma de evitar a transfobia e outras violências. Por mais que hoje o próprio mercado de arte se aproprie das minorias como uma "tendência de mercado", as colaborações são necessárias para a gente desenvolver estratégias para dialogar com a cisgeneridade. O mercado te come e te joga fora. A arte negra, a arte trans, tudo isso vai sendo colocado dentro de uma lógica do capital. E tudo isso é bem paradoxal, porque as curadorias, os espaços de decisão, continuam sendo brancos, e cisgêneros, e masculinos. Acaba sendo "na força da farsa", como a Lin da Quebrada fala. São formas de ocupar certos espaços que não são pensados para nossa existência, e trazer outras de nós juntas pra esses espaços, sempre na base da estratégia.



[75]

[0] Edição a partir de: Ava Cruz, "Oferta", 2019. Obra da série "Alguidar". Tinta acrílica e caneta gráfica sobre cerâmica de alguidar, mechas de cabelo e escultura de madeira. Fonte: arquivo pessoal de Ava.

[1] Ava Cruz, "Vence-batalha", 2019. Fotoperformance e colagem digital. Fonte: arquivo pessoal de Ava.

[2] Ava Cruz e Giovanna Almeida Cunha, "D'Eus", 2019. Fotoperformance. Ritual de limpeza e sacrifício. Fonte: arquivo pessoal de Giovanna.

[3] Ava Cruz e Giovanna Almeida Cunha, "D'Eus", 2019. Fotoperformance. Ritual de limpeza e sacrifício. Fonte: arquivo pessoal de Giovanna.

[4] Ava Cruz e Giovanna Almeida Cunha, "Crisálida Mineralis", 2023. Fotopeerformance. Mumificação em mina abandonada. Fonte: arquivo pessoal de Giovanna.

[5] Ava e Vydrinha no dia de execução da performance "Crisálida Mineralis", 2023. Fonte: arquivo pessoal de Giovanna.

[6] Ava na inauguração do Festival Especulando Futuros, 2023. Fonte: arquivo pessoal de Giovanna.

[7] Ava no Festival de Fotografia de Tiradentes, 2019. Fonte: arquivo pessoal de Giovanna.

[8] Yu e Lupita, na casa de Maria, 2021. Fonte: arquivo pessoal de Giovanna.

[9] Ava e Lupita, na casa de Maria, 2021. Fonte: arquivo pessoal de Giovanna.

[10] Selfie de Ava com o celular de Giovanna, 2017. Fonte: arquivo pessoal de Giovanna.

[11] Ava no telefone, 2017. Fonte: arquivo pessoal de Giovanna.

[12] Ana Mendieta, "Anima, Silueta de Cohetes (Firework Piece)", 1976. Fonte: < https://www.sp-arte.com/editorial/a-trajetoria-de-ana-mendieta-a-partir-das-exposicoes-silhueta-em-fogo-e-terra-abrecaminhos.>

[13] Ana Mendieta, "Untitled (Image from Yagul) from Silueta Series in Mexico", 1973. Fonte: < https://revistausina.com/2016/12/25/ana-mendieta-siluetas/ >

[14] Ana Mendieta, Ana Mendieta, Ana Mendieta, Untitled: Silueta series, 1976. Fonte: < https://www.sp-arte.com/editorial/a-trajetoria-de-ana-mendieta-a-partir-das-exposicoes-silhueta-em-fogo-e-terra-abrecaminhos.>

[15] Ana Mendieta, "Untitled from Silueta Series in Mexico", 1973. Fonte: < https://revistausina.com/2016/12/25/ana-mendieta-siluetas/ >

[16] Ava Cruz e Giovanna Almeida Cunha, "Crisálida Mineralis", 2023.

[17] Nobuyoshi Araki, "Kinbaku (Bondage)", 1979.

[18] Ava Cruz e Giovanna Almeida Cunha, "D'Eus", 2019. Fonte: arquivo pessoal de Giovanna.

[19] Ava Cruz, "Masturbatory Device of Vulnerabilities", 2021. Frame da Performance de shibari realizada com corda, silver tape e vela. Fonte: arquivo pessoal de Ava.

[20] Ava Cruz, "Masturbatory Device of Vulnerabilities", 2021. Frame da Performance de shibari realizada com corda, silver tape e vela. Fonte: arquivo pessoal de Ava.

[21] Ava Cruz, "Masturbatory Device of Vulnerabilities", 2021. Frame da Performance de shibari realizada com corda, silver tape e vela. Fonte: arquivo pessoal de Ava.

[22] Cartaz da festa Manifesto Putaria, anunciando Ava Cruz como uma das performers da noite. Fonte: < https://www.instagram.com/manifesto.ssa/>

[23] Frame de vídeo feito pelo público da performance. Fonte: arquivo pessoal de Ava.

[24] Frame de vídeo feito pelo público da performance. Fonte: arquivo pessoal de Ava.

[25] Frame de vídeo feito pelo público da performance. Fonte: arquivo pessoal de Ava.

[26] Ava, com o figurino de Melissa, fotografada por Wuiga Rubini na Manifesto Putaria, 2023. Fonte: < https://www.instagram.com/ava__cruz/>

[27] Chantal Regnault, "Tracks New York May House of Xtravaganza Legendary Voguers", 1989. Fonte: < https://artsandculture.google.com/story/FAVhEDoCwfYpVw >

[28] Chantal Regnault, Legendary Mother Pepper La Beija and daughter Modavia La Beija, 1990. Fonte: < https://artsandculture.google.com/asset/legendary-mother-pepper-la-beija-and-daughter-modavia-la-beija-0032/RAHGeJDRzvC5Cg >

[29] Alvernian Prestige Du'Mure Versailles, "House of Prestige - Face as A House", 1996. Fonte: < https://artsandculture.google.com/asset/house-of-prestige-face-as-a-house-0031/RQH5yqH3Uc8BKA >

[30] Festival Pajubá, Salvador, 2024. Fonte: < https://www.instagram.com/festivalpajuba/. >

[31] Festival Pajubá, Salvador, 2024. Fonte: < https://www.instagram.com/festivalpajuba/. >

[32] Festival Pajubá, Salvador, 2024. Fonte: < https://www.instagram.com/festivalpajuba/. >

[33] Festival Pajubá, Salvador, 2024. Fonte: < https://www.instagram.com/festivalpajuba/. >

[34] Ava competindo pela categoria face no Baile Banzé, Salvador, 2022. Fonte: < https://www.instagram.com/p/CfZ_3wxpF_j/?img_index=9 >

[35] Ava para ARTSOUJE, São Paulo, 2023. Fonte: < https://www.instagram.com/ava__cruz/ >

[36] Ava desfilando para a Casa de Criadores, usando ARTSOUJE, São Paulo, 2023. Fonte: < https://www.instagram.com/ava__cruz/ >

[37] Ava desfilando para a Casa de Criadores, usando ARTSOUJE, São Paulo, 2024. Fonte: < https://www.instagram.com/ava__cruz/ >

[38] Sophie Calle, "The Birthday ceremony". Fonte: < https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/art-now-sophie-calle >

[39] Sophie Calle, "The Birthday ceremony". Fonte: < https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/art-now-sophie-calle >

[40] Sophie Calle, "The Birthday ceremony". Fonte: < https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/art-now-sophie-calle >

[41] Ava acendendo linha de pólvora branca atrás de Vydrinha, durante a execução da performance "Crisálida Mineralis", 2023. Fonte: arquivo pessoal de Giovanna.

[42] Peça gráfica divulgando inscrições para contracenar com Ava na performance, que foi publicada no instagram das artistas junto a um link para o formulário. Fonte: < https://www.instagram.com/ava__cruz/ >

[43] Ava e Vydrinha cortando o casulo de silver tape da mumificação com uma tesoura, 2023. Fonte: arquivo pessoal de Giovanna.

[44] Primeira visita da pesquisa de campo, 2023. Ava. Fonte: arquivo pessoal de Giovanna.

[45] Primeira visita da pesquisa de campo, 2023. Sempre-vivas. Fonte: arquivo pessoal de Giovanna.

[46] Primeira visita da pesquisa de campo, 2023. Ava. Fonte: arquivo pessoal de Giovanna.

[47] Primeira visita da pesquisa de campo, 2023. Fonte: arquivo pessoal de Giovanna.

[48] Dia de execução da performance, 2023. Giovanna. Fonte: arquivo pessoal de Giovanna.

[49] Primeira visita da pesquisa de campo, 2023. Fonte: arquivo pessoal de Giovanna.

[50] Dia de execução da performance, 2023. Lucca Fallieri. Fon-

te: arquivo pessoal de Giovanna.

[51] Dia de execução da performance, 2023. Giovanna e Vydrinha. Fonte: arquivo pessoal de Giovanna.

[52] Integrantes da Coletiva Língua, 2022. Fonte: arquivo pessoal de Ava.

[53] Peça de design criada por Ava, para divulgar a Coletiva Língua. Fonte: arquivo pessoal de Ava.

[54] Peça de design criada por Ava, para divulgar a Coletiva Língua. Fonte: arquivo pessoal de Ava.

[55] Peça de design criada por Ava, para divulgar a Coletiva Língua. Fonte: arquivo pessoal de Ava.

[56] Identidade visual do Festival Pajubá, criada por Ava e Giovanna. Fonte: < https://www.instagram.com/festivalpajuba/. >

[57] Identidade visual do Festival Pajubá, criada por Ava e Giovanna. Fonte: < https://www.instagram.com/festivalpajuba/. >

[58] Identidade visual do Festival Pajubá, criada por Ava e Giovanna. Fonte: < https://www.instagram.com/festivalpajuba/. >

[59] Imagem de "Crisálida Mineralis", antes da edição digital feita por Henrique.

[60] Imagem de "Crisálida Mineralis", antes da edição digital feita por Henrique.

[61] CRUZ, Ava. Magias, Oferendas e Feitiços: explorando as complexidades morais e rituais dos trabalhos de amor no contexto afro-religioso. NUMEN: REVISTA DE ESTUDOS E PESQUISA DA RELIGIÃO, v. 27, p. 188, 2024.

[62] CRUZ, Ava; BRUNO, J. G. R. . A dança das espécies: Políticas de vida e morte nas ruínas do Antropoceno. REVISTA TEXTOS GRADUADOS, v. 8, p. 41755, 2022.

[63] Divulgação do minicurso "Estudos críticos: Lugar, corpo e pessoa numa perspectiva afro-centrada", ministrado por Vagner Gonçalves e Ava Cruz na MASP Escola Online, 2024. Fonte: < https://www.instagram.com/ava__cruz/ >

[64] Ava no último encontro do minicurso, que aconteceu presencialmente no MASP. São Paulo, 2024. Fonte: arquivo pessoal de Ava.

[65] Esquema ilustrativo de montagem da obra "Crisálida Mineralis" nº1

[66] Esquema ilustrativo de montagem da obra "Crisálida Mineralis" nº2

[67] Esquema ilustrativo de montagem da obra "Crisálida Mineralis" nº3

[68] Esquema ilustrativo de montagem da obra "Crisálida Mineralis" nº4

[69] Esquema ilustrativo de montagem da obra "Crisálida Mineralis" nº5

[70] Esquema ilustrativo de montagem da obra "Crisálida Mineralis" nº6

[71] Esquema ilustrativo de montagem da obra "Crisálida Mineralis" nº7

[72] Esquema ilustrativo de montagem da obra "Crisálida Mineralis" nº8

[73] "Crisálida Mineralis", 2023. Montagem final no Viaduto das Artes (Festival Especulando Futuros). Fonte: arquivo pessoal de Giovanna.

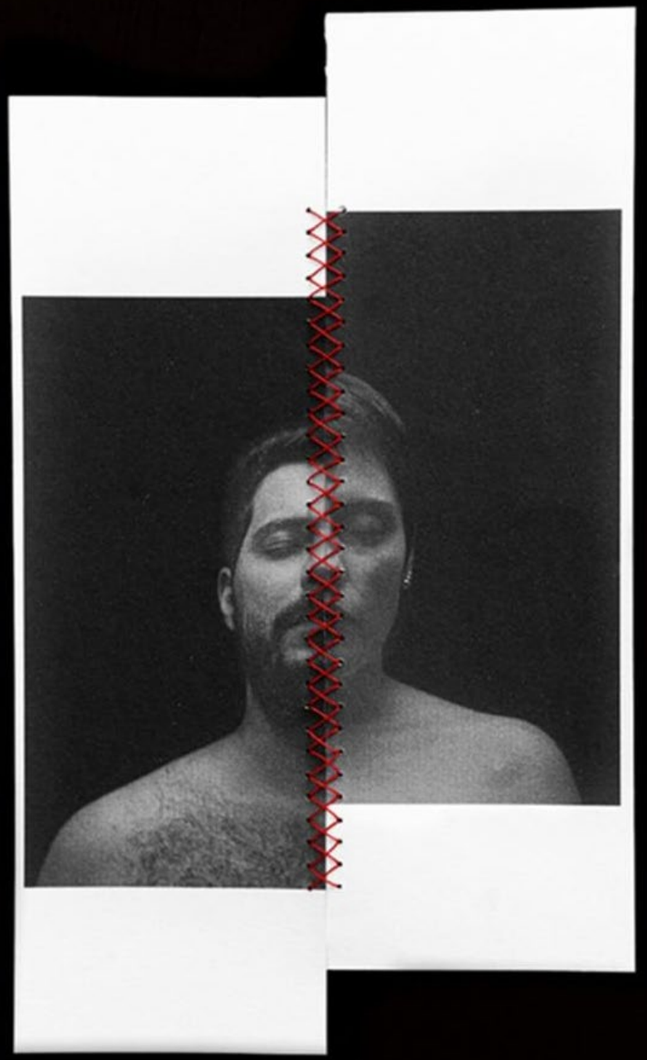
[74] "Crisálida Mineralis", 2023. Montagem final no Viaduto das Artes (Festival Especulando Futuros). Fonte: arquivo pessoal de Giovanna.

[75] Desenho feito por Ava, com um graveto, na terra da mina. 2023. Fonte: arquivo pessoal de Giovanna.



II.II. .:GRÃO (GABRIELA SÁ & ÍCARO MORENO), 23 DE ABRIL DE 2025



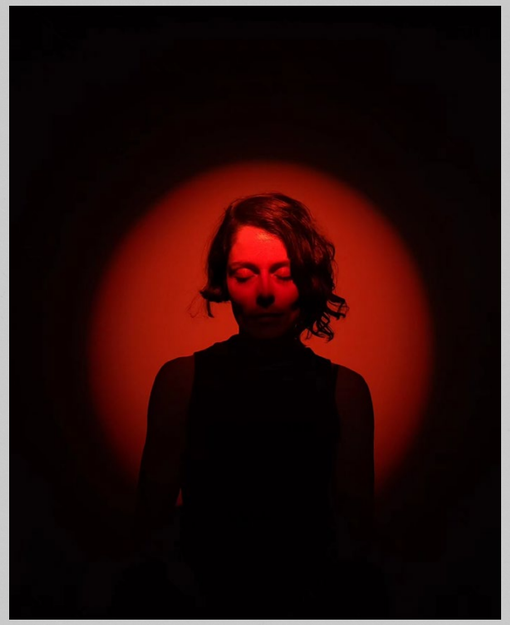






.:grão é um duo composto pelos artistas plásticos **Gabriela Sá** e **Ícaro Moreno**. A parceria nasceu da vontade de combinar pulsões criativas e investigações artísticas com imagens e sons. Ao perceber diversos pontos de encontro em suas pesquisas individuais, os artistas decidiram juntar esforços em 2015, criando, desde então, projetos e obras que tocam os temas da memória, da história, do pertencimento e das construções poéticas que exploram as latências e as lacunas imagéticas.

Gabriela Sá (Natal, 1988) é artista-pesquisadora, curadora, desenhista de expografias e produtora de exposições de arte contemporânea. Doutoranda e Mestra em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais, tem interesse pela imagem, seja ela estática ou em movimento, e suas pesquisas mais recentes perpassam os temas da memória e do esquecimento, da história e da ficção, do real e do imaginário, todos por meio do arquivo e suas lacunas. Atua como curadora do Festival de Fotografia de Tiradentes e como assistente de pesquisa do Archivo Platform, plataforma internacional de fotografia e cultura visual. Atuou como arte-educadora no CERSAM AD Venda Nova, serviço de saúde mental da Prefeitura de Belo Horizonte, e no Desembola na Ideia, projeto de arte e psicanálise voltado para jovens em situação de vulnerabilidade social. Desenvolve trabalhos autorais em diversos meios, tendo participado de exposições em Belo Horizonte/MG, Juiz de Fora/MG, Teresina/PI e Leeds (UK).



[5]



[6]

Ícaro Moreno (Pedra Azul, 1984) é artista-pesquisador, professor e músico. Doutorando e Mestre em Artes, especialista em História da Arte e graduado em Comunicação Social, trabalha como artista visual, tendo exposto em mostras por mais de 10 cidades brasileiras e recebido alguns prêmios nacionais, como o XVI Marc Ferrez (Funarte) e o 11º Diário Contemporâneo de Fotografia. Tem mais de 15 anos de experiência docente em cursos livres e instituições de ensino superior. Recém-admitido como professor substituto na Faculdade de Comunicação da UFOP, é professor também da Pós-graduação da PUC-MG pelo Programa em Processos criativos, além de ministrar cursos livres em várias escolas em Belo Horizonte, tais como o Núcleo FAC, o CineVida e a Escola de Artes Lúcia Castanheira. Foi também orientador de monografias no Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais (CEEAV-UFMG) e professor nas faculdades UNI-BH, UNA e INAP, além de ter ministrado cursos livres pelo CENEX EBA-UFMG e pela Escola de Imagem.

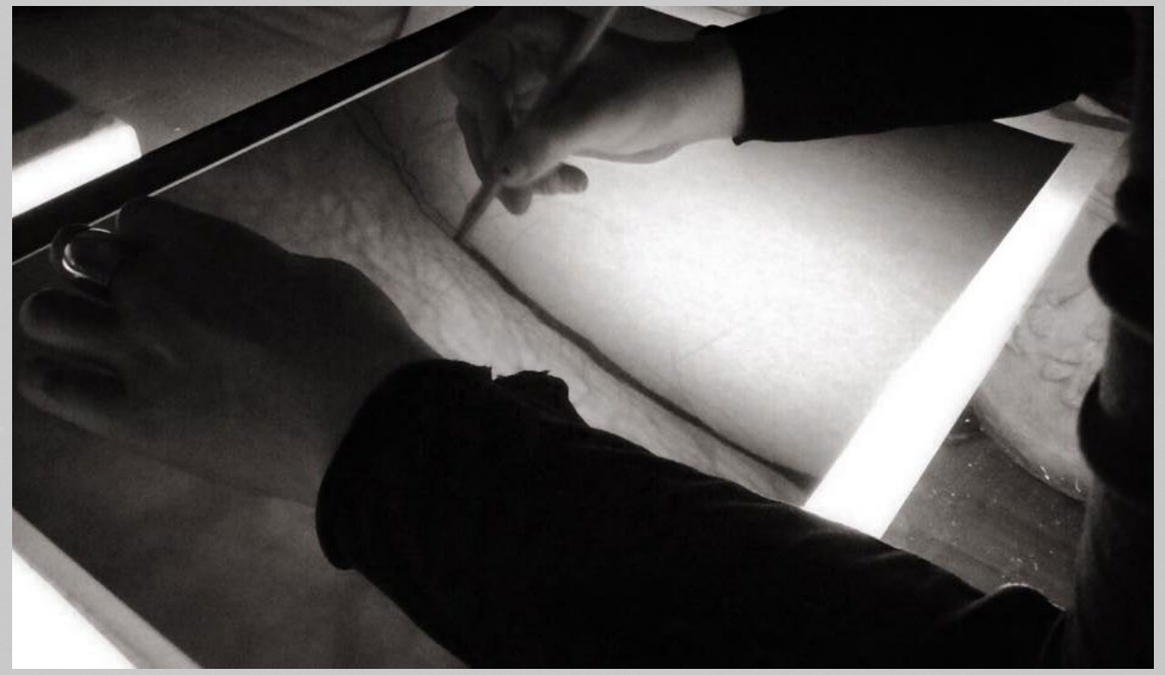
Não sei ao certo quando foi o meu primeiro contato com o .:Grão – provavelmente por volta de 2018, vi algum trabalho do duo em uma das galerias da Escola de Belas Artes. Desde então, acompanho eles pelo *instagram*. No Festival de Fotografia de Tiradentes, na edição de 2023, participamos juntos da exposição coletiva “Sob o mesmo céu”, que selecionou trabalhos da comunidade discente da escola. Eu com um trabalho criado em colaboração com Theodora, e eles com uma montagem da obra “Arqueologias do Imaginário”. Lembro de vê-los na roda de conversa organizada pelos curadores, mas não nos apresentamos. Para essa conversa, busquei pelo número de celular deles no grupo de *whatsapp* dos alunos da Pós-Graduação. Nos encontramos pessoalmente para um café, numa quarta-feira a tarde, no ateliê gaveta.

como que vocês descreveriam a prática artística do .:Grão para alguém que nunca viu um trabalho do .:Grão?

Gabriela: Nossa.... Difícil, né? Eu acho que tem um certo preâmbulo: a gente está achando até bom ter essa conversa com você agora, porque vamos participar de um evento em maio. E a gente estava esse feriado todo em casa conversando sobre isso, sobre como vamos ter que apresentar nosso trabalho no evento e isso parte muito de uma perspectiva de *como* o trabalho acontece.

É difícil pensar no trabalho com uma resposta única, porque eu acho que a nossa parceria não é única. Ela não se dá só no campo afetivo ou só num contexto profissional. Então, acho que tem um lugar no nosso trabalho que já começa de certa forma múltipla, né? Que é exatamente o fato dele não dissociar esse campo afetivo do campo artístico do campo, talvez, até econômico. Mas eu acho que se fosse tentar descrever, o .:Grão é um grupo de artistas que trabalha prioritariamente com imagens, mas também muito com a palavra, em projetos que tocam temas da memória, do pertencimento.

E aí o pertencimento, talvez, uma ideia ampla... pertencimento não só de identidade, mas também... Não sei. Vai, entra aí, me corta... antes que eu comece a viajar aqui sozinha.



[7]

Ícaro: Assim, é uma pergunta boa porque no fim das contas toda resposta boa é uma performance que não se recupera. Quer dizer, nesse caso aqui você vai recuperar pela gravação...

Mas eu fico falando com os meus alunos que a gente sempre vai ter que se apresentar. Tem que falar sobre o trabalho, como que é o trabalho. E eu acho que se o trabalho é bom, em geral ele vai ter muitas entradas... mesmo para o autor.

A autoria é um negócio que também pode ser um problema, quando você acha que você detém todas as chaves de leitura, que você tem todas as chaves para todas as fechaduras do seu trabalho. E então, na hora que você começa a falar sobre trabalho, igual sua pergunta faz vir aqui a resposta, é um pouco isso: a gente vai responder hoje, e amanhã eu já não te garanto nada.

Gabriela: Mas isso que eu estou falando... Achei interessante a pergunta ser logo essa de início, porque é muito difícil definir algo. E o trabalho artístico me parece algo muito difícil de se definir, *a priori*. Não necessariamente a gente está no campo que é múltiplo também, né? Não estou querendo dizer que isso está fechado. "Somos da literatura" ou "somos da fotografia". A gente não tem um meio específico.

Ícaro: Sim, acho que tem uma questão também que é: a gente não é muito puro sangue de nada. Hoje é uma característica muito comum, muita gente faz



[8]



[9]

muita coisa ao mesmo tempo. Uma característica da geração, talvez das gerações mais novas, e isso não é diferente com a gente.

A gente vem de uma formação na Escola de Comunicação e passamos por outros lugares. Eu tenho entradas na música, Gabi nas artes gráficas. Nós graduamos na comunicação, e depois voltamos pra artes visuais...

Gabriela: Volta porque foi um desvio. Tinha que ter sido artes visuais desde o início.

Ícaro: Mas é nossa formação, né? Eu acho que isso mexeu com nossos métodos, nossas estratégias, nossas tácticas. As maneiras de se interessar pelas coisas. É que quando a Gabi traz, por exemplo, a questão das letras ou da linguagem, das palavras, isso já está posto também de algum modo. Quer dizer, quando a gente lá, mais jovem, se interessou pela possibilidade de desviar pela comunicação, eu também posso ler isso como esse interesse pela palavra, pelo texto, pela linguagem, pelos modos de falar, de dizer, de escrever.

Gabriela: Acho que isso é mais *você* mesmo...

Para você era mais a imagem?

Gabriela: Eu fui para a comunicação achando que eu ia fazer fotojornalismo. E aí eu cheguei no jornalismo e falei: "não...Deus me livre". E aí eu me mantive ali, porque eu fiz a graduação na UFMG. Então assim, eu pensei em mudar de curso, comecei a frequentar Belas Artes, entendi que existia fotografia ali....E aí, ao mesmo tempo em que eu comecei a me questionar "nossa, mas daí eu vou sair? E fazer vestibular de novo?... o que eu faço?", eu comecei a ter as matérias da comunicação que são voltadas para a imagem. Teoria da imagem... tinha muita coisa de cinema documental, também. Então aí eu consegui me manter no curso, mas sempre perifericamente.

Ícaro: No fim das contas... Tem esses elementos que aparecem sempre, que são da linguagem, da escrita, das palavras. É um jogo com a poesia, com a literatura de maneira ampla, e com a escritura. Mas a gente põe isso em diálogo com as imagens o tempo inteiro. A gente nunca se aparta de trabalhar com uma certa maneira de fazer imagens, mesmo que seja só pelas palavras. Mas sempre, sempre, com um interesse por isso.

Voltando um pouco sobre o que a Gabi falou, sobre essa demanda do evento. São demandas até simples, tem essa palestra mês que vem, tem essa conversa aqui... E aí no caso dessa palestra, tem um recorte que a curadora achou que um trabalho nosso tem. Aí alguém diz: "Olha, eu acho que o trabalho de vocês tem esse aspecto." E você fala "olha, vou então pra essa palestra com o recorte de acordo com o você acabou de dizer." Eu acho que tem um pouco isso sim, de a gente se adaptar. No caso dessa palestra, é com a questão do erotismo, coisa que a gente nem via no nosso trabalho

antes, mas ela [a curadora] viu. Então aí a gente já está tentando, e agora sabemos mais ou menos como fazer isso, costurar o conjunto de trabalhos nesse tema. De maneira a produzir um certo ponto de vista: "se você traçar essa linha aqui, você consegue ver um erotismo."

Ela viu isso do erotismo, e a gente encontrou um novo jeito de olhar nosso trabalho, que a gente não via ainda dessa forma. É sobre o modo como alguns trabalhos parecem apresentar sempre uma necessidade de diálogo, uma espécie de diálogo impossível, entre duas pessoas (no caso, dois amantes, dois companheiros) que escolhem maneiras impossíveis de produzir, plasmar, uma imagem da distância. No primeiro trabalho a gente cola o corpo o máximo possível...não para mostrar que está colado, mas para mostrar a cisão. Num outro eu viajo e mando as anotações dos meus sonhos, para ela fotografar. Quer dizer, são coisas que não tem uma transposição possível. No caso desse do sonho, era uma residência de fotografia, e eu viajei para a residência de fotografia sem câmera, para poder relatar meus sonhos. Então eu mandava as cartinhas dos sonhos para ela, e ela fotografava no meu lugar. Quer dizer, isso aponta uma relação, um lance entre dois, né, que é um lance também da impossibilidade. Se você aponta para esse lado afetivo, é um afetivo que aposta no afetivo. Mas para mostrar uma certa noção de deslocamento ou uma certa impossibilidade do encontro definitivo entre esses dois corpos, essas duas pessoas etc.

Essa é uma leitura que foi possibilitada por uma terceira pessoa, e que a gente achou ótima. Porque, às vezes, na arte contemporânea, a gente é convidado a dar esse *statment,* que acabou virando também uma ferramenta artística. Muitas vezes somos convocados a essas coisas, a dar o nome, a explicar a obra... E é bom quando outras pessoas explicam. Vem como uma tesoura transversal e você diz "Meu Deus, que que eu faço com esse retalho?". E aí você desloca seu ponto de vista até ali, para tentar encontrar um outro jeito de ler.

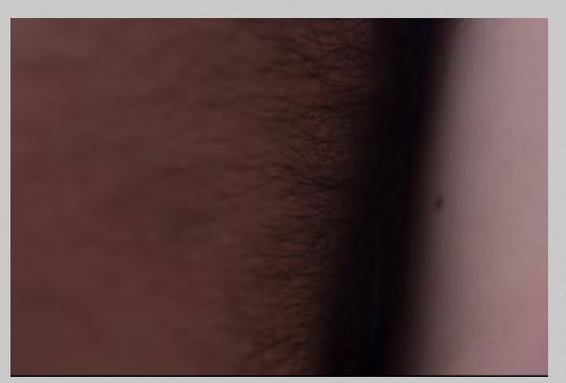
Mas hoje, 23 de abril de 2025, às duas e alguma coisa da tarde, acho que a gente lê desse modo: nós gostamos dos arquivos, das imagens e do jogo. A gente gosta do jogo com a linguagem, com a poesia.

Gabriela: Tem um jogo entre os dois.

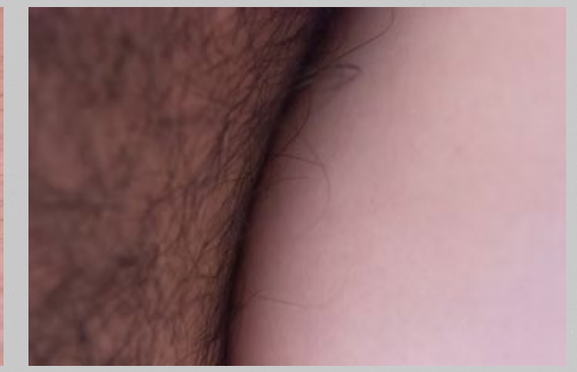
Ícaro: Tem um jogo entre os dois sempre posto, mas também, por exemplo, no nosso livro esse jogo ele está muito mais diluído... porque a gente está falando da minha cidade e Gabriela se insere nesse contexto. E o modo como ela também faz uma leitura que é dela, de uma pessoa que é filha de um geólogo, e minha cidade é uma cidade das pedras. Enfim, tem esse elemento do diálogo entre dois.

Além disso, a gente não está interessado na definição das linguagens. As linguagens nos interessam porque a gente não é capaz de fazer qual-


[10]


[11]


[12]


[13]


[14]

quer coisa. Mas se a gente fosse capaz de fazer qualquer coisa, a gente faria qualquer coisa de acordo com o que cada trabalho pede. Eu acho que essa também é uma característica. Apesar de eu dar aula de fotografia há mais de 20 anos, eu não estou interessado em me definir como fotógrafo, por exemplo.

Gabriela: E aí volta ao início da pergunta: eu acho que a gente não descreveria o .:Grão como um duo de fotógrafos.

Ícaro: É, isso definitivamente.

Isso é interessante, porque o nome remete muito à fotografia. Sempre pensei que .:Grão fosse uma escolha de mídia anunciada pelo nome.

Gabriela: Não, eu acho que ele veio até numa brincadeira com as palavras. A gente conversando sobre...

Ícaro: O grão é também unidade. Percebe que de novo a gente está falando sobre a dupla que é uma [**Gabriela:** uma coisa mínima]. É o "um" que nunca é um, quer dizer, a gente é dois, mas a gente é o grão. Poderia chamar de átomo também, mas seria engraçado. A ideia do grão é um pouco como um único, único e exclusivo grão, que não tem subdivisão, mas tem um jogo aqui. O grão que também vai para o campo do mineral, campo que eu acabei de dizer que nos interessa porque ela é filha de geólogo, e nós somos de Minas Gerais... Enfim, a



[15]



[16]

gente está interessado na polissemia e as palavras são muito valiosas nesse sentido também, né?

Como que surgiu a ideia de trabalhar juntos? E como o .:Grão mudou ou evoluiu ao longo de seus dez anos de existência?

Ícaro: Nossa...Tem dez anos, né.

Gabriela: Tem.

Eu vi no site de vocês e isso me surpreendeu também. 2015 foi dez anos atrás...

Gabriela: É interessante que sai um pouco do *statement* do site, né? Sai de como a gente se descreve e entra um pouco na intimidade, no bastidor.

Ícaro: Artista sempre entrega a intimidade... a gente adora se entregar.

Gabriela: Não tem como... A gente se conheceu em 2015. 2014, na verdade. Ícaro estava participando de uma exposição em que eu estava fazendo a produção, no Festival de Fotografia de Tiradentes. E aí a gente começou a ter uma relação de amizade. Então acho que uma coisa não se desvinculou da outra.

Naquele momento eu tinha um ateliê, em que a gente começou a ter encontros com um monte de fotógrafos e artistas que se interessaram em es-

tar ali trabalhando juntos. O grupo tinha se conhecido, inclusive, no Festival de Tiradentes. Então tinha um interesse de trabalhar juntos, com algumas proposições que foram sendo testadas ali nesse grupo, né, mas que não se desvencilhou do interesse amoroso. Uma coisa começou junto com a outra.

Ícaro: A gente não sabe dizer o que veio antes.

Gabriela: O .:Grão ou... Quer dizer, o nome ".:Grão" não veio antes... né?

Ícaro: O batismo do nome é sempre posterior.

Gabriela: Mas a vontade de estar juntos e a vontade de trabalhar juntos... foram concomitantes. Tanto que a gente completou dez anos de relacionamento e dez anos de existência do .:Grão, porque o relacionamento começou exatamente com o início do primeiro trabalho.

Ícaro: É que tem aquela coisa também: namoro começa na hora que alguém pede em namoro?

Gabriela: Quando você nomeia! É isso que a gente estava falando agora.

Ícaro: Dei o nome e pronto... é um pouco isso. Mas acho que a gente também já começava ali, porque tinha uma brincadeira acontecendo. Não era ainda um trabalho, mas toda brincadeira é também um fermento de trabalho.

Gabriela: Eu diria uma *proposição*, não sei se era *só* brincadeira...

Ícaro: É, pode ser.

Gabriela: Está bem, era lúdico, sim. Mas era uma proposição, de certa forma.

Ícaro: Eu acho que tinha proposições lúdicas, ou jogos. Que, vá lá, eram jogos amorosos, ou um pouco também jogos profissionais (apesar de que nas artes essa palavra faz muito pouco sentido, da forma que ela é usada).

Então começa um pouco antes da nomeação do namoro. A gente já estava namorando, já estava meio trabalhando, mas era tudo um jogo... O flerte como um jogo, isso tudo. E aí quando a gente nomeia a gente já namorava, para todos os efeitos. Mas acho que, como você falou, as coisas são muito concomitantes.

Sobre como evoluiu, tem uma questão que é o modo como a gente foi passando a viver junto. E aí as questões da vida a dois, questões financeiras, planos de vida, isso também foi mudando. Então, acho que isso é um tipo de evolução que a gente pode apontar. Entrou a divisão das contas, né, as contas da casa. Agora nós temos três gatos. Essas coisas também são uma evolução no duo, no modo como a gente também pode ir mudando os interesses em relação aos trabalhos que vamos fazendo, mas também mudando nossa própria capacidade de



[17]



[18]



[19]



[20]

produção. É uma evolução, ou uma *involução,* que é interessante de relatar.

Quando a gente começou, a Gabriela morava com a mãe, e tinha um grande vão lá no bairro Sion... Coisa, assim, absurda, era uma área enorme embaixo do prédio dela, que era o ateliê dela. Ela foi na reunião de condomínio e conseguiu lá permissão para ocupar o espaço. Quando a gente ia lá, ela mandava um mapinha para ajudar a encontrar o espaço. Era uma coisa meio "ocupy your building", Ocupação de prédio mesmo. A gente começou a namorar, e eu ganhei de brinde esse ateliê.

Era um ateliê absurdo, um espaço maravilhoso, com a Mata das Borboletas na frente... Mas com o tempo a gente perdeu isso. Aí fomos para um ateliê menor, um muquifozinho, mas era o que dava para pagar. E esse lugar tinha uma goteira, aí veio uma dessas chuvas de janeiro e mofou um monte de coisa, a gente perdeu vários trabalhos, teve que jogar um monte de coisa fora, doar umas, vender outras. Acabamos voltando com tudo para o apartamento que a gente mora. E até hoje a gente está ali se perguntando: "Como é que a gente faz um ateliê aqui? Será que a gente arruma um novo lugar? Separo meu espaço de trabalho do meu espaço pessoal, ou não? Como que eu lido com meus químicos de fotografia se tem três gatos no meu apartamento?" São muitas perguntas, mas acho que essas perguntas demonstram um arco temporal de desenvolvimento.

Gabriela: Mas acho interessante também pensar, por essa perspectiva, que talvez a gente foi amalgamando cada vez mais as dimensões amorosa, pessoal, econômica, essa função criativa...e tudo se juntou. Porque, de certa forma, quando a gente começou a namorar e começou a trabalhar enquanto .:Grão, a gente não necessariamente fazia trabalhos comerciais juntos.

E aí, de repente, talvez por questões financeiras, talvez porque a gente já tinha uma dinâmica de trabalho muito boa... não sei dizer o motivo, talvez seja um pouco dos dois... A gente começou a se aventurar também em coisas que não são necessariamente do campo artístico, ou que não vinham de uma demanda nossa de criação. Mas vinham cumprir isso: uma necessidade de pagar as contas, né?

Às vezes ele era chamado para um trabalho e a gente acabava fazendo junto, então a gente começou a trabalhar juntos também nesse sentido das demandas comerciais, que são do campo da cultura mas não são *obras de arte*. Então tem essa "evolução", não gosto muito da palavra evolução, talvez essa *mudança*... No começo isso estava um pouco mais separado, até por a gente estar em momentos de vida diferentes. Quando juntamos as finanças, mudou a perspectiva. Agora chega num ponto que os dois estão fazendo doutorado juntos, e vão defender juntos...

Ícaro: Calma, não vai ser a mesma banca, não.

Gabriela: E não é o mesmo projeto!

Ícaro: A gente entrou na mesma época, na mesma turma. Ela qualificou em um dia, e eu qualifiquei logo no dia seguinte.

Gabriela: Então eu acho que as coisas foram amalgamando cada vez mais, né? Talvez se tornando mais um grão.

Ícaro: É, pode ser.

Acho isso muito curioso... Eu tenho uma namorada, a gente está juntas a cinco anos. Ela é engenheira... e não tem muito como trabalhar com ela.

Gabriela: Porque é completamente diferente, né?

Sim, completamente. E ela odeia ser fotografada, às vezes eu consigo até convencer ela de participar de alguma performance ou alguma coisa que quero fazer, mas é muito raro, sabe? Eu já percebi que sou uma pessoa que busca muito a diferença nas suas relações, então acho interessante ouvir de vocês esses processos semelhantes, essa busca pela semelhança.

Gabriela: E a gente foi descobrindo muita coisa junto também... Muitos espelhamentos, de certa forma. Eu diria até isso. Assim, muito dos temas que a gente trabalha enquanto .:Grão tocam a gente de formas diferentes...

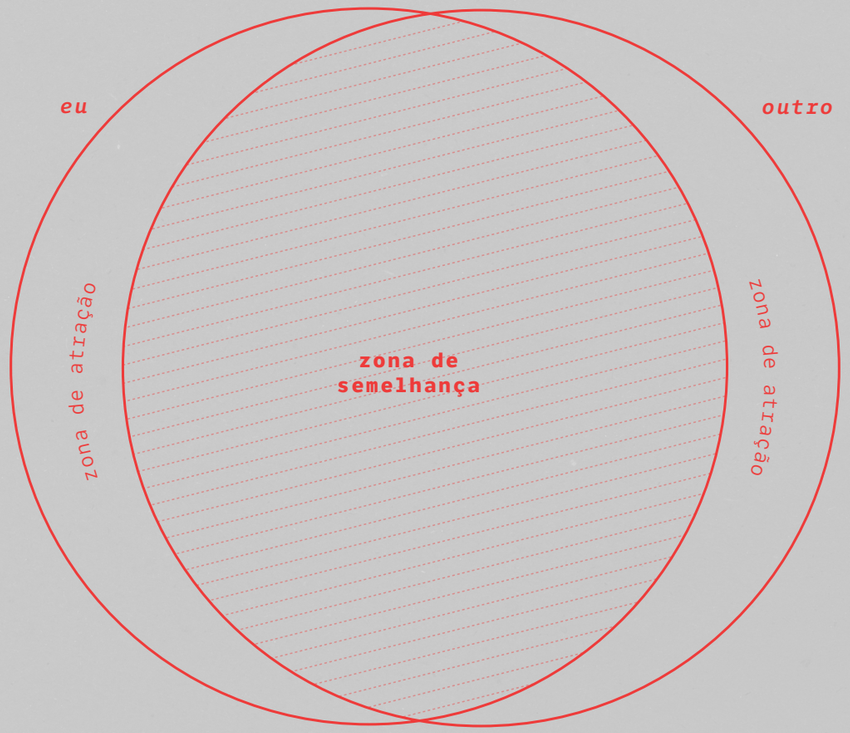
Ícaro: Você diz nas produções individuais também, né? É como uma grande interseção. Acho que é como dois círculos que se intercedem, eles coincidem muito, mas sobra uma beiradinha, uma franja ali, que não é igual.

Por exemplo, minha relação com a música. Não quer dizer que a Gabriela não está interessada. É óbvio, a gente já fez três projetos de banda, de duo musical, mas aí fica naquela coisa... A Gabi tem menos treinamento musical [**Gabriela:** Vulgo, *zero* treinamento], ela fica tímida... Quer dizer, esse seria um pedaço da franja que é mais meu, -mas não quer dizer que não interessa o outro de nada.

Outro exemplo: Gabi é pesquisadora do arquivo, mais interessada em arquivo do que eu. Eu adoro. Também leio muito sobre isso, mas eu acho que ela entende mais do que eu desse assunto específico. Então quer dizer, eu a vejo mais e mais aprofundada nesse assunto, por mais que eu esteja cada vez mais querendo também escrever sobre isso e pesquisar isso. Então tem pontos que não estão dentro da interseção, mas esses pontos não deixam de ser pontos de atração.

Ainda são pessoas diferentes, com interesses diferentes... Dentro de uma mesma área existe uma infinidade de temas possíveis para se interessar.

Ícaro: Eu acho que aquilo que eu tinha comentado, sobre apresentar a relação afetiva como uma



espécie de impossível, é um jeito de dizer isso. A gente busca o encontro... mas acaba dando um encontrão. Tem que se deixar sempre uma marca no outro, essa que é tipo uma espécie de linha. É o caso daquele nosso primeiro trabalho: no final, dois corpos muito coladinhos não viram a mesma coisa.

O corpo ainda mantém seus limites, né...

Gabriela: Exatamente. O primeiro trabalho que a gente faz junto, que surge logo no inicio do namoro, é esse trabalho de performance, fotografia, gravura e vídeo...uma coisa que foi crescendo... Nele a gente pensa exatamente isso: Como mapear o corpo do outro? Como a gente mapeia não só o corpo do outro, mas essa interseção, esse limite? Entender esses corpos como continentes, que se encontram, nessas fronteiras... Existe uma fronteira? Quando a gente está falando de um corpo conjunto, um corpo amado, existe fronteira?

Ícaro: Qual é a distância de mapeamento, né? Esse trabalho específico eu vejo como uma espécie de estudo de paisagem microscópica. Porque para produzir uma paisagem, normalmente é preciso tomar uma certa distância. É um estudo da paisagem *mais próxima* [**Gabriela:** Paisagem íntima, né.], que está desfocada de tão próxima.

Em geral na paisagem você dá alguns metros de distância para encontrar um ponto de vista, e no nosso trabalho a pergunta é: como eu encontro

o ponto de vista onde eu não tenho um ponto de fuga? Tão perto que a borda do outro vira um tipo de horizonte...

Então a gente está sempre trabalhando isso. Quer dizer, a gente tem consciência dessas coincidências ou semelhanças, mas a gente tem também a consciência de que a semelhança é sempre algo fabricado. Afinal a semelhança não existe sozinha, ela é inventada. A gente que vê semelhança, mas toda semelhança no final tem sua diferença...

Ainda no sentido dos processos criativo, vocês diriam que vocês têm uma rotina de trabalho? Como que ela é? Pensando desde a idealização até a execução do projeto artístico, como que o trabalho acontece na vida de vocês?

Gabriela: Acho que essa é a maior discussão que a gente tem... A gente gostaria de ser mais... sistemático? Só consigo pensar nessa palavra...

Ícaro: Disciplinado, talvez?

Gabriela: Isso. Porque é difícil, em um contexto em que os dois estão tão juntos, e que as demandas chegam juntas também, achar esse tempo de produção. Então foi uma coisa que a gente foi percebendo... E não quero assumir aqui uma culpa só nossa nessa questão, porque é culpa também do próprio sistema capitalista. Mas é isso: a gente tem cada vez menos tempo para criar e cada vez mais demandas para cumprir, e achar o tempo certo para o trabalho artístico é algo que se torna quase utópico.

A gente também tem um certo "defeito", que é o gosto por projetos extensos. Projetos longos, que requerem muita pesquisa... Então não temos uma produção rápida. Não é um processo criativo em que a ideia vem, a gente já executa, a gente já entrega... não é uma coisa tão rápida para nós dois. E as vezes os projetos também vão se transformando, ao longo do processo de desenvolvimento. Eu diria que a maioria dos nossos trabalhos demora no mínimo dois anos. Levando em consideração que a gente tem dez anos de existência... e cinco trabalhos.

Ícaro: Atualmente, está nessa média.

Gabriela: Mas se está na média, a média está boa? [risos] eu acho que é da nossa natureza. A gente tem um gosto pela pesquisa, por ir a fundo. Não só para buscar referência, mas também de tentar entender qual dispositivo vamos usar. Como a gente entende que a fotografia não é o único formato possível, qual é o meio que a gente vai utilizar para concretizar nossa ideia? Isso é um processo longo.

Como qualquer artista, tem erros e acertos. Às vezes a gente abandona o projeto no meio do processo, ou ele fica engavetado. Mas sempre fica a esperança de que a gente vai achar um tempo para voltar nele.

Ultimamente a gente tem tido um problema muito sério, que é de espaço. Então, assim, quando eu falo que a gente amalgamou demais as coisas, é porque a gente está se sentindo com essa mistura de vida pessoal e vida profissional...

Tem uma vontade de procurar separação? Ou pelo menos uma compartimentação?

Gabriela: Nem que seja na casa... E não entre nós, mas entre as funções que a gente exerce ao longo do tempo. Nós dois somos muito preocupados com dinheiro. Então é muito difícil para a gente dizer "não" para um trabalho que vai ser remunerado, mesmo quando a gente está no meio de um outro processo criativo, sabe? E não sobra tempo. Acaba que a maioria dos trabalhos que a gente faz, que são externos, que são demandas que vêm de outros, são o que vai pagar as contas no final do mês. A gente coloca em primeiro lugar essa preocupação financeira, e o tempo criativo vai ficando em segundo lugar.

O próprio espaço da casa não tem se organizado de uma forma interessante para isso. Antes, quando a gente tinha o ateliê... Eu tive esse espaço do prédio da minha mãe por dez anos, e era muito simples pegar o elevador e criar essa separação. Era como cortar o pensamento: aqui em cima eu estou trabalhando com o projeto de outra pessoa, mas eu chego no ateliê para trabalhar com o que é só meu. Era muito simples essa transição, porque era só pegar o elevador. Depois, quando a gente teve que sair de lá e foi procurar um outro espaço, ainda assim era simples, porque o ateliê ficava a duas ruas da nossa casa. Então a gente conseguia fazer esse deslocamento.

E agora que tudo ficou no mesmo espaço, é muito difícil. É uma coisa que gente tem debatido muito nos últimos dias, inclusive que a gente passou o último feriado todo conversando sobre alugar um espaço novo de ateliê ou não. É muito difícil deixar o computador, a demanda comercial externa, de lado, para ir para a mesa fazer nosso trabalho artístico. Até porque é a mesma mesa.



[22]

Ícaro: Para entrar num processo de produção artística, às vezes a gente precisa ir tomando uma certa distância desse mundo - que é do juízo, do julgamento.

Assim, sabe quando você começa a fazer um trabalho, e você fica ali no campo intelectual, querendo convencer alguém de que aquilo é bom e tal... E para você entrar num estado de produção, você precisa deixar esse mundo um pouco afastado. Só que em casa ou num ambiente de trabalho que não é artístico, você sempre fica sendo lembrado, né?

É o computador, é o whatsapp, o tempo todo... É um ambiente que não te deixa entrar nesse estado imersivo em que você vai ganhando um certo distanciamento.

Estou falando um monte de platitude, mas também tem isso.

Você estava falando de compartimentação, né? A gente não simplesmente abre a gaveta, e está no modo arte. Fecha a gaveta, e agora está no modo comercial... Não existe isso. Você precisa de um tempo. Às vezes é um dia inteiro que precisa, e você não tem nem 3 horas. Eu sei que é possível produzir em qualquer temporalidade. Não é desculpa para não produzir. Só que, ao mesmo tempo, eu acho que faz diferença se você vai devagar, amaciando...

Gabriela: Eu estou pensando numa outra coisa que é difícil, que é interessante também. É que são duas pessoas que precisam estar no mesmo modo, né?

Que tem que estar na mesma vontade?

Gabriela: É, algumas vezes eu vou estar um pouco mais tranquila de tempo, por exemplo, com menos demandas externas, ou então já resolvi meu problema do trabalho. E o Ícaro está muito atarefado. [**Ícaro:** ou vice-versa]. E aí como é que faz? Como é que tem esse encontro?

Ícaro: Daí vem para a segunda parte, que eu estava imaginando enquanto você respondia... Que é: você falou sobre uma temporalidade estendida nos nossos projetos, né? E eu fiquei pensando que esse é um jeito que a gente achou também de explicar o trabalho, explicar nosso jeito de produzir. E está tudo bem. Talvez tenha sido eu inclusive que inaugurei essa ideia de que a gente gosta de trabalhos longos... E talvez agora com uma consciência externa minha, eu vejo que pode ser que a gente goste, sim, mas isso é uma consequência.

Porque nós trabalhamos com o campo da cultura, e precisamos produzir rápido para esse campo de cultura.

E é muita urgência, né? Prazos para ontem... Saiu o financiamento agora, o evento precisa acontecer esse mês ainda...



[23]



[24]



[25]



[26]



[27]



[28]



[29]

Ícaro: Imagem para ontem, texto para ontem... Tudo é urgente.

Gabriela: O whatsapp chegou para destruir a nossa vida. Agora te encontram a qualquer momento.

Ícaro: E por contraposição, a gente também cria uma estratégia diferente. Para dizer: "isso aqui é diferente". No artístico a gente produz diferente para conseguir resultados diferentes. Tem um jeito um pouco dialético: já que todo dia a gente produz desse determinado jeito, todo dia temos que produzir uma imagem para alguém, ou um texto, ou uma peça gráfica... Por contraposição, o modo artista é aquele que precisa de dois anos. É devagarinho, precisa fermentar...

É uma forma de desvio comportamental? Porque se me exigem que meu comportamento seja regrado e eficiente em todos os lugares, o espaço da criação artística não precisa ser dessa forma também...

Ícaro: Agora já estou pensando assim. Porque é isso, a gente se descobriu ao longo desses dez anos como como produtores de longa duração. Nossos tempos demoram, fazer um livro demora... foram três versões até chegar nessa.

Gabriela: E às vezes também a coisa só acontece porque é assim.

Não há uma outra forma?

Gabriela: Não tem outro jeito. O livro, por exemplo, a gente publicou essa edição em 2021, mas só foi possível ter uma tiragem igual a que teve agora por causa do financiamento do edital. Mas só conseguimos concorrer ao edital porque existia a primeira versão, que era um livro de artista edição única [**Ícaro:** Era mais um boneco], de 2018. Ele é praticamente igual ao primeiro, mas tem as mudanças que pensamos nesse tempo...

Ícaro: Aliás, esse livro é um caso interessante. Esse livro de artista era um era para ser um boneco... mas ficou legal, e aí a gente expôs. Só que aí ele foi para uma Bienal do Sertão e voltou em frangalhos. A gente falou "É, precisamos fazer uma tiragem" ...e a coisa precisou ir para um outro lado.

Gabriela: Mas acho que uma característica que a gente tem também é que um projeto nunca é único...nunca é um "único" produto, uma "única" obra. A gente não se restringe a isso. [**Ícaro:** ... tem vários desdobramentos] E então assim, às vezes é um projeto que dura dois, três anos. No caso do livro foi até mais que isso. Mas teve várias coisas, não foi *só* o livro.

Ícaro: É, teve performance, teve as pedras... teve um monte de coisa, né? Sai uma baciada de trabalho. Que é como se o *Arqueologias do Imaginário* fosse um guarda-chuva, onde tem várias outras obras menores circunscritas.

Para além de um ao outro, vocês convivem muito com outros artistas? E de que forma esses outros artistas ou outras pessoas, em geral, fazem parte da rotina e do processo criativo de vocês?

Gabriela: A gente tem um pezinho na academia, então tem os grupos de estudo. Não são só de estudo teórico. Mas sim, tem uma convivência nesse lugar. Um deles, inclusive, nem é da academia, né? O da Imagem e Variações, é um grupo que participamos que nem está registrado no CNPQ... A professora que é a coordenadora, a Daisy Turrer, está aposentada. É um lugar de convivência com os artistas que a gente frequenta. Inclusive, a gente fez residência do Centro Cultural da UFMG com o grupo também. Então tem esse espaço de convivência mensal, pelo menos. Atualmente tem sido virtual, porque muitas pessoas não estão morando em Belo Horizonte.

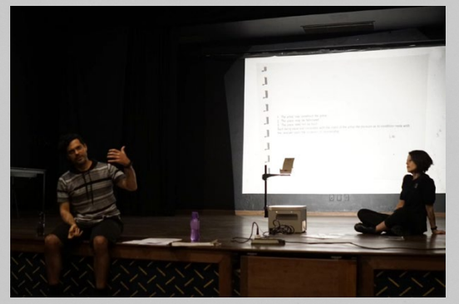
Cada vez mais, nos últimos dois anos, a gente tem convivido com pessoas da literatura e poetas.... E tem os amigos, né? Obviamente amigos artistas, amigos fotógrafos... Mas é difícil um espaço de convivência. Tirando esses momentos de encontros de grupos...

Esses momentos que são institucionais?

Gabriela: De certa forma. Mesmo que seja fora da academia, se institucionaliza. "Esse grupo vai se encontrar uma vez por mês.", por exemplo.



[30]



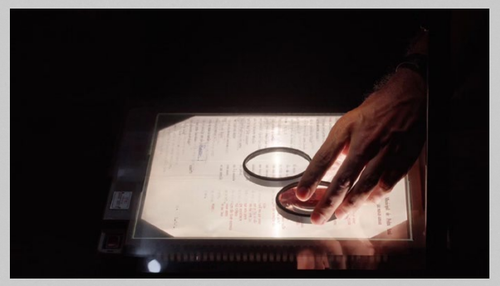
[31]



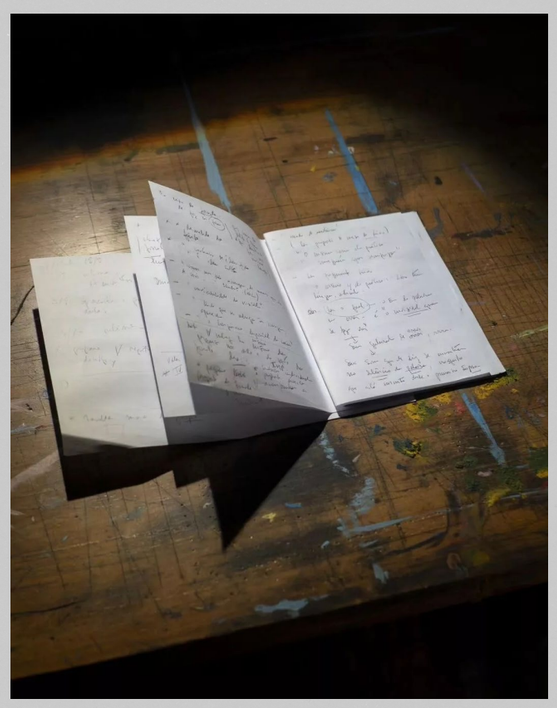
[32]



[ ]



[34]



[35]



[36]

Eu comecei contando da nossa história e foi exatamente assim, com um grupo que se encontrava uma vez por mês... ou era a cada 15 dias? Agora não lembro... Era uma vontade de troca, uma vontade de proposição coletiva. Surgia uma coisa ou outra ali, mas se dissipou depois de um tempo.

Ícaro: A gente começou mais dessa forma, mas depois eu acho que essa... Aproximação? Enfim, esse transe da academia realmente foi tomando lugar... Porque se for pensar também, nesses dez anos eu a vi fazendo mestrado logo lá no começo...

Gabriela: Enquanto começava, eu já estava no mestrado.

Ícaro: Aí depois que ela termina começa o meu mestrado, e a gente depois entra no doutorado juntos. Só o doutorado é quatro anos, dois mestrados não-simultâneos é mais quatro. Então esse virou o nosso espaço. E eu acredito que a gente não é afeito da famosa separação entre teoria e prática. A gente ama dizer o oposto disso, uma coisa não se dissocia da outra.

E não vou dizer que os modos como a academia circunscreve a experiência teórica é a maneira adequada de se fazer isso. Separar pensamento e ação, para mim, é inclusive cartesiano. Se corpo e mente estão separados... Não faz sentido. E os espaços acadêmicos, para nós, são espaços de fomento (claro, com todos os defeitos que eles têm, com todos os problemas, com o todo ego e com tudo aquilo que a gente já sabe).

Gabriela: Acho que a gente nunca discutiu isso, mas pensando em voz alta: acho que esses grupos de estudo têm se tornado esse lugar de encontro porque não existe ateliê na pós-graduação. A gente não tem esse momento, de produzir junto, de estar ali cada um produzindo o seu projeto, mas dentro de uma disciplina...

A pós-graduação se afasta muito da prática, por mais que estejam entrando projetos de pesquisa com essa perspectiva. O nosso projeto não é só teórico, a gente não está propondo só uma tese... mas não existe esse espaço de convivência. É uma coisa que eu sinto falta. E, obviamente, nós não somos os primeiros nem seremos os últimos a sentir essa falta.

Eu lembro muito do Adolfo Cifuentes, professor da escola, falando: "quando você vai fazer um mestrado em uma universidade fora do Brasil, a primeira coisa que você ganha é um ateliê". Então acho que falta esse espaço, e pelo menos no meu caso não penso nem em um ateliê no sentido individual.

Tem muito a ver com espaço físico você ter chance de conviver e encontrar com as pessoas. Você vai lá, e você vê o que o outro está fazendo, e você dá palpite, você conversa. E aí eu acho que faz falta. A gente tem momentos de mais ou menos encontros com amigos artistas, dependendo do que

a gente está fazendo na época. [**Ícaro:** tem um fluxo]. É, por exemplo, agora o Ícaro está dando aula na Guignard. Ele consegue encontrar mais pessoas, ter mais trocas. Ou quando eu estava trabalhando no Desembola...

Ícaro: Mas enfim, é um espaço do trabalho, não é espaço do livre pensamento, no sentido sem amarras institucionais.

Você acha que o grupo de estudos é um espaço mais livre?

Ícaro: Não tanto, mas um pouco mais livre. Depende do grupo, depende do professor.

Gabriela: Atualmente eu percebo que esse grupo da Daisy é um grupo que não tem uma pressão de produção, não tem que prestar contas para o CNPQ... Mas ao mesmo tempo, às vezes isso não é tão positivo, porque o grupo começa a dispersar, a perder o impulso.

Ícaro: Mas o vínculo que sustenta o grupo é exatamente o compromisso de produzir algo, ou de ensinar algo. A gente vive numa sociedade produtivista, não tem jeito. Então se o grupo não está produzindo, as pessoas passam a perder o interesse.

Gabriela: Talvez pela falta dos espaços físicos, esse espaço de troca se tornou, infelizmente, virtual. E se tornou, de novo infelizmente, o *instagram*. É onde você vê o que o outro está produzindo, e aí você dá um palpite, ou você pergunta alguma coisa. E essa troca se torna ali uma troca mediática, porque ela está acontecendo no tempo de uma rede social.

As redes sociais também têm toda uma complexidade de questões e patologias próprias... A sensação de comparação, de competitividade, a exigência de produção constante de conteúdo...

Gabriela: Exatamente. E é isso que eu penso que é uma perda muito grande, porque a gente poderia estar tendo essa troca em um lugar presencial. Se a gente tivesse isso, essa possibilidade dentro da universidade... Porque a gente tem alguns espaços assim na cidade, por exemplo o ESPAI. Mas é um espaço que também, para existir, é gerido por uma certa lógica capitalista. Tem essa lógica de vender curso.

Quando eu comecei o Gaveta, com a Theo... ela estava dando aula de cerâmica, e existem inúmeros ateliês de cerâmica em BH que a gente podia ter como exemplo. Mas no momento eu não conheço ninguém que seja um ateliê de fotografia. Foi um grande processo com meus alunos tentar explicar para eles, fazer eles entenderem que eu não estava aqui para dar aula, e que a gente era um grupo de produção, um grupo de estudos e não um curso...

Ícaro: Isso volta também para a mentalidade de uma certa hierarquização. Quer dizer, os grupos de pesquisa, eles têm esse formato em que o professor que é o moderador. Apesar dessa estrutura, depende muito do professor, da professora, vai variar bastante como a dinâmica é na prática. A Daisy é uma mestra querida nossa [**Gabriela:** uma amiga, também], e mesmo dentro da universidade o jeito dela não é vertical. Então vai depender muito do professor, que essa figura que hierarquiza. Mas esses grupos horizontais... são complexos de gerir.

Gabriela: Bom, primeiro, eu acho que é difícil você manter algo que não é um compromisso financeiro hoje em dia. O que é ruim... é difícil as pessoas entenderem que estão ali porque elas querem, que elas têm que produzir porque elas querem e não porque existe um compromisso financeiro. Quando estou te pagando, estou investido ali. E é difícil também ter alguma troca que não seja visando algo ao fim.

A gente teve um grupo, durante a época da pandemia, em que a ideia era produzir junto. e é um grupo que talvez não tenha dado certo porque surgiu de ex-alunas nossos. E produzir junto quando você já foi uma figura de autoridade é difícil.

Então é por isso que eu vejo que faz falta essas iniciativas, em que existe uma ideia de "estamos compartilhando o mesmo espaço e trocas podem acontecer para além do previsto".

Ícaro: E eu acho que isso que estamos falando passa um pouco pelo que a Giovanna provavelmente vem pesquisando, pelo que ela nos disse... É que estamos falando sobre uma noção de autoridade que é bem próxima da noção de autoria. Uma autoridade de autoria. No caso, esse grupo. Uma das questões que dava muito a discutir era a questão da autoria. Afinal, era um grupo de alunos que fizeram dois cursos online com a gente. Era pandemia, e esse projeto ia girar via correios pelo mundo inteiro, tinha até uma pessoa na Itália..., mas foi perdendo tração, foi perdendo tração, e morreu. Morreu de um jeito que ninguém falou mais no assunto. [**Gabriela:** uma coisa meio clube da luta]. Agora a gente se encontra em festivais de fotografia e é aquela coisa, "oi tudo bem?", aquela camaradagem, mas não se fala mais desse assunto. E fazendo aqui o nosso *mea culpa*, foi nós dois. Porque no fim das contas a gente não queria ser essa figura de autoridade. A gente queria fugir disso, mas algum nível de autoridade era necessário para que a obra existisse. As pessoas precisavam, o grupo como um todo precisava, que alguém tomasse essa frente. Na hora de assinar, os louros iam ser de todo mundo, ia assinar com o nome de todo mundo. Mas alguém precisava ser o pai que banca a atenção do negócio. Essa é a autoridade.

A gente tende a pensar a autoridade como algo ruim, mas ela provém uma certa estrutura. Algo que eu sinto aqui no meu trabalho com o grupo é justamente um desafio quanto a mentalidade das

pessoas, em tentar fazer os alunos chegarem numa mentalidade que seja de fato colaborativa. "Eu estou aqui pra ajudar" e "eu quero me interessar por ideias que são do outro" e "agora a gente vai na sua ideia, mas depois a gente vai na minha". Todos esses tipos de negociação são coisas muito delicadas. E eu acho isso muito mais complexo do que passar um conteúdo em aula expositiva.

Gabriela: Sim, a aula é uma coisa que já tem um protocolo... As pessoas protocolarmente sabem que você vai apresentar um conteúdo, e que a pessoa vai ter que aprender esse conteúdo e colocar em prática. Tem toda uma performatividade do professor, né? Quando você está num grupo que você está querendo propor algo mais horizontal, a ideia é fugir desse lugar.

Ícaro: Para mim passa muito pelo lugar da "última palavra". Quem é que dá o ponto final? Acho que autoria passa muito por isso, né?

Por exemplo: pintar um quadro. A pintura é o caso clássico das artes. E aí, qual é o último gesto? Esse último gesto é o gesto da autoria final. Pode ser qualquer gesto, qualquer pincelada, mas é o gesto que arremata. No caso do professor, ser autoridade é também ser aquele que é convidado sempre para dar a última palavra.

Como professor, mesmo que você não esteja dando um conteúdo específico... Por exemplo, em uma roda de orientação. Você vai dar a última palavra,



[37]



[38]



[39]

entende? O aluno fica ali ouvindo quase pedindo "você não tem uma última palavra pra me dar?" e você "nossa! Vou ter que inventar uma agora". Mas você tira uma do bolso e dá.

Você falou bem: isso cria uma estrutura. Mesmo que seja uma estrutura precária.

Eu sinto que aqui no ateliê eu tenho uma situação muito privilegiada com esse grupo de estudos, que vem de estar fora do sistema acadêmico. Não ser uma universidade, não ser uma escola, não ter um certificado no final. Então, essa informalidade diminui um pouco a expectativa de autoridade. E a outra coisa, que às vezes é uma faca de dois gumes, é: por ser mulher e por ser muito nova, eu acho, as pessoas não me veem como uma figura de autoridade.

Muitos dos meus estudantes mais velhos do que eu, e, enfim...é engraçado como tudo isso está tão amarrado com a percepção social que as pessoas têm de você. Às vezes vai para o bem, às vezes é para o mal também. A gente está sempre nessa corda bamba, né? Do tipo, eu sei o que eu não quero fazer, mas como chegar no lugar que eu realmente quero?

Gabriela: Sim, são tentativas.

De que forma as suas relações afetivas influenciam a prática artística? Aí a gente pode pensar tanto no nível um com o outro, como com outras pessoas

(família, amigos, colegas, profissionais). E acho interessante pensar o oposto: de que forma a prática artística influencia a relação afetiva de vocês? Como tem essa ponte de dois lados, entre o afeto e o processo criativo...

Ícaro: Tem essa via de mão dupla, né? Já se apresenta assim. Mas ao mesmo tempo eu insisto numa questão que é essa mitologia que a gente cria ao narrar as suas próprias explicações de si mesmo. No nosso caso, um dado interessante é que nós dois somos órfãos de pais. Nossos dois pais já morreram.

Então, assim a gente se conhece. O primeiro trabalho meu que a Gabriela viu é sobre isso. É um trabalho sobre a última noite que eu passei com meu pai no hospital. Nesse dia eu fui fazer um filme, um filme de 120, e não sabia o que fazer com aquelas imagens. Então eu solto a câmera toda, bato o filme, e o trabalho é um vídeo mais a câmera, dessas imagens que eu revelei.

E ela tinha trabalhos parecidos, interrogações parecidas.... Então também é uma maneira de já pensar a questão da família, o modo como nossa família influencia nosso trabalho. É um ponto de partida interessante. Eu acho isso que é o modo como nossas famílias se estruturam, e como a gente vê as famílias. Como é que a gente lê essas duas famílias que são diferentes, mas a gente vê as semelhanças também.

Gabriela: e como que elas influenciam o trabalho também, né? Pensar os dois produzindo, ainda que separados, sobre algo muito familiar. Não tem uma distinção tão grande entre aquele famoso "vida e obra". É tudo muito colado.

Ícaro: É... a gente já apontou o lado afetivo específico, que é como entra na própria linguagem do trabalho, e na forma de trabalho, a relação entre nós dois. Acho que já falamos bastante sobre isso.

Eu acho que tem uma questão nossa... que a Gabriela inaugura isso, uma interrogação para nós dois. E depois eu fico pensando também... É a famosa divisão entre macro e micro história. O quê da minha pequena história, das minhas anedotas pessoais, reverbera em questões maiores?

Essa é uma pergunta que faz sentido não só porque a gente gosta desse aspecto de fazer a leitura de algo mais próximo, familiar ou da própria vida, um pouco dentro da ideia das narrativas pessoais. Mas também porque às vezes eu fico pensando nisso porque vem uma vontade de ficar livremente no ateliê, fazendo qualquer coisa... e deixa que depois descubro que grande narrativa ética ou política vai se conectar com essas questões.

Acho que isso tem sido um problema para as artes atuais. Eu sinto que não está tendo espaço para esse livre fluir de ideias, que às vezes são ideias meramente formais ou brincadeiras com a matéria. Por vezes parece que a gente já tem que ter uma "pauta" de antemão. Isso atrapalha o processo, pelo menos no nosso caso especificamente. A gente às vezes sente que precisaria ter mais esse livre jogo. Tudo volta para o jogo, né?

Mas eu sinto que essa questão do pessoal hoje é quase um problema. Está bom, eu tenho questões pessoais aqui, tenho muitas narrativas para contar, mas parece que elas estão um pouco interditadas. No sentido de que não causam tração, elas não... Elas não reverberam da maneira como deveriam reverberar as obras de arte contemporâneas. Ninguém parece muito com os físicos. Isso é o que me parece, estou fazendo uma leitura um pouco difícil aqui.

Gabriela: É, na verdade, eu fui para outro lugar com essa pergunta. Eu estava pensando mais em como a gente se encontrou numa forma de ver o mundo, ver a vida, ter o trabalho que a gente tem... e como as famílias enxergam isso. Não só a família, os amigos também.

Uma coisa simples para mim, e talvez para você também, é que por exemplo: agora a gente está sem ateliê, mas eu prefiro estar no modo ateliê numa sexta-feira a noite do que estar no barzinho. Às vezes é muito difícil a pessoa entender isso, né?

A gente já passava por isso com o lugar da arte, mas também está passando por isso com o lugar da academia. É muito difícil para os outros entender por que precisa de tanto tempo para ficar pesquisando.

Ícaro: Você está sentado lá e as pessoas acham... A gente vai deixar de ser síndico hoje, espero eu. Mas a gente é síndico. Imagina isso. E a gente trabalha em casa, então na visão das pessoas a gente é o síndico que está livre o tempo inteiro.

Na verdade, a gente está trabalhando o tempo inteiro. Só que a gente *parece* livre o tempo inteiro. Isso para as outras pessoas é uma coisa muito louca.

Gabriela: E é um lugar de um certo lazer. Ler qualquer coisa que seja, ou estar pesquisando para alguma produção ou estar produzindo, às vezes é visto pelos outros como algo ruim. Por exemplo, quando a gente vai para Pedra Azul, a família do Ícaro fica revoltada que a gente leva livros...

Ícaro: Minha mãe fica falando assim: "olha, você vai vir pra descansar, né?". Mas eu estou descansando assim, sabe.

Gabriela: Então tem uma certa incongruência para quem vê de fora e às vezes até para própria família, de entender que estar no modo de produção, ou estar no modo de pesquisa, é algo: que a gente gosta, que a gente faz junto e que a gente faz em nosso tempo livre. Porque normalmente a gente está atolado por outras demandas no dia a dia.

Ícaro: É a dimensão prazerosa da pesquisa, ou da produção artística. Como acho que vocês sabem, o trabalho vem de uma ferramenta de tortura, né? A palavra trabalho vem de uma ferramenta de tortura. As pessoas já confundem por pura antecedência. Se está trabalhando, então está sendo torturado. Mas pode existir uma dimensão prazerosa. Eles pensam: a gente só faz isso se for obrigado a fazer.

Por exemplo, ler...você vai ler, e anotando nas páginas ainda, acham que a gente realmente está sendo torturado.

Gabriela: Ou o contrário. Se você está produzindo, fotografando ou desenhando... acham que você está brincando. Veem isso como um lazer, não como um trabalho.

Ícaro: É muito doido, é realmente o oposto, né? É exatamente como você falou, tem dois lados, é uma ponte. E quando você está trabalhando, em qualquer uma dessas coisas, as pessoas pensam "olha ali, tá se divertindo". E não é bem assim, mesmo que tenha uma dimensão prazerosa nisso.

Então tem um lugar dessas relações serem uma inspiração, serem tema ou o ponto de partida para a criação. Mas também aí o lugar duplo, do próprio trabalho afetar essas relações. Um problema de compreensão.

Gabriela: Elas não são sempre os temas, mas com muita frequência sim. E até nos trabalhos individuais tem isso também.

Ícaro: A gente também não tem *só* amigo artista. Isso é um ponto importante. Porque os artistas vão entender um pouco melhor. Mas os não-artistas...

Gabriela: Já falam: "você não sai de casa!"

Ícaro: Vou jogar mais um tempero nessa resposta que é: a introversão dos dois. A Gabi um pouco menos que eu, mas a gente tem um gosto pela reclusão. De ficar sozinho, não só sozinhos, mas sozinho no singular também, sabe? Ficar consigo mesmo.

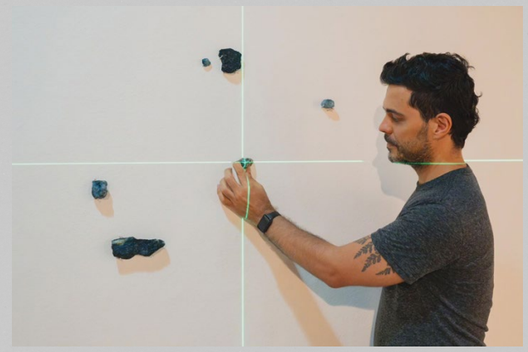
Tem esse aspecto no campo da cultura, que é você estar trabalhando quando você está nas festas. [**Gabriela:** Socializar faz parte do trabalho]. O famoso *networking*. É uma ideia para nós supercomplexa. Um gargalo bem grande. [**Gabriela:** A gente é péssimo nisso]. É uma característica bem complicada de nós dois, a gente tem bastante resistência a esse momento que você tem que também estar trabalhando. Vernissage é um exemplo.

O que na perspectiva de vocês, é um benefício que deriva de trabalhar colaborativamente? Um ponto positivo que vem de estar trabalhando em dupla, em oposição a estar sozinho?

Gabriela: Diminuir a autocrítica. Você tem que



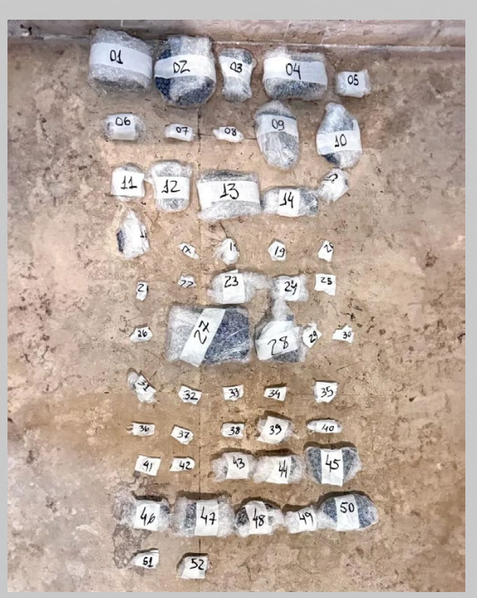
[40]



[41]



[42]



[43]

mostrar para o outro a sua ideia. Você tem que se expor para o outro.

Ícaro: Tem que mostrar uma ideia ainda mal-acabada, por mais monstrengo que seja... E aí também entra a provocação do outro, né? A cabeça é opaca por dentro. Aí vem uma luz, aí vem a outra luz. Aí você pega aquilo. Então, te ajuda também a desenvolver ideias que sozinho você não desenvolveria. De repente o outro chega dizendo: "sonhei com tal coisa".

É todo um outro inconsciente para ter outros sonhos. O dobro de sonhos.

Ícaro: Isso também é uma vantagem. Nossas respostas aqui mesmo são resposta longas porque somos dois, e a gente fica debatendo enquanto responde.

Vocês têm algum exemplo de conflito que surgiu em um contexto de colaboração? Quais estratégias vocês usaram para lidar com esse conflito?

Gabriela: Tenho, eu tenho um. Pode?

Ícaro: Eu não sei o que você vai falar, nem imagino. Pode.

Gabriela: Por mais que a gente esteja trabalhando juntos, cada um tem seu tempo, né? E a gente se encontra no tempo do outro. Mas eu lembro quando a gente foi fazer a residência em 2016, que a gente foi começar o projeto do Arqueologias. Eu



[44]



[45]

lembro que Ícaro ficou muito ansioso com a necessidade de demonstrar algo, de mostrar algo, e eu estava pensando outras coisas, porque a residência era em Pedra Azul.

Era em um espaço que existia lá mas já fechou: o Área Criativa, coordenado pelo Bruno Vilela. Por coincidência era na cidade do Ícaro e a gente já queria trabalhar com algo sobre essa cidade. Eu me interessei, e foi uma das primeiras coisas que a gente propôs em conjunto assim. Nossa primeira residência, também.

E aí eu lembro disso, o Ícaro muito ansioso... e eu, numa paz enorme. Era a primeira vez que eu ia na cidade...

Ícaro: Turistando, quase.

Gabriela: Eu estava parecendo uma gringa. Na época estava com o cabelo platinado, andando para cima e para baixo com a câmera.

Cidade pequena, imagino que para o Ícaro era uma sensação de "vai todo mundo me julgar" ou "vai todo mundo saber o que eu estou fazendo". Uma pressão para mostrar serviço?

Ícaro: Para mim sim, eu conhecia todo mundo. E ela não conhecia ninguém.

Gabriela: Eu só pensava "nossa! Que legal!" ... Então teve esse momento de tensão. Aí a gente se

sentou e conversou sobre isso, e ele me explicou que estava muito preocupado. Mas era uma residência, a gente não tinha essa obrigação toda. Depois dessa conversa a coisa foi mais tranquila, foi melhorando ao longo dos dias.

Ícaro: E aquele medo de deixar o tempo da casa, da família, tomar conta. Essa dualidade de a gente estar trabalhando e parecer estar de férias. Toda hora minha mãe vinha trazer bolo, chamar para sair.

E tem, obviamente, certas discordâncias que fazem alguns trabalhos ficarem na gaveta por um tempo. Eu acho que está pronto, ela acha que não, essas coisas. Aí o trabalho não sai da gaveta, porque há ainda uma negociação de longo prazo acontecendo.

Mas acho que é uma característica nossa, como casal mesmo, que essa negociação tem que acontecer logo. Não ficamos em Guerra fria, não ficamos brigados. É melhor resolver logo.

Imagino também que você corre o risco de começar a carregar a negociação para outras lugares da relação...

Ícaro: Exato. E nem que seja uma negociação do tipo "provisoriamente vai para a gaveta, porque a gente não está conseguindo chegar em um consenso agora" ... Isso já é uma resposta que funciona. A gente negocia logo as negociações que precisam acontecer.

Outra coisa que eu queria trazer é que muitos artistas que trabalham em parcerias de duas pessoas assinam as obras em coautoria, com o nome de ambos os artistas. No .:Grão vocês optaram por esse nome conjunto, como fazem os coletivos. E aí eu queria saber: o que significa para vocês compartilharem a autoria de uma obra sob o nome do conjunto? Isso afeta de alguma forma a concepção do trabalho ou a forma que ele é percebido por outras pessoas?

Porque eu imagino também que o .:Grão cria sua própria identidade, né? Se fosse uma empresa, a gente poderia falar de marca, mas de toda forma é uma coisa terceira. Um que não é nem um nem outro. É o .:Grão.

Gabriela: Acho que a vontade de nomear foi uma vontade de diluir essa autoria. Não é só da Gabriela, ou não é só do Ícaro. Por mais inconscientemente que seja, foi um pouco nessa intenção. Tudo bem que hoje em dia, muito frequentemente, a gente tem usado .:Grão e colocado nossos nomes entre parênteses depois, por questões de comprovação de currículo. Infelizmente também precisamos pensar nisso.

Ícaro: Estamos falando de economia da cultura né? Esse é um ponto. Antes a gente assinava só ".:Grão". Aí isso começou a dar problema. Como é que eu comprovo que é meu? Na hora que começou a importar, para passar em concurso, para ser aprovado em edital, para colocar no lattes, a gente precisou começar a colocar nossos nomes. Mas não foi por uma vontade nossa.

Até porque a gente quer ainda que existam trabalhos individuais. Nunca teve uma vontade de parar completamente o pensamento individual. Tanto que as teses são bem diferentes, por mais que você possa encontrar interseções grandes.

Gabriela: Eu acho que tem uma questão: por mais que a gente produza individualmente, talvez um encontre no outro essa coragem de mostrar. Eu tenho a sensação de que existe mais recepção dos trabalhos do .:Grão porque a gente se ancora um no outro e vai...

Tanto que a gente tem uma discussão, já há muito tempo, que é sobre criar abas no nosso site em que teriam as obras individuais. Porque a gente não tem site individual, tem site o site do .:Grão, mas não tem separado. Então acho que tem uma coisa de uma timidez, de uma autocrítica.

Ícaro: Quando um está na dúvida, o outro não está, e vai indo...

Uma terceirização de impulso.

Ícaro: E impulso a gente tem muito pouco. A gente tem muito mais autojulgamento do que impulso. Não somos impulsivos. Não vejo a gente assim.



[46]



[47]



[48]



[49]

Quais que vocês consideram que são os desafios ou as tensões mais relevantes que vocês enfrentam como artistas no cenário atual de Belo Horizonte?

Gabriela: Dinheiro.

Ícaro: Dinheiro sempre é.

Gabriela: E espaço expositivo, né? E aí eu acho que não só enquanto artistas, mas enquanto pessoas que trabalham nessa área da cultura. É muita concorrência, porque tem muita gente, como qualquer outra cidade. Mas é difícil ter oportunidades. Tem pouco incentivo, são poucos os lugares que existem. E os espaços que têm estão sempre à beira do precipício, precários, sem verba.

É também um meio com uma individualidade forte, que a coletividade se dá só em pequenos grupos também. Então esses pequenos rompantes de ações coletivas é o mesmo grupo reorganizado várias vezes.

Ícaro: Mas acho que é difícil nomear o que começa, porque é tudo sistêmico. Se for pensar, a instituição é precária...é tudo precário... a gente vai acabar arrumando problema com o capitalismo. Vai acabar dizendo: "ah, o problema é o capital".

Também não é uma resposta ruim.

Ícaro: Não é, mas é uma resposta que já está aí. É que a gente fica procurando: qual é o nó inicial que desfaz esse problema? Não existe uma única resposta porque não existe um único problema.

Para nós especificamente, resumindo... A gente não consegue pagar muita conta como artista. A gente consegue pagar muito mais conta como produtor, professor, escritor, designer etc. E aí, muito às vezes, pinga algo como artista. [**Gabriela:** uma exposição, uma publicação de livro...]

O campo das artes visuais tem pouca tração no Brasil. Isso é um outro problema sistêmico. Uma anedota rápida, que eu lembro de ter comentado com amigos da música: eu fazia alguns vídeos para o Tranquilo, que é um festival de música menor aqui da cidade. Fiz isso durante um ano, foi um pouco exaustivo e por isso parei. Eu conversava muito com os meninos de lá sobre isso, porque você vê que mesmo o músico que está precarizado ainda tem algum trampo. Alguém que está começando pode ir ao Tranquilo e ter ali uma audiência de 500 pessoas ouvindo ele tocar. Existe esse espaço. Pode tocar uma música ou duas, mas vai ter 500 *espectadores* lá, interessados...

E isso acontece financeiramente também, né? Por exemplo, tem dois alunos meus que começaram a trabalhar para uma festa de eletrônica organizada por amigos deles. Eles ficam fazendo o trabalho na camaradagem, cobrando nada ou quase nada. Um dia eles estavam me contando sobre isso e a história foi me dando uma aflição enorme. Eu dis-

se para eles que precisamos ter muito cuidado ao fazer essas coisas. Principalmente se é seu amigo, você pode estar colocando sua relação afetiva ali numa encruzilhada complicada. E uma coisa que eu falei para eles, especificamente, foi: "cara, os DJs dessas festas estão sendo pagos". Quem está tocando vai ter o cachê garantido. Mas o audiovisual, o design... todo o trabalho técnico se torna uma camaradagem. Se torna um "me dá uma força nisso, por favor?". Só que você está gastando seu equipamento, seu tempo, seu conhecimento... Não é uma coisa que não tem gastos. Parece que eles acham que você está gastando só o seu tempo, e mesmo assim a gente precisa lembrar daquele clichê horrível do "tempo é dinheiro".

Ícaro: Não é só dinheiro, é *vida.*

Gabriela: A gente já escutou de uma pessoa: "mas você tem a câmera *pra quê?*"

Ícaro: Imagina, falaram para a gente... "as câmeras são feitas para isso!"

Gabriela: É, são feitas para gravar, para fotografar... quando eu estou sendo paga.

Ícaro: É quase um "você não existe, é a câmera que faz". Tirar o sujeito. Se a gente for comparar com outras artes (e aí, no Brasil, a música é o meu paradigma), a gente vê uma situação diferente. Os músicos precários são pagos.

A gente vê isso no financiamento público também. O Edital da LMIC do ano passado tinha três vezes mais financiamento para Música do que para Artes Visuais.[1]

Gabriela: A Aldir Blanc mais recente não tinha categoria de Artes Visuais. Não existia no edital. Estava dentro de uma categoria de bolsa de pesquisa, para concorrer com projetos de vários campos diferentes.

Ícaro: Inclusive, meus colegas da Escola Guignard se juntaram para ir em uma das reuniões do governo do estado para falar "como assim? 15 editais e nenhum deles contempla Artes Visuais?".

Isso do financeiro é uma das principais questões para nós. Porque o financeiro acaba engolindo todo o resto. Tempo, né. Tem que pagar conta, mas não dá dinheiro. Quero expor meu trabalho, mas até para comprar uma moldura para expor meu trabalho eu já preciso de dinheiro. O material do trabalho, a impressão, tudo é caro.

1 Na verdade, no Edital LMIC 2024 Multilinguagens, a verba direcionada para financiamento no setor Música era de R$ 3.455.414,64. O setor de artes visuais recebeu R$ 767.869,92. Portanto, a proporção é mais próxima de 4,5 vezes mais investimento.

E quem sabe se o professor, o fotógrafo comercial, o videomaker, a designer gráfica... Quem sabe se essas versões forem pagas sobra alguma grana para o artista. É como se seu eu artista fosse o filho que é financiado pelas suas outras versões. A gente é várias coisas, e nossa parte artista é a função dependente das outras.

Isso é muito grave. Mas é também em relação ao próprio modo como a cultura se organiza. A ideia de, por exemplo, exposição gratuita.... Quase toda exposição é gratuita, e mesmo assim ninguém vai. É algo que a gente não consegue atacar sozinho. Um problema realmente sistêmico.

Mas o que seria uma motivação ou uma fonte de esperança para continuar produzindo arte, mesmo nesse contexto?

Gabriela: Acho que a gente se pergunta isso pelo menos uma vez por mês. Acho que a maioria dos trabalhos acaba sendo o contrário. Se eu não tirar isso de mim... o que eu faço?

É quase uma angústia de criação. Preciso fazer esse trabalho. Aí, não tem dinheiro... tanto que maioria dos trabalhos ficam engavetados mesmo, porque você não tem oportunidade de expor, você não tem um edital que encaixe. Porque agora cada vez mais nós temos editais que são temáticos...

Se não são temáticos, são identitários de alguma forma, ou têm outros recortes.

Gabriela: Sim, e aí você já está excluído por pressuposto. A sensação que eu tenho é que ser artista hoje só é possível se você não consegue não ser artista, se isso iria te enlouquecer.

Ícaro: É quase um movimento do desejo em direção a um vazio. Acho que você conseguiu responder bem.

Não tem uma nomeação clara disso, ou pelo menos: se tem uma nomeação clara, ela é sempre provisória. A resposta é sempre paliativa. Por conta disso, é difícil de responder também. Fica sempre derivando, porque derivar é próprio do desejo. Então acho que é não tem uma resposta além *dessa* resposta, que é estranha. Uma não-resposta.

Gabriela: É que tem que sair alguma coisa.

Ícaro: É uma volição, um motivo que te põe em movimento, de uma forma que outras coisas não são capazes de pôr. Claro que "preciso comer" ou "preciso pagar as contas" te colocam em movimento também, mas essa outra coisa que a arte faz é um movimento diferente.

Gabriela: Não é utilitário. Não é "vou fazer isso porque vou vender" ou "vou fazer isso porque vou ser visto."

Ícaro: Tanto que a resposta sempre muda. Cada trabalho faz você se movimentar de um jeito.



[50]



E finalmente: quais conselhos vocês dariam a jovens artistas que buscam explorar práticas colaborativas de criação?

Gabriela: Não ter medo de compartilhar. Eu acho que uma das coisas que quase todo artista passa é o medo de não estar bom, de não fazer sentido. E quando você está colaborando você tem que quebrar essa barreira da autocrítica e do medo. O medo de não ser compreendido na sua ideia, de ser visto como *naif*, de ser visto como alguém que não sabe o que está falando. Então... coragem.

Ícaro: Coragem é uma boa, mesmo. Nunca tinha pensado por esse lado.

Gabriela: Coragem para compartilhar, né.

Ícaro: O outro lado dessa moeda é...

Gabriela: A escuta, né. Saber escutar. Mas agora eu não estou te escutando... [risos]

Ícaro: Mas é! Pronto. A escuta é uma coisa diferente do juízo, do julgamento, acho que isso é uma questão também interessante. Por isso que falei que é a mesma moeda. A autocrítica é um tipo de julgamento de si.

Você "tirar os juízes da sala" é algo importante. Depois eles voltam, porque sempre voltam, não tem jeito. Mas é para os dois lados, na hora que você fala e na hora que você ouve. Ainda que julgamento seja um tipo de escuta, é uma escuta complicada, que já está pronta para atacar alguma deficiência do outro.

Isso é o que acontece acontece muito dentro da academia, essa escuta armada que procura pelos defeitos. Você tenta encurralar o outro em seus pequenos erros, tenta usar a teoria para desbancar. Por isso que eu implico com professores que corrigem muito nos alunos a pronúncia de nomes de autores gringos, por exemplo. Será que é realmente isso que a gente deveria se importar?

Essa escuta é problemática. Então é tem esses dois lados: aprender a compartilhar, mas aprender a escutar... [**Gabriela:** a ter uma escuta generosa.] Uma coisa alimenta a outra. Se você está em um espaço em que as pessoas não estão te julgando tanto, você vai ter mais coragem. Se você tiver mais coragem, você compartilha mais, e você escuta mais, e a coisa se alimenta.

[0] Edição a partir de foto de Gabriela Sá e Ícaro Moreno, em Pedra Azul. Disponível em: < https://www.grao.work >

[1] As águas-marinhas do sertão reluzem paisagens lunares, [Pedra Azul - 2016]. Disponível em: < https://www.facebook.com/graoduo/photos/pb.100063447055779.-2207520000/1767103456895219/?type=3 >

[2] Divulgação do bate-papo ao vivo "O avesso da costura". Núcleo Fotografia Arte e Cultura. Disponível em: < https://www.facebook.com/graoduo/photos/pb.100063447055779.-2207520000/2657562994515923/?type=3 >

[3] Pedras Náufragas, 2016. Disponível em: < https://www.grao.work/pedras-náufragas >

[4] Restos de Claureúme, 2021. Disponível em: < https://www.grao.work/restos-de-clareúme >

[5] Retrato de Gabriela Sá, por Aline Motta. Outubro, 2023. Disponível em: < https://www.facebook.com/icaromoreno/posts/pfbid0WAwSZ7pAU6KkH3bmHGKvAquCuF9h4smN5Mw2DyeEcBo3cbV4piqo5YHvDcMgjPhGl >

[6] Retrato de Ícaro Moreno, por Aline Motta. Outubro, 2023. Disponível em: < https://www.facebook.com/icaromoreno/posts/pfbid0WAwSZ7pAU6KkH3bmHGKvAquCuF9h4smN5Mw2DyeEcBo3cbV4piqo5YHvDcMgjPhGl >

[7] Registro de processo. Junho, 2016. Disponível em: < https://www.facebook.com/graoduo/photos/pb.100063447055779.-2207520000/1753483961590502/?type=3 >

[8] Frame da vídeo-performance "Devolver a Terra", 2016. Disponível em: < https://www.grao.work/devolver-à-terra-1 >

[9] Frame da vídeo-performance "Devolver a Terra", 2016. Disponível em: < https://www.grao.work/devolver-à-terra-1 >

[10] Foto 1 de 6 - Como mapear as margens do corpo? , 2016 Disponível em: < https://www.grao.work/como-mapear-as-margens-do-corpo >

[11] Foto 2 de 6 - Como mapear as margens do corpo? , 2016 Disponível em: < https://www.grao.work/como-mapear-as-margens-do-corpo >

[12] Foto 3 de 6 - Como mapear as margens do corpo? , 2016 Disponível em: < https://www.grao.work/como-mapear-as-margens-do-corpo >

[13] Foto 4 de 6 - Como mapear as margens do corpo? , 2016 Disponível em: < https://www.grao.work/como-mapear-as-margens-do-corpo >

[14] Foto 5 de 6 - Como mapear as margens do corpo? , 2016 Disponível em: < https://www.grao.work/como-mapear-as-margens-do-corpo >

[15] Frame da vídeo-performance "Devolver a Terra", 2016. Disponível em: < https://www.grao.work/devolver-à-terra-1 >

[16] Frame da vídeo-performance "Devolver a Terra", 2016. Disponível em: < https://www.grao.work/devolver-à-terra-1 >

[17] Foto de divulgação "Como Costurar imagens", 2019. Disponível em: < https://www.instagram.com/p/B4k5SUkFPkG >

[18] Nanquim e Giz estudando a janela nova, 2018. Disponível em: < https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10214984991596078&set=pb.1167814400.-2207520000&type=3 >

[19] Ocuppy your Building. Icaro tocando violão em ateliê de Gabriela. 2016. Disponível em: < https://www.instagram.com/p/BGm8zc3QZyv >

[20] Ocuppy your Building. Vista do ateliê de Gabriela em foto compartilhada em seu instagram. 2016. Disponível em: < https://www.instagram.com/p/3hVbBTQZyH >

[21] Diagrama "Zona de Atração / Zona de Semelhança". Fonte: arquivo da autora.

[22] Gabriela em sua mesa de trabalho. 2020. Disponível em: < https://www.instagram.com/p/CGS_a_Gl-sR >

[23] "Untitled" (Perfect Lovers), Felix Gonzáles-Torres 1987-1990. The Sensation of Space. The Warehouse, Dallas, TX. 20 May – 30 Nov. 2019. Disponível em: < https://www.felixgonzalez-torresfoundation.org/works/untitled-perfect-lovers >

[24] "Untitled" (Perfect Lovers), Felix Gonzáles-Torres 1987-1990. Como viver junto [How to Live Together]. Pavilhão Ciccillo Matarazzo [Cicillio Matarazzo Pavilion], 27th Bienal de São Paulo, São Paulo, Brazil. 8 Oct. – 17 Dec. 2006. Disponível em: < https://www.felixgonzalez-torresfoundation.org/works/untitled-perfect-lovers >

[25] "Untitled" (Perfect Lovers), Felix Gonzáles-Torres 1987-1990. Felix Gonzalez-Torres: Traveling. The Renaissance Society at the University of Chicago, Chicago, IL. 2 Oct. – 6 Nov. 1994. Disponível em: < https://www.felixgonzalez-torresfoundation.org/works/untitled-perfect-lovers >

[26] "Untitled" (Perfect Lovers), Felix Gonzáles-Torres 1987-1990. Installation 1.2 of Felix Gonzalez-Torres: Specific Objects without Specific Form. Disponível em: < https://www.felixgonzalez-torresfoundation.org/works/untitled-perfect-lovers >

[27] "Untitled" (Perfect Lovers), Felix Gonzáles-Torres 1987-1990. The Shape of Time. Kunsthistorisches Museum, Vienna, Austria. 5 Mar. – 8 Jul. 2018. Disponível em: < https://www.felixgonzalez-torresfoundation.org/works/untitled-perfect-lovers >

[28] «Untitled» (Perfect Lovers), Felix Gonzáles-Torres 1987-1990. Installation 1.1 of Felix Gonzalez-Torres: Specific Objects without Specific Form. Disponível em: < https://www.felixgonzalez-torresfoundation.org/works/untitled-perfect-lovers >

[29] «Untitled» (Perfect Lovers), Felix Gonzáles-Torres 1987-1990. Felix Gonzalez-Torres. Rockbund Art Museum, Shanghai, China. 30 Sep. – 25 Dec. 2016.Disponível em: < https://www.felixgonzalez-torresfoundation.org/works/untitled-perfect-lovers >

[30] Gabriela e Ícaro. Grupo de Estudos Da Imagem Inversões: manhã de aulas abertas no Centro Cultural UFMG. Encerramento da residência artística. 2023. Disponível em: <https://www.facebook.com/icaromoreno/posts/pfbid034MER1Tn791u6oHZy87PNg5jcRN8DvYo25qq8RVgYXJXusLhXst89b5zcZH2jVDHhl>

[31] Gabriela e Ícaro. Grupo de Estudos Da Imagem Inversões: manhã de aulas abertas no Centro Cultural UFMG. Encerramento da residência artística. 2023. Disponível em: <https://www.facebook.com/icaromoreno/posts/pfbid034MER1Tn791u6oHZy87PNg5jcRN8DvYo25qq8RVgYXJXusLhXst89b5zcZH2jVDHhl>

[32] Daisy Turner. Grupo de Estudos Da Imagem Inversões: manhã de aulas abertas no Centro Cultural UFMG. Encerramento da residência artística. 2023. Disponível em: <https://www.facebook.com/icaromoreno/posts/pfbid034MER1Tn791u6oHZy87PNg5jcRN8DvYo25qq8RVgYXJXusLhXst89b5zcZH2jVDHhl>

[33] Frame de vídeo-performance publicada ao fim da residência artística. Disponível em: < https://www.facebook.com/icaromoreno/posts/pfbid0qeikH8PHVGmF2cWJAaNaAXb933dw89ZsBdbMm3E7WZzh3mbnnaYjUdbKQZ3pVxPql >

[34] Frame de vídeo-performance publicada ao fim da residência artística. Disponível em: < https://www.facebook.com/icaromoreno/posts/pfbid0qeikH8PHVGmF2cWJAaNaAXb933dw89ZsBdbMm3E7WZzh3mbnnaYjUdbKQZ3pVxPql >

[35] Foto publicada por Ícaro no primeiro dia da residência artística no Centro Cultural da UFMG. 2023. Disponível em: < https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10159345422071816&set=pb.704946815.-2207520000&type=3 >

[36] Daisy Turner e Gabriela Sá. Grupo de estudos Da Imagem Inversões, durante encontro no ateliê do Centro Cultural da UFMG. 2023. Disponível em: < https://www.instagram.com/p/CyZUPfsOhiv >

[37] Frame de vídeo díptico. Como mapear as margens do corpo? , 2016 Disponível em: < https://www.grao.work/como-mapear-as-margens-do-corpo >

[38] Frame de vídeo díptico. Como mapear as margens do corpo? , 2016 Disponível em: < https://www.grao.work/como-mapear-as-margens-do-corpo >

[39] Arqueologias do Imaginário, 2021. Disponível em: < https://www.grao.work/arqueologias-do-imaginário-1 >

[40] Processos experimentais em fotogeologia. 2017. Disponivel em: < https://www.facebook.com/photo.php?fbi-

d=10211437468990230&set=pb.1167814400.-2207520000&type=3 >

[41] Registros da montagem da exposição "Cientistas e Alquimistas", Galeria Mari'Stella Tristão, Palácio das artes. 2024. Disponível em: < https://www.facebook.com/icaromoreno/posts/pfbid0tqHXDdtQRuphE5VeYNDSSNbbkuRnZHiCG2tM1AKFEwDkkDiZfSf44xwZjgGvkgYhl >

[42] Registros da montagem da exposição "Cientistas e Alquimistas", Galeria Mari'Stella Tristão, Palácio das artes. 2024. Disponível em: < https://www.facebook.com/icaromoreno/posts/pfbid0tqHXDdtQRuphE5VeYNDSSNbbkuRnZHiCG2tM1AKFEwDkkDiZfSf44xwZjgGvkgYhl >

[43] Pedras Náufragas, empacotadas e embaladas pela equipe de montagem da Galeria Mari'Stella Tristão. 2025. Disponível em: < https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10231703656072241&set=pb.1167814400.-2207520000&type=3 >

[44] Área Criativa, Pedra Azul – MG. Ateliê. 2016. Disponível em: < https://www.facebook.com/graoduo/photos/pb.100063447055779.-2207520000/1764375230501375/?type=3 >

[45] Gabriela gringa em Pedra Azul. Disponível em: < https://www.instagram.com/p/BHuffOOhgFq >

[46] Arqueologias do Imaginário. Boneca do livro de artista, 2018. Disponível em: < https://www.facebook.com/graoduo/photos/pb.100063447055779.-2207520000/2959084934363726/?type=3 >

[47] Arqueologias do Imaginário. Tiragem autopublicada com recursos da Lei Aldir Blanc. 2021. Disponível em: < https://www.grao.work/arqueologias-do-imaginário-1 >

[48] Arqueologias do Imaginário: exemplares embalados para envio pelos correios. 2021. Disponível em: < https://www.instagram.com/p/CM5dDD_FSUM >

[49] Gabriela em cianotipia de Ícaro. Sem Título, 2019. Disponível em: < https://www.facebook.com/icaromoreno/posts/pfbid028ErvndbkRVig9kBMQuo2ACjJPmjfCAW2rmpq6Z55Ge4T2AHBBA4RFhgq5EAzHxUsl >

[50] Plantear, 2021 – 2022. Disponível em: < https://www.grao.work/plantear >

[51] Plantear, 2021 – 2022. Disponível em: < https://www.grao.work/plantear >


(I,II). SARA NÃO TEM NOME. 25 DE ABRIL DE 2025



[1]



[2]




A SITUAÇÃO

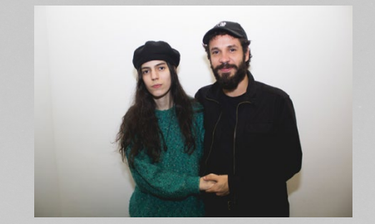
Sara Não Tem Nome (Contagem, 1992) transita entre diversas linguagens das artes, entre elas a música, as artes visuais,a performance e o cinema. É bacharel e mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da UFMG. Desde 2009 vem realizando shows e exposições em vários países. Participou da residência artística Bolsa Pampulha (2013-2014), da residência do Red Bull Station SP (2015) onde gravou seu primeiro álbum musical, o 'Ômega III", que recebeu o Prêmio Dinamite de melhor álbum de música Pop em 2016. Em 2018 recebeu o prêmio de melhor videoclipe e melhor música do Festclip (SP). Em 2019 participou da Residência Poça (MG) e foi premiada no Festival da Canção de Ouro Preto (MG). Fez curadorias no Timeline BH - Festival Internacional de Videorte (MG) e no Festival do Minuto (SP). Tem trabalhos no acervo do MAP - Museu de arte da Pampulha e da Red Bull Station (SP). Faz parte da banda Tarda desde 2017.



[5]



[6]



[7]



[8]



[9]



[10]



[11]



[12]



[13]

Conheci o trabalho de Sara primeiro pela música – lembro de assistir a um show na *Star Vídeo*, antiga videolocadora localizada na esquina da rua Perdigão Malheiros com Gacuí, no começo de 2017. Depois, vi também uma apresentação da Tarda, no teatro Espanca, no baixo centro. Quando entrei na Escola de Belas Artes, alguns meses depois, Sara também cursava a graduação. Nunca nos encontramos nas disciplinas, mas segui acompanhando seu trabalho. Lembro que, quando era caloura, vi fotos de uma performance dela numa exposição na galeria da EBA, e esse foi o primeiro contato que tive com seu trabalho artístico. Depois, não era raro encontrar suas obras em exposições que visitava. Em 2023, assisti a uma palestra concedida por ela para o Fórum de Fotoperformance. Na ocasião, lembro de ter ficado ainda mais interessada por sua produção após escutá-la, por ter achado particularmente sinceros os relatos de processo que ela ofereceu. Vitor Galvão e Randolpho Lamonier estavam ao seu lado no palco, e acrescentavam pequenos comentários sobre os projetos que desenvolveram juntos. Sara concluiu seu mestrado em 2024, sob orientação de Patrícia Azevedo, que também orienta esta presente pesquisa. Quando defini meu projeto de pesquisa, lembrei da palestra de Sara, e por isso quis convidá-la para essa conversa. Conversamos on-line, por chamada de vídeo, numa sexta-feira à tarde.

como que você descreveria a sua prática artística para alguém que nunca viu seu trabalho antes?

Sara: Nunca viu nem ouviu? Não conhece nenhum trabalho? Só sabe da minha existência?

Alguém que acabou de te conhecer.

Sara: Entendi. Tem uma coisa interessante nesse lugar de onde começa a obra, onde começa a atuação artística. Porque no meu caso eu sinto que meu nome já causa uma reação nas pessoas, causa um estranhamento. Não sabem se é uma banda, se é uma pessoa, se é um coletivo... Essa coisa de ser uma negação de um nome e ter um nome, isso já causa uma certa dúvida do que significa isso. Como eu me apresento, de certa forma, já é uma obra também.

Tem uma coisa...como é que eu posso dizer... performática, né? Assim, das pessoas verem ali, às vezes escrito num cartaz, ou quando me perguntam quem eu sou. E essa coisa de "Sara não tem nome" já causa alguma reflexão. As pessoas querem saber de onde que vem isso, o que significa.

Então eu acho que se eu fosse falar para alguém que não conhece nenhum trabalho, viria primeiro essa coisa do Sara não tem nome, que foi uma criação de uma artista, de uma persona, que tem um lugar ficcional e documental ao mesmo tempo.

Tem essa mistura, sim, do que é real com o que é inventado. Ironiza um pouco essa ideia do anonimato do artista em contraste com esse lugar do astro, da fama, de ser reconhecido. De ter um sobrenome, de vir de alguma família conhecida... tem isso muito dentro do universo da arte em geral: De quem você é parente? De onde você veio? Isso às vezes é uma coisa que abre ou fecha portas. E é desse lugar, de ser alguém que tem que buscar algum reconhecimento.

Principalmente na música, tem isso: a sua arte é a relevância dela segundo o quão famoso você é, o quanto as pessoas te conhecem. Entram vários quesitos para definir qual o seu valor, né?

Essa coisa do "Sara não tem nome" veio de um lugar de questionamento. Assim, de me ver num anonimato e ao mesmo tempo isso ser relevante para pensar que qualquer pessoa pode ser artista. Você não tem que ser uma pessoa especial, você não tem que ser de um grupo elitizado. Ver o trabalho artístico como um trabalho, mesmo, como qualquer outro trabalho. Então eu queria trazer um pouco dessa ideia: desmistificar, brincar um pouco com isso, com essa importância. O artista tem um lugar muito específico de não ser visto como trabalho, mas ser ainda romantizado. Então eu queria trazer uma reflexão sobre isso.

O nome Sara não tem nome veio desde o começo? Ou ele surgiu depois que você já estava desenvolvendo seu trabalho?

Sara: Surgiu quando eu estava na escola, acho que no primeiro ano ainda do curso. Eu estava fazendo uma matéria, acho que era de pintura, ou composição, alguma coisa assim. E aí tinha uma professora que dava muita importância para o nosso nome e sobrenome. Lembro que uma vez ela pegou a lista de chamada para conhecer quem estava na turma, e ela ia lendo os nomes. Aí ela falava assim, por exemplo: "Nina Aragão não-sei-o-quê. Sobrenome espanhol, né? Que forte! Aragão! E seu nome é Nina. Que nome incomum... Nome de artista". Aí passava para outro nome: "sobrenome alemão, sobrenome complexo. Tem uma força." Depois ela falou o nome de uma estudante que era filha de uma professora da escola e falou: "Ah, que bom, né? Família de artista, já está tudo encaminhado." E aí ela chegou em alguns nomes que são nomes, de certa forma, um pouco mais comuns, como Oliveira, como Ferreira... ela chegou no nome de um menino, por exemplo, Matheus Ferreira de Oliveira. E ela falou: "mas e aí, qual é o nome que você vai assinar?" E ele falou: Matheus Ferreira de Oliveira. "Ah, mas porque você não pensa alguma coisa mais forte, mais impactante, né? Cria um outro sobrenome, alguma outra coisa?"

Então ficou uma impressão de que os nomes que não têm uma origem europeia, ou não são de alguma família elitizada ou com algum reconhecimento artístico... não são fortes o suficiente para que você cause impacto. Isso me causou um incômodo muito grande, pensar nessa herança histórica elitista na arte. A arte ser algo feito realmente



[14]



[15]



[16]



[17]



[18]

para quem está numa classe muito específica, para quem tem uma origem muito específica. E eu queria ir na contramão disso. Pensar que o trabalho tem que chegar além de quem fez o trabalho; sair daquilo que é "esperado" sobre quem faz arte, quem é visto como capaz de comunicar e criar.

É como dizer "eu não sou filha de ninguém, eu não tenho nome, mas tenho coisas pra falar". Eu tenho questões para colocar, e, apesar do meu anonimato, eu tenho posicionamentos também. O que eu tenho para falar pode ser importante, ou pode ser relevante, mesmo que eu não venha de um lugar esperado. Mesmo que as portas não estejam abertas, eu vou chegar de voadora. Então tinha uma coisa de trazer um pouco do cômico para expressar uma questão que é séria, essa questão da identidade que vem antes mesmo de uma pessoa ver a nossa obra.... Aquilo ali já transmite alguma coisa, né? O seu nome, seu sobrenome, de onde você veio.

Essa questão que aconteceu quando eu estava na Belas-Artes, esse *start*, esse desejo que parte do nome, do título, de como eu me apresento, já é uma proposição do que eu penso em relação à arte.

Como que você descreveria sua rotina de trabalho, da idealização até a execução? Seja na música ou nas artes visuais... há alguma diferença entre os dois?

Sara: Tem muitas formas, muitos fluxos. Mas eu vejo que tem uma repetição dentro dos meus processos. Às vezes são como se fossem estações do ano, sabe? Por exemplo, tem uma época que eu vou desenvolver um projeto mais ligado a música, eu vou gravar algo, vou fazer uma turnê.... Aí depois tem uma época que eu estou desenvolvendo um filme, fazendo uma exposição. Tem esses ciclos. Às vezes as coisas coincidem no mesmo tempo. Aí estou fazendo um trabalho musical, que também é um trabalho visual, tem uma conexão temática. Então tem esses fluxos, de momentos que vão coincidindo.

Mas também no meu processo as linguagens se misturam muito. Por exemplo, às vezes eu estou fazendo uma música e já penso em uma ideia para o vídeo. Ou estou escrevendo um texto e penso em uma performance... É tudo muito fluido. Eu tento deixar o processo bastante livre para que eu consiga entender com qual linguagem vou expressar melhor uma ideia, uma mensagem que eu quero passar.

Eu tento trabalhar dessa forma, mas às vezes tem demandas, claro, de editais ou projetos, que pedem uma especificidade. Às vezes preciso mandar um projeto que é fechado em performance, ou um projeto que é mais fechado em música. Mas sempre que eu posso fazer com que essas linguagens se misturem e ter esse trânsito, eu costumo fazer assim. Eu gosto muito de poder unir as linguagens. Eu acho que tem um poder de intensificar o trabalho, de enriquecer.



[19]



[20]



[21]

Você sente que essa necessidade de separar a linguagens é externa ao processo em vez de interna?

Sara: Eu acho que muitas vezes sim. Quando surge alguma oportunidade já fechada, específica, eu tento me encaixar, porque eu acho que é interessante, porque eu acho que de alguma maneira vai ser positivo, né? E outras vezes não. Outras vezes eu fecho a minha proposta e tento materializar ou executar ela dentro daquilo que eu pensei. Apesar disso muitas vezes ser mais difícil, ter mais obstáculos, eu tento fazer mais próximo do meu ideal. Quando não é possível, tento me adequar.

Por exemplo: quando vou fazer um projeto de um álbum, tenho que pensar primeiro a música e a ideia do projeto. Talvez eu não vá conseguir, dentro de uma lógica de um orçamento, fazer com que tudo caiba dentro da meta no mesmo projeto. Talvez não dê fazer a parte visual, com vídeo. Aí vou ter que fazer separado ou até não fazer.

É muito caso a caso. Nessas demandas que são externas, por conta da lógica de orçamento, acabam tendo recortes. Ou às vezes o recorte é curatorial. Outras vezes eu consigo elaborar um projeto e fazer com que ele aconteça dentro daquela proposta ideal que eu elaborei.

Você costuma trabalhar mais individualmente ou com outras pessoas?

Sara: Grande parte dos meus projetos são coletivos, até porque são muitas etapas envolvidas em fazer música. Vou tentar responder separando um pouco as áreas, só para ficar um pouco mais claro. Tem uma demanda na música, por exemplo, quando estamos falando de uma banda, de ter outros músicos, de terem outras pessoas pensando junto. Projeção visual, videoclipe, distribuição da música em plataformas... são várias funções. Então tem muitas coisas que acabam exigindo uma equipe, outras pessoas que, de uma maneira ou de outra, acabam entrando nesse fluxo de trabalho. Nas artes visuais isso também acontece. Às vezes, ao elaborar uma exposição, o processo é com outros artistas, é coletivo. Tem artistas que fazem parcerias para criar algo juntos. Ou pensando além dos artistas, vai entrar um alguém que vai escrever o texto ou alguém que vai fazer a curadoria, ou que vai pensar a montagem.

Muitas coisas também são processos um pouco mais solitários. Eu tendo muito a compor sozinha ou a elaborar sozinha projetos para mandar para editais. Talvez depois o projeto tenha equipe, né? Quando tiver um orçamento. Mas tem uma pré-produção toda que eu faço sozinha, até o projeto começar a ter alguma perna, para aí conseguir contratar outras pessoas.



[22]



[23]



[24]


[25]


[26]


[27]


[28]


[29]

Então tem esses dois momentos: momentos que são mais solitários e momentos que são mais coletivos, mesmo. De caso a caso. Tem projetos que são impossíveis de fazer sozinho e tem outros que se a gente não faz sozinho, o projeto não acontece.

Mas no sentido desses processos em que você está trabalhando com outras pessoas, de que forma esses outros fazem parte da sua rotina e do seu processo criativo? Tem algum espaço de convivência? São relações mais afetivas ou mais profissionais?

Sara: Tem uma mistura. Tem pessoas que acabam surgindo por uma relação profissional ou por uma relação afetiva, e a gente acaba ampliando nossas possibilidades. E tem outras relações que são mais delimitadas. Por exemplo, tem pessoas que a gente vai ter uma troca "de ateliê", por conta desse contexto de escola ou de residências artísticas em que a gente conhece muitos outros artistas. Dessa troca podem surgir alguns trabalhos, algumas parcerias. Outras pessoas são dessa ordem do afeto, da amizade, de algum vínculo. Eu particularmente gosto muito de trabalhar com amigos, com pessoas que eu já tenho alguma convivência, ou ideias em comum. Nesses últimos tempos mesmo, tenho trabalhado muito dessa forma.

Estou agora num projeto que é musical e audiovisual, chamado "Desastros". E aí tem um grupo de pessoas que trabalha junto, que faz música. A gente se encontra para criar juntos no estúdio, então é algo que atinge a criação também. Tem momentos de encontros só para criar, outros momentos só para gravar. Outras vezes, isso se mistura.

Também tem outros amigos com quem eu tenho uma troca um pouco mais indireta, que não são necessariamente parcerias de assinar um trabalho juntos. É nas conversas que essa troca acontece, essa coisa de mostrar para o outro uma ideia, um processo. Aí você pode acrescentar de alguma maneira, mesmo que aquilo não seja um trabalho de coautoria. Mas você está ali, nos bastidores, falando uma opinião, falando de alguma coisa que você acha que pode acrescentar na pesquisa daquele seu amigo. Então, para mim tem esse fluxo muito grande de trocas com outros artistas, outras pessoas com quem eu trabalho junto. É muito importante e muito enriquecedor ter essas trocas.

Você sente que você teve algum tipo de rede de apoio ou alguma comunidade artística que foi relevante para sustentar a sua prática ao longo do tempo?

Sara: Acredito que sim. Acho que tem momentos que são mais solitários, principalmente no começo. Quando a gente ainda que não achou a "nossa turma", ou porque é tudo muito precário no sentido de falta de recurso, falta de falta de tempo. Então tem esses momentos que são mais complexos, de conseguir entender como vai ser possível fazer arte. Acho que no início, quando eu entrei para a

faculdade, tinha um lugar um pouco mais delicado. Acho que com o tempo foi se estruturando para mim, esses grupos de pessoas que eu consigo ter um contato, que eu consigo ter um vínculo para além desse de criação e de trabalho. Um vínculo afetivo, também.

E aí muitas coisas foram se abrindo, como possibilidades. Então, para mim, hoje em dia, é muito constante esse tipo de troca. Mandar projeto em coletivo, elaborar coisas em coletivo...

Às vezes também não é um trabalho direto. Por exemplo, eventualmente eu vou fazer uma curadoria e penso em trabalhos de pessoas que acompanho. Ou vou fazer algum projeto musical e tem alguém, algum amigo que trabalha mais no visual, que eu vou chamar para fazer parceria.

Então eu sempre estou tentando aproximar esses universos e essas pessoas que trabalham comigo. Acho que é importante ter um grupo, uma comunidade, para que seja possível enfrentar as diversas frustrações e dificuldades que tem no nosso meio. Sozinha é muito difícil. Para além da questão mais material, da forma de possibilitar os trabalhos e conseguir sobreviver do que a gente produz, tem também um lugar de questões ideológicas, filosóficas, onde é importante ter essa troca. Para que a gente continue acreditando, e tendo energia e desejo para fazer o que a gente faz, ainda mais numa sociedade caótica e instável como a que a gente vive.

Então isso é importante para que a gente, apesar das dificuldades e das instabilidades, continue de alguma forma mantendo aquela chama acesa do desejo de continuar criando e de continuar compartilhando a nossa sensibilidade com os outros.

Então é um apoio quase existencial, relacionado a manter o desejo criativo?

Sara: Sim, de se sentir pertencente. De sentir que o que você faz, e o que você sente... que a sua existência é relevante e necessária, e faz sentido ali, dentro de um grupo, de uma comunidade. Acho que isso está para além da arte, acho que para todas as pessoas como um todo na sociedade, tem essa necessidade de fazer parte de algum cosmos, de algum nicho, de alguma comunidade. Porque só assim a vida tem sentido. No meu ponto de vista, é algo que me move.

Acho que quando eu sinto que eu não estou em diálogo, ou fazendo coisas que tem alguma conexão com a realidade, com o contexto que eu vivo, eu me sinto muito desencontrada. Muito sem energia, sem desejo, enfim.



[30]



[31]



[32]



[33]



[34]

De que forma suas relações afetivas (sua família, seus amigos, parceiros, colegas, profissionais) influenciam a sua prática artística? Ou o contrário: de que forma sua prática artística influencia suas relações afetivas?

Sara: É essa via de mão dupla, né? Como isso me influencia, no meu processo criativo, e como o meu processo influencia essas pessoas que estão ao meu redor. Acho que tem um momento que tudo o que eu vejo, o que eu percebo que faz parte da minha vida e me atravessa, vai de alguma maneira se transformando em criação. Seja uma letra de música, seja uma série fotográfica, um vídeo, enfim... faço um recorte de pensar se isso é relevante para mim, se é importante de ser mostrado ou se eu posso criar algo a partir disso. É uma necessidade quase básica de me expressar.

E nesse outro lado, nessa outra vertente, de como as pessoas se sentem a partir dessas criações, tem um lugar também das pessoas se perceberem como *relevantes* dentro do contexto familiar ou da amizade, do afeto, que seja. No sentido de eu estar dando uma atenção, um olhar ali, com o foco, criando alguma coisa a partir da existência daquela pessoa ou de alguma história.

Enfim, aí vai. Dentro do que estiver acontecendo, de uma situação que aconteceu, algo que eu vivi com alguém, aquilo ali às vezes vai virar uma música, vai virar uma série de imagens. Então eu acho que tem um lugar de alimentar várias questões, que muitas vezes são profundas. Pode trazer uma cura. Pode trazer sentimentos de amor, de amizade, de força, de inspiração.

Eu acho que cada movimento criativo faz com que exista uma troca com as pessoas, um diálogo. E mesmo que sejam coisas difíceis, coisas dolorosas, coisas traumáticas, eu sinto que muitas vezes esse trabalho artístico vai suscitar um movimento, um cuidado em relação àquilo. Ou uma reflexão, ou uma tentativa de colocar algo pra fora, algo que está atrasado, que que às vezes não consegue sair de outra forma e vai sair através de obra artística.

É uma relação sempre de um ganho. É horizontal, sabe? Eu gosto de pensar sempre com uma coisa horizontal, não vertical. Não é no sentido do artista estar superior, nem também do artista estar inferior, no sentido de virar refém da própria obra ou de não ser tratado como um profissional ou pessoa relevante dentro da lógica da sociedade. Muitas vezes acontece de a gente ficar num lugar de muita precariedade. Então eu sinto que, num mundo ideal, o que eu busco é sempre tentar encontrar uma maior horizontalidade, um equilíbrio entre esse dar e esse receber.

Você tem algum exemplo de alguma coisa que aconteceu nesse sentido?

Sara: Por exemplo, tem um projeto que eu fiz em conjunto com várias mulheres, com uma residência artística. Tinha o intuito de conectar mulheres, artistas de diversas linguagens da música, da pintura, do desenho, da performance, enfim. E tinha um desejo de criar também, junto com a comunidade, junto com outras pessoas que às vezes não se viam naquele lugar de ser artistas mas que tinham o impulso criativo, um desejo de estar junto ali. E aí a gente fez uma banda com qualquer pessoa que quisesse vir tocar e cantar e criar junto. Criar também outros trabalhos, em performance e pintura e desenho - então acho que teve essa troca mais horizontal. Você não precisava ter um diploma ou uma formação artística para estar ali também dentro daquele processo.

Você já trabalhou em coletivos ou em outras formas de relações de coautoria? Como foi essa experiência e como ela influenciou sua visão sobre o resultado do trabalho?

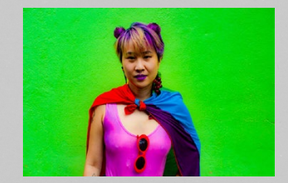
Sara: Eu já trabalhei em diversos projetos coletivos, grupos assim, e eu sou uma pessoa bastante do coletivo. E aí já vai até para a coisa astrológica: "libriana que sou, sempre tenho que estar envolvida em projetos coletivos." Mas acho que é um desejo do encontro. E de ver uma possibilidade de abordar questões mais complexas, mais profundas, com mais formas de ver e com outros pontos de vista.



[35]



[36]



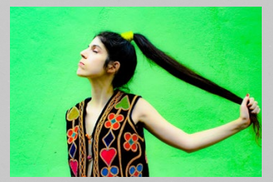
[37]



[38]



[39]



[40]

Porque, querendo ou não, a gente está sempre restrito dentro do que a gente *é*, nesse lugar do indivíduo. Quando você compartilha algo ali com mais pessoas, você sempre tem outras formas de ver. As pessoas sempre vão trazer outras referências, outras experiências de vida para compartilhar. Isso tem muitos benefícios ao mesmo tempo, mas tem também o contraponto, que é como às vezes tudo se torna mais demorado.

É necessário que tenham acordos, que as pessoas também se sintam pertencentes, que aquilo agrade a elas, que faça sentido para elas. Às vezes isso exige mais energia, essa entrega, essa abertura ao que o outro pensa. É um jogo entre ceder e se impor. São dinâmicas que dependem do desejo de estar junto.

Não é simples. Cada pessoa tem suas demandas e suas vontades. Então tem essas coisas que são complexas de fazer em coletivo, de conseguir orquestrar. Podemos pensar isso, é igual uma orquestra mesmo. Como que tanta gente pode tocar junto e aquilo ali fazer sentido? Não virar só algo caótico, desconexo?

Ao mesmo tempo, tem um lugar valioso do *estar só* que é acessar várias questões ali no seu próprio tempo. Estar refletindo, estar no seu silêncio, estar compreendendo essas questões... e ter po-



[41]



[42]



[43]

der também de definir o que você quer ou não quer, de ter ali aquela liderança sobre o que você faz. Eu vejo que esses dois momentos são importantes para mim, eles têm sua relevância e seu papel definido.

E claro também que, em cada linguagem, essas formas de trabalhar vão ter hierarquias diferentes. Por exemplo, um trabalho com uma equipe de cinema vai ter um diretor, um produtor, um motorista, vai ter a pessoa que faz a câmera, atores, enfim, tem ali papéis que são definidos, que vão ditar qual é a atuação de cada um dentro daquele trabalho. Mas tem também trabalhos que são mais anárquicos, que são mais horizontais, onde não necessariamente o papel de cada pessoa está definido e aquilo ali vai acontecendo livremente, conforme o projeto vai andando e as coisas vão sendo conversadas. Não necessariamente uma pessoa tem mais poder sobre a outra, então exige um outro tipo de ideologia, ou de estruturação. Tudo depende do grupo que está envolvido e da situação. O que tem de estrutura, o que é exigido... Se você está trabalhando com, por exemplo, um projeto, um patrocínio, vão ter certas exigências. Se você está trabalhando em algo que é totalmente independente, vão ter outras exigências. Você vai ter que fazer um tipo de concessão, um tipo de adaptação para cada situação.

E é nisso que está o posicionamento ideológico e ético, que você falou sobre?

Sara: É, porque vão ser lógicas diferentes e muitas vezes a gente não tem um ensino muito estruturado em relação a isso. Como você vai atuar dentro de um espaço institucional? E aí, qual a diferença disso para o espaço independente? Qual é a diferença de um projeto que você vai ter um apoio, um patrocínio ou um fundo governamental para um projeto com um fundo independente, privado? E como é isso dentro a lógica do sistema capitalista que você vive? E como é isso numa coisa contra-ideológica? Se você vai atuar numa lógica anarquista ou socialista, como que esses valores vão ser colocados? Então, é tudo muito complexo, porque tem que ter uma coerência, uma coesão, para que a coisa funcione.

Você tem algum exemplo de conflito que surgiu num contexto de colaboração? Quais estratégias que você usou para lidar com esse conflito?

Sara: Ah, claro, eu acho que tem, por exemplo, essas questões de autoria, né? Definir o que que é o autor, até onde vai o seu trabalho e onde começa o do outro. Ou definir o quanto cada um trabalha. Se você vai pensar numa lógica de que todo mundo vai trabalhar o mesmo tanto, a medida vai ser o tempo, ou a medida vai ser a dificuldade ou a especificidade de cada trabalho? Você vai olhar aquilo dentro da lógica do mercado de trabalho, por exemplo? Se você faz um trabalho que, na lógica do mercado capitalista vale “x” e o do outro vale “2x”, é esse valor que vai imperar dentro do projeto ou vocês vão criar leis

específicas para aquele projeto, para valorizar as coisas de uma outra forma?

Isso já aconteceu em diversos projetos que participei, das pessoas não concordarem com a mesma forma de trabalhar, ou a mesma forma de achar que algo é justo ou não. E isso gera problemas. E aí vai ser conversado? Vai ter um contrato antes para as pessoas entrarem sabendo que elas vão fazer, ou não? Aquilo ali vai ser conversado e a maioria vai decidir, ou vai decidir quem vai colocar mais dinheiro, quem vai investir no projeto vai ter uma voz maior? Por exemplo, se fulano coloca R$ 100 ele vai ter mais voz do que quem coloca R$50? Então tudo isso é um jogo. Um jogo de expectativas e de desejos e de formas de ver o mundo.

Por um outro lado, o que, na sua perspectiva, é um benefício que deriva especificamente do trabalho colaborativo? Algo que é definitivamente positivo nessa forma de trabalhar?

Sara: O que mais me marca, que eu vejo que é algo muito benéfico, é a sensação de que você está criando algo que tem uma riqueza, uma complexidade muito maior do que aquilo que você sozinho poderia fazer. Porque traz a perspectiva e o conhecimento das pessoas que estão acrescentando ali, que estão colocando sua energia, sua *expertise*. É essa sensação de que você está criando algo que já faz sentido, que já existe no mundo sem estar num lugar de incompreensão ou de falta de pertencimento. Inicialmente, todas as pessoas que estão ali colaborando já gostam daquilo, já veem sentido naquilo. Elas estão trabalhando naquilo, elas estão colocando a energia delas naquilo. Quando você trabalha sozinho, não necessariamente você sabe se seu trabalho vai emocionar alguém ou se vai causar algum efeito na vida do outro. Quando você trabalha em grupo, já está reverberando na vida de várias pessoas, de uma maneira ou de outra.

A partir disso, o trabalho já faz mais sentido. Está reverberando em um grupo maior de pessoas. Só esse fator já é algo muito relevante. E aí depois vem outras questões... do senso de comunidade, do senso de pertencimento, de se sentir menos egóico, menos centrado só em si mesmo. Perceber ali que você, sozinho, não é o centro do mundo, né?

Porque, às vezes, essas questões do ego aparecem muito dentro dos lugares de criação, de se projetar diante do outro, diante de um público. Então acho que isso é muito bonito pra se pensar, isso de centralizar a sua atenção e o seu foco em certas coisas. Ainda mais pensando que a gente vive uma sociedade muito individualista. Sair um pouco dessa lógica do indivíduo, para ir para o coletivo, é muito rico. Uma forma de tentar sonhar, e viver na prática também, mundos diferentes do *status quo* que rege a nossa sociedade hoje.

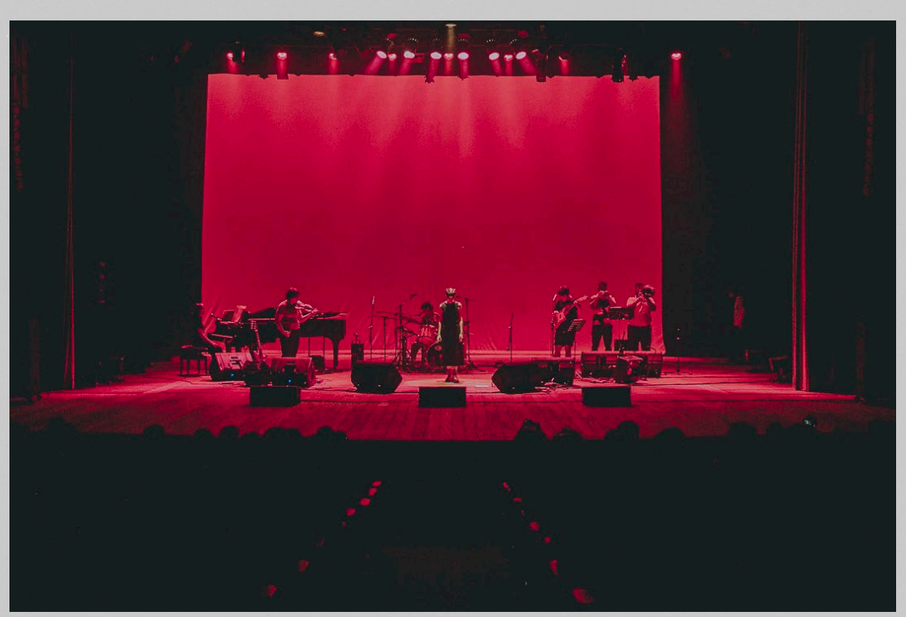


Quase um senso de propósito?

Sara: Sim, com certeza. Principalmente para quem acredita na contracultura, em movimentos que não necessariamente tem essa necessidade de agradar ou alimentar uma massa. Principalmente quando você cria algo contra a alienação, contra o sufocamento da existência humana na maior amplitude que ela possa ter. Quando você faz um trabalho que acredita que é para expansão filosófica, ou expansão sensível, eu acho que você está agindo contra uma sociedade opressora, contra uma sociedade excludente. Então, para mim, isso é interessante.

Quais são os desafios ou tensões mais relevantes que você enfrenta como artista no seu cenário atual?

Sara: Acho que o maior desafio para mim é o lugar da estabilidade. A arte é uma área de trabalho, e de existência também, que vai para além dessas questões materiais. Mas eu vou começar primeiro por essas questões materiais, por esse lugar da estabilidade. Assim, essa falta de um plano de carreira, ou de não saber se você sempre vai ter trabalhos, se você vai ter sempre projetos acontecendo com uma constância... para você conseguir organizar sua vida, ou saber se você vai ter recursos para fazer isso. Acho que esse é o maior drama, a maior preocupação minha e de vários artistas que eu tenho contato e acompanho. Essa instabilidade é muitas vezes o que



[45]



[46]



[47]

impossibilita continuar dentro da área da arte e da cultura, né? Vejo muitas pessoas indo para outras áreas por conta disso, de não conseguirem ter uma segurança em relação a esse esforço que é colocado. É um trabalho de uma vida, porque a gente acaba levando uma vida mesmo para conseguir estruturar uma pesquisa, uma forma de pensamento e de criação.

E um outro lugar, sem ser esse lugar material, é uma afronta a sua própria existência, a seu próprio ser. Esse lugar de ser artista é colocado, para além dessa instabilidade material, como uma pessoa aquém e marginalizada na sociedade, visto como uma categoria a ser invisibilizada, desrespeitada, colocada como irrelevante dentro da sociedade. Isso também toca no lugar psicológico, da saúde mental, é existencial. Então acho que eu percebo essas duas dificuldades dentro da nossa área.

Eu penso muito sobre isso, sobre como esses problemas do nosso meio que são estruturais às vezes são assimilados, ou recalcados, pelo sujeito como uma incapacidade individual, sabe?

Sara: Sim, é eu acho que isso vem muito do sistema político-econômico que a gente vive. Tentam colocar os problemas no indivíduo quando não são. São problemas de um sistema que causa adoecimento, que causa não-pertencimento, que causa impossibilidade de existência, mesmo. Só que existe essa tendência de canalizar para o indivíduo.



[48]



[49]

É como você jogar no *micro* aquilo que é *macro*.

O que te motiva ou te dá esperança para continuar produzindo arte? Mesmo nesse cenário, mesmo frente a essas dificuldades?

Sara: Bom, eu acho que eu sou uma pessoa muito idealista, muito focada nas coisas em que eu acredito ou que eu acho que são necessárias. Coisas que eu acho que fazem sentido para que eu exista no mundo, para que a minha vida seja suportável, para que eu consiga ver sentido em permanecer. Sentido para viver, acordar, dormir todo dia. É algo essencial.

O que me move para continuar fazendo isso é não me ver fazendo coisas que eu não acredito serem benéficas, ou serem aceitáveis. O que eu faço precisa fazer sentido dentro do que eu acredito que deveria acontecer no mundo, para a visão de mundo que eu tenho. Para mim isso é a primeira coisa.

Às vezes também tem uma coisa de eu não achar é possível não fazer o que eu faço. Às vezes beira a maluquice, né? Tem uma fé ou tem uma crença, o que quer que seja, de achar que de uma maneira ou de outra eu vou encontrar formar de criar. Porque eu acho que a arte também não está só dentro de galerias ou de circuitos institucionais. A minha visão de arte é muito ampla. Sim, eu acho que está na vida como um todo, nas nossas relações com outras pessoas, na nossa relação com tudo que existe. Então, eu acho que existem muitas formas de criar e de fazer arte – não só a forma mais conservadora, mais padronizada.

Essa visão que eu tenho me possibilita experenciar a criação dentro de momentos da minha vida que às vezes são muito insignificantes para outras pessoas. Ou muito individuais, ou muito pessoais..., mas me alimenta, sentir que eu estou criando, que eu estou dentro de um processo artístico. Mesmo que isso não chegue a um grande público ou que não esteja numa esfera institucionalizada, mesmo que isso não seja visto dentro da sociedade como algo que é nomeado como artístico.

Quais conselhos que você daria a uma pessoa hipotética, um jovem artista, que está interessada em explorar práticas colaborativas?

Sara: O conselho que eu daria é que o diálogo é a coisa mais importante. Nada é óbvio, tudo é necessário ser dito. As coisas precisar estar claras. As pessoas não são como a gente. As pessoas não sabem como a gente pensa, o que a gente sente, o que a gente espera, qual é o nosso desejo.

Organização e clareza, de intenções e de desejos, é muito importante para que não se criem frustrações e brigas desnecessárias. Porque discordâncias sempre vão existir. Ninguém é obrigado a concordar com o outro, mas a partir do momento em que você vai tentando trazer as coisas que são relevantes para você, e se o outro faz isso, também, é possível definir uma forma de trabalhar juntos, de colaborar de alguma maneira.

Então eu acho que isso é o mais relevante: pensar que, apesar da arte ter esse lugar da criação, de fluxos que muitas vezes não tem métodos claros e não tem rotinas muito definidas, é importante ter uma seriedade. No sentido de ter um compromisso, de ter uma dedicação, de ter uma responsabilidade com aquilo que você faz. É também uma responsabilidade com você mesmo, de se levar a sério e ver uma pesquisa como um trabalho, algo que vai gastar energia, que você vai colocar ali esforço, tempo, dinheiro, dedicação. Então, em projetos colaborativos isso não muda. Não é porque você está trabalhando ali com o grupo de pessoas que você também não vai ter que se dedicar. Talvez aquilo ali vai mudar no sentido de qual vai ser seu papel dentro daquele grupo, mas você também tem que lembrar que vai ser relevante se você deixar de fazer algo, aquilo ali vai virar uma ponta solta dentro daquele processo. Dentro de um grupo você é tão, ou mais, relevante quanto se você estivesse trabalhando sozinho. Acho que eu daria esse conselho: ter esse centramento, sabe? Tentar entender que não é porque você é artista que você não tem que ter uma organização, um pensamento a longo prazo... Estratégias para pensar como você pode desenvolver aquela sua pesquisa, aquele seu desejo criativo, mesmo tendo que existir o dentro de uma lógica de mundo que muitas vezes é contrária ao que você acredita.

[0] Edição a partir de frame do vídeo “Eu Robô” (2017), Sara Não Tem Nome. Disponível em: < https://performatus.com.br/perfil-de-artista/sara-nao-tem-nome >

[1] “Sobre”, 2019, Sara Não Tem Nome. Disponível em: < https://www.premiopipa.com/sara-nao-tem-nome >

[2] Tarda por Randolpho Lamonier. 2020. Disponível em: < https://www.saranaotemnome.com.br/tarda >

[3] “Fragile”, 2019, Sara Não tem Nome. Disponível em: < https://www.premiopipa.com/sara-nao-tem-nome >

[4] Capa do album “A situação”, de Sara Não tem Nome. Randolpho Lamonier e Victor Galvão. 2023. Disponível em: < https://www.saranaotemnome.com.br/ >

[5] “Mundo crânio – Terra plena – a cabeça dá voltas em torno do sol”, 2019, Sara Não Tem Nome. Disponível em: < https://www.premiopipa.com/sara-nao-tem-nome >

[6] Foto de perfil de Sara na rede social last.fm. Disponível em: < https://www.last.fm/pt/music/Sara+Não+Tem+Nome/+wiki >

[7] Sara e Randolpho na inauguração de exposição República da Cobra, na Mitre Galeria. 2018. Disponível em: < https://www.facebook.com/photo/?fbid=2457254817624220&set=a.2457254087624293 >

[8] Coleção de Fotos 3x4 de Sara. 2013. Disponível em: < https://www.facebook.com/photo/?fbid=551636328190012&set=pb.100000309490984.-2207520000 >

[9] Autorretrato, 2021. Sara Não Tem Nome. Disponível em: < https://www.saranaotemnome.com.br/ >

[10] Sara por Carla Hartman. 2011. Disponível em: < https://www.saranaotemnome.com.br/ >

[11] Entrevista para a Agenda Rede Minas, sobre a exposição “Situações”. Disponível em: <

[12] Frame do vídeo “Eu Robô” (2017), Sara Não Tem Nome. Disponível em: < https://performatus.com.br/perfil-de-artista/sara-nao-tem-nome >

[13] Sara e Fábio de Carvalho em show na videolocadora Star Link. Foto por Diego Lucas. 2017. Disponível em: < https://www.saranaotemnome.com.br/ >

[14] Súplica à nossa senhora das belas artes. 2018. Disponível em: < https://x.com/saranaotemnome/status/988158552127746048 >

[15] Oferenda formalista. 2018. Disponível em: < https://x.com/saranaotemnome/status/987022893979721729/photo/2 >

[16] “Belo Horizonte”, 2015, Sara Não Tem Nome. Disponível em: < https://www.premiopipa.com/sara-nao-tem-nome >

[17] “Upper floor”, 2014, Sara Não Tem Nome. Disponível em: < https://www.premiopipa.com/sara-nao-tem-nome >

[18] “Confort”, 2014, Sara Não Tem Nome. Disponível em: < https://www.premiopipa.com/sara-nao-tem-nome >

[19] Tarda. 2017. Disponível em: < https://www.saranaotemnome.com.br/tarda >

[20] Tarda por Randolpho Lamonier. 2020. Disponível em: < https://www.saranaotemnome.com.br/tarda >

[21] Tarda. 2017. Disponível em: < https://www.saranaotemnome.com.br/tarda >

[22] Luiza Brina, Sara Não Tem Nome e Julia Branco. Disponível em: < https://musicainstantanea.com.br/luiza-brina-sara-nao-tem-nome-e-julia-branco-exausta >

[23] Equipe idealizadora da Casa Poça. 2022. Disponível em: < https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2022/07/20/interna_cultura,1381270/saiba-como-funciona-a-casa-das-seis-mulheres-no-mercado-novo.shtml >

[24] Foto 1 de 6 – Tela do Karaoke. Performance “Cálice de Pedra”, no Festival de Performance Durante. Espaço Gruta. 2023. Fonte: Acervo da artista.

[25] Foto 2 de 6 – Sara cantando com o público. Performance “Cálice de Pedra”, no Festival de Performance Durante. Espaço Gruta. 2023. Fonte: Acervo da artista.

[26] Foto 3 de 6 – Sara cantando com o público. Performance “Cálice de Pedra”, no Festival de Performance Durante. Espaço Gruta. 2023. Fonte: Acervo da artista.

[27] Foto 4 de 6 – Sara e Efe Godoy. Performance “Cálice de Pedra”, no Festival de Performance Durante. Espaço Gruta. 2023. Fonte: Acervo da artista.

[28] Foto 5 de 6 – Performance “Cálice de Pedra”, no Festival de Performance Durante. Espaço Gruta. 2023. Fonte: Acervo da artista.

[29] Foto 6 de 6 – Performance “Cálice de Pedra”, no Festival de Performance Durante. Espaço Gruta. 2023. Fonte: Acervo da artista.

[30] Frame da vídeoperformance “Minério”. 2022. Sara Não Tem Nome. Fonte: Acervo da artista.

[31] Frame da vídeoperformance “Minério”. 2022. Sara Não Tem Nome. Fonte: Acervo da artista.

[32] “Santa eufemia”, 2014, Sara Não Tem Nome. Disponível em: < https://www.premiopipa.com/sara-nao-tem-nome >

[33] Frame da vídeoperformance “Exodus”. 2021. Sara Não Tem Nome. Fonte: Acervo da artista.

[34] Frame da vídeoperformance “Exodus”. 2021. Sara Não Tem Nome. Fonte: Acervo da artista.

[35] Frame do vídeo “Pare”, 2022. Disponível em: < https://www.saranaotemnome.com.br/asituacaovideoclipes >

[36] Frame do vídeo “Pare”, 2022. Disponível em: < https://www.saranaotemnome.com.br/asituacaovideoclipes >

[37] Frame do vídeo “Pare”, 2022. Disponível em: < https://www.saranaotemnome.com.br/asituacaovideoclipes >

[38] Frame do vídeo “Pare”, 2022. Disponível em: < https://www.saranaotemnome.com.br/asituacaovideoclipes >

[39] Frame do vídeo “Pare”, 2022. Disponível em: < https://www.saranaotemnome.com.br/asituacaovideoclipes >

[40] Sara Não Tem Nome. Frame do vídeo “Pare”, 2022. Disponível em: < https://www.saranaotemnome.com.br/asituacaovideoclipes >

[41] Frame do vídeo “Revés, volte 4 casas” de Sara Não tem Nome. Randolpho Lamonier e Victor Galvão. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=71iím_BNTF8 >

[42] Frame do vídeo “Cidadãos de bens” de Sara Não tem Nome. Randolpho Lamonier e Victor Galvão. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=SRH2EIJSyKY >

[43] O inusitado cabe no comum - Curadoria Dayane Tropicaos. Foto por olister barbosa 2015. Disponível em: https://www.saranaotemnome.com.br/shows-photos-1

[44] Capa do single “Exausta”. 2021. Disponível em: < https://genius.com/Julia-branco-luiza-brina-and-sara-nao-tem-nome-exausta-lyrics >

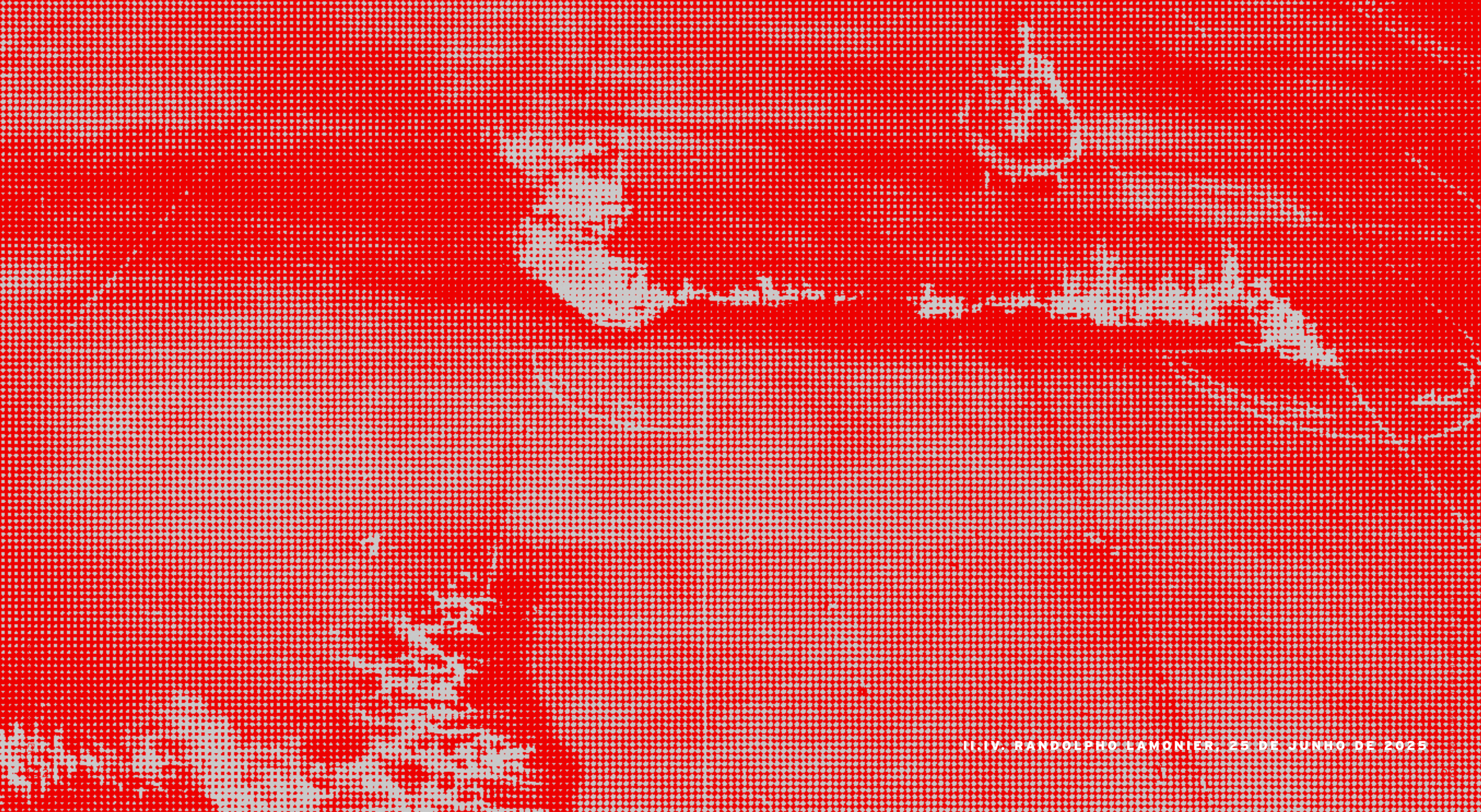
[45] Frame de vídeo do show de Lançamento “A Situação”. Teatro do Sesi. 2023. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=JrrYiSLpnog >

[46] Frame de vídeo do show de Lançamento “A Situação”. Teatro do Sesi. 2023. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=JrrYiSLpnog >

[47] Frame de vídeo do show de Lançamento “A Situação”. Teatro do Sesi. 2023. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=JrrYiSLpnog >

[48] “Sara Veste Mesa Sobre Cadeiras”, 2015. Sara Não Tem Nome. Disponível em: < https://performatus.com.br/perfil-de-artista/sara-nao-tem-nome >

[49] “Odisséia”, 2015, Sara Não Tem Nome. Disponível em: < https://www.premiopipa.com/sara-nao-tem-nome >

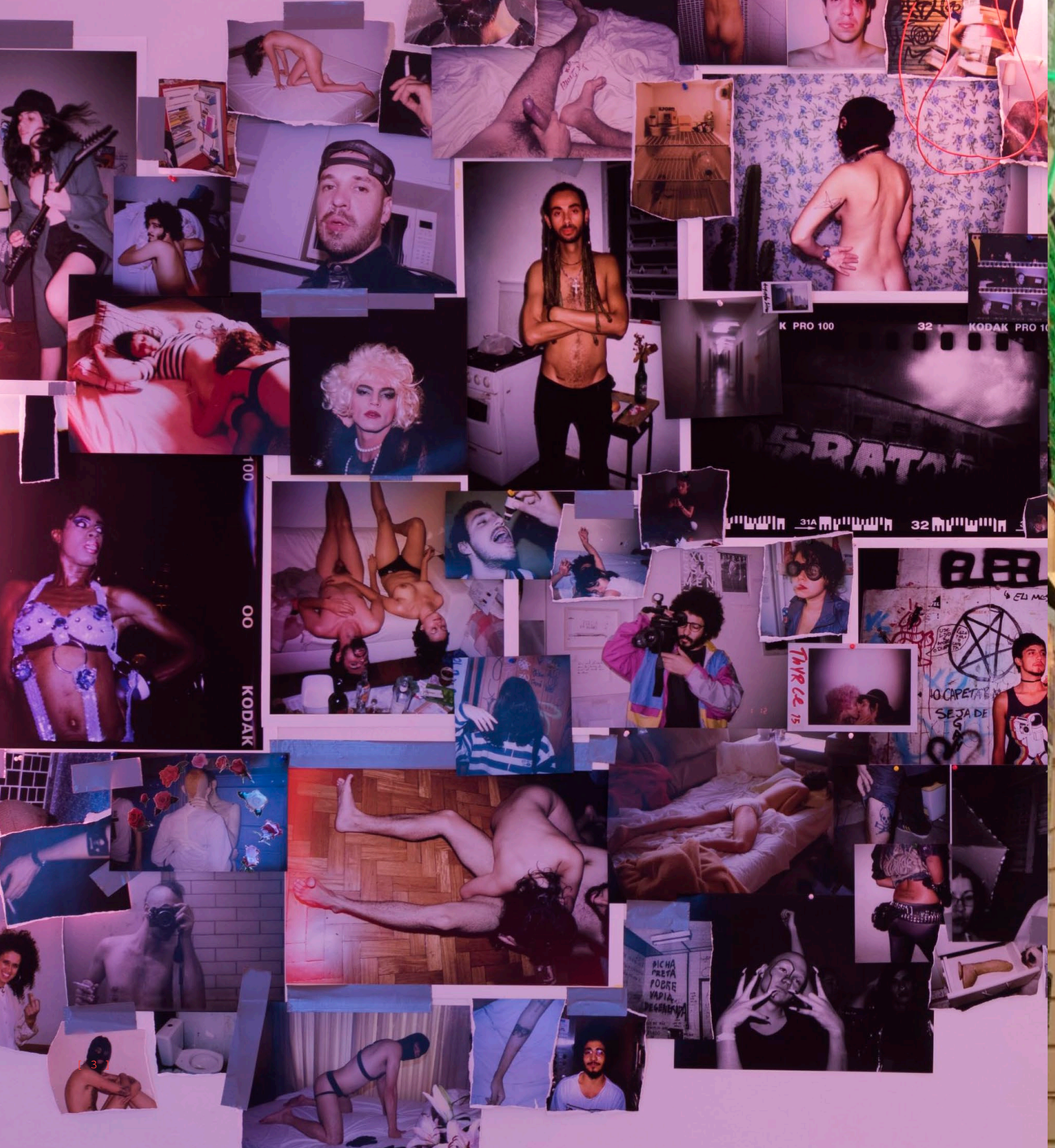

II.IV. RANDOLPHO LAMONIER. 25 DE JUNHO DE 2025


2035
BRASIL SAI DO
MAPA DA
FOME
PELA SEGUNDA
VEZ

[1]

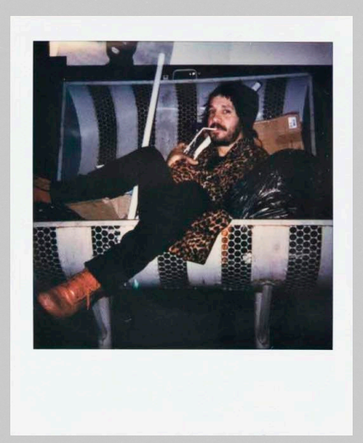

grandes
gramados
áridos

[2]


KODAK PRO 100
KODAK


FAZER ABSOLUTAMENTE NADA!
MARTA idade não tenho
MEU SONHO É VOLTAR PRA ROÇA, REUNIR MEUS IRMÃOS E NUNCA MAIS PISAR EM BETIM
UMA CASA PEQUENA, E UMA LAMBRETA
JOUBERT, 64
MUITO RICO
Eu quero estudar na Lambeth School of Arts, morar em Marylebone (Londres) em um apartamento muito bonito, conseguir comprar as minhas coisinhas, morar perto da minha mãe, e ter um coelho de estimação.
João, 12
MINHAS IRMÃS E NUNCA MAIS TER DE PAGAR ALUGUEL
Ter uma casa em cada lugar que ama
EU QUERIA UMA PROPRIEDADE ENORME PRA CONSTRUIR UM PARAÍSO PARA
PODER CUIDAR DA MINHA SAÚDE

Randolpho Lamonier (Contagem, 1988) é artista visual formado pela Escola de Belas Artes da UFMG. Seu trabalho transita entre diferentes mídias, com protagonismo para a prática em arte têxtil, pintura, vídeo e instalação. Em sua pesquisa, palavra e imagem estão sempre em diálogo e costumam versar sobre micro e macro política, crônicas, diários e múltiplos cruzamentos entre memória e ficção. Participou de diversas exposições dentre as quais se destacam "Spin a Yarn", Another Space, Nova York, 2023; "Who Tells a Tale Adds a Tail", Denver Art Museum, Denver, 2022; "Histórias Brasileiras", MASP, São Paulo, 2022; "I like South America and South America likes Me", Belmacz Gallery, Londres, 2021; "On The Shoulders of Giants", Galeria Nara Roesler, Nova York, 2021; "15th Lyon Biennale – Jeune Création Internationale", Institut d'Art Contemporain, Villeurbanne, 2019; "36º Panorama da Arte Brasileira: Sertão", MAM, São Paulo, 2019; " Arte Democracia Utopia, Quem não luta tá morto", MAR, Rio de Janeiro, 2018; "MITOMOTIM", Galpão Videobrasil, São Paulo, 2018; "Videoformes International Digital Arts Festival", Clermont-Ferrand, 2016 e as individuais "My kind of dirty", Fort Gansevoort Gallery, Nova York, 2021; "Megazord codinome Esperança", Mitre Galeria, São Paulo, 2021; "É tarde e chove, mas os ratos não têm medo do escuro", Zipper Galeria, São Paulo, 2018 e "Vigília", Palácio das Artes, Belo Horizonte, 2017. Em 2020 Randolpho foi um dos vencedores do Prêmio Pipa. Vive e trabalha em São Paulo.



[5]



[6]



[7]



[8]



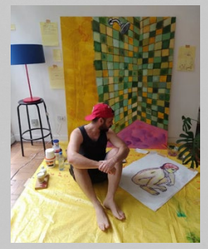
[9]



[10]



[11]



[12]

Conheci o trabalho de Randolpho aos 18 anos, no primeiro mês de aulas de minha graduação. Lembro de visitar a exposição da Galeria Genesco Murta mais de uma vez, e passar muito tempo tentando desvendar o que tanto me comovia nessas imagens. Um ano depois, cursamos a disciplina de ateliê de fotografia, com a professora Patrícia Azevedo. Em uma aula ao longo do semestre, Randolpho mostrou um pouco da sua produção com pano, alguns trabalhos iniciais da série Crônicas de Retalho. Pouco tempo depois, comecei a ver o nome dele em todo tipo de notícia e divulgação. Exposições no Rio de Janeiro, prêmios, convites para bienais. Ao longo de meu tempo na escola, Randolpho era frequentemente citado pelos professores como um exemplo de aluno promissor, em via do sucesso profissional. Conversamos numa quarta-feira a tarde, por videochamada. Randolpho estava em seu ateliê, no apartamento que atualmente divide com Sara Não Tem Nome, em São Paulo.

como você descreveria sua prática artística para alguém que nunca viu seu trabalho antes?

Randolpho: Nossa, essa pergunta é difícil... me fala se minha internet cair? Que aí eu mudo de lugar. Bom, essa pergunta é difícil porque eu nunca tive uma mídia específica para o meu trabalho.

Eu comecei fazendo pinturas. Pinturas muito simples, assim, pintura de tinta guache sobre papel, quando eu era adolescente. Depois disso, eu comecei a fazer um curso de teatro. Fiz parte de um grupo de teatro em Contagem que se chamava Roda Viva. Esse grupo era um grupo onde a gente estudava, mas ao mesmo tempo era atores, e pesquisadores... e montava cenas. Então aí veio o teatro.

E por causa do teatro, eu comecei a me interessar muito por cena, por composição cênica... E aí comecei a fazer fotografias. Eu fotografava coisas que eu inventava, como cenas mesmo.

A gente ia para algumas fábricas abandonadas, para criar situações nesses lugares. Então, tacava fogo numas coisas, aí o corpo ficava perto das máquinas... tinha alguma relação cenográfica ali. Era como se eu estivesse ensaiando alguma coisa que fazia parte de outra coisa maior, como se fosse uma cena de um filme, ou um frame de um filme, ou um pedaço de uma peça. Mas, no fim das contas, era tudo fotografia mesmo. Fazia fotografias também domésticas, com figurinos que eu inventava e com esses meus amigos atores.

E aí, nesse período eu ainda pintava, mas ao mesmo tempo fazia teatro e ao mesmo tempo fazia essas fotos. Me fotografei muito também na adolescência. E ao mesmo tempo trabalhava. Então fui cobrador de ônibus, trabalhei em fábrica, trabalhei como letreiro, trabalhei em petshop, tive mil trabalhos. Trabalhei como ator também, muitos anos fazendo teatro comercial, teatro empresarial, animação de festa. Eu fazia de tudo.

Então, nunca teve uma mídia específica, porque aí, logo depois disso, eu larguei o teatro e entrei para Belas Artes. Já era mais velho, já tinha 23 anos quando eu comecei o curso da Belas Artes. E aí na escola consegui a bolsa da FUMP e aí não precisei mais trabalhar. Quer dizer, precisava, porque a bolsa não cobria tudo. Mas eu consegui me dedicar à produção, aos estudos e tal, e eu não tinha mais que trabalhar em outras coisas.

E na escola eu me joguei na pintura de novo e conheci o Victor Galvão e conheci a Dayane Tropicaos também. Nessa época eu já conhecia a Sara Não Tem Nome. A gente foi ficando todo mundo meio amigo, assim, meio ao mesmo tempo.

O Vitor teve uma interferência muito específica no meu trabalho, porque tudo o que eu já estava fazendo de fotografia e pensando com a fotografia, eu estava fazendo com uma câmera *cybershot* podre que eu comprei com o meu primeiro salário de co-



[13]



[14]



[15]



[16]



[17]





brador de ônibus. Uma camerazinha muito cagada. E aí o Victor, quando a gente ficou amigo, ele já fotografava há muitos anos, porque ele era muito CDF e muito, muito artista. Quando ele entrou na escola, com 17 anos, ele já tinha todo um trabalho assim, de pesquisa mesmo, inclusive um trabalho de conhecimento técnico muito aprofundado com a fotografia analógica. E aí eu comprei uma câmera de plástico, e o Victor colocou o meu primeiro filme na minha primeira câmera. Ali mudou uma coisa, porque aí eu me joguei na fotografia com tudo, e comecei um ciclo novo dentro da minha produção.

Eu fiquei muito menos interessado na pintura, e fiquei completamente obcecado com a fotografia, com a fotografia analógica. E aí comecei a fazer e depois fui morar com o Vitor também, e com uma outra amiga nossa, Sara Mosli, que também é artista, também era da nossa turma. Logo depois veio a Dayane Tropicaos e morou com a gente. Então a gente morou numa república que não era uma república. A gente considerava que era uma casa de família. Era a nossa família inventada, a família escolhida. A gente morou juntos num período muito importante.

Essas fotos que você viu naquela exposição... Engraçado, eu já estava quase formando naquela época. Eu estava já no penúltimo ano. Eu formei em 2019, mas eu entrei em 2012. Eu fui jubilado, e formei graças à Patrícia. Graças aos amigos que me ajudaram, mas também graças aos professores que foram muito meus amigos. A Patrícia me pegou no colo... porque eu já tinha sido até jubilado, entende? E ela me puxou de volta e me colocou numas matérias e me orientou. Então ela foi muito importante. Realmente, se eu me formei foi muito graças a ela. Também, a Brígida me ajudou muito. O Rodrigo Borges.

Mas enfim, essas fotos que você viu, que tinha aquelas balaclavas, era uma parte, um pedaço, de um trabalho fotográfico que era basicamente um diário, que eu comecei em 2012, logo quando eu conheci o Vitor e comecei a fotografar com a câmera analógica e não mais com a câmera digital. Para mim isso mudou muito o jeito de tirar fotos, porque na época era barato fotografar com filme. A gente pagava R$10 no ProImage, que é um filme excelente. Hoje está custando R$100. A gente comprava câmera analógica velha, usada, e o filme era barato...

Rolou uma inversão, né? Eu também comecei a fotografar no analógico, e era algo que no começo me possibilitou muita coisa. Até que chegou um momento que eu tive que abandonar a mídia também, porque estava se tornando inviável. Atualmente eu bato um rolo de filme por ano, se muito...

Randolpho: Pois é, e eu fazia dez filmes por semana, às vezes mais. Eu fotografava muito, mas muito mesmo. Foi uma coisa até um pouco doentia, acho que eu estava realmente obcecado por fotografia. E ao mesmo tempo, foi muito divertido.

Foi muito maravilhoso. Então, de certo modo, esse trabalho fotográfico era um trabalho colaborativo, no sentido de que eu estava fotografando as pessoas que eu amo e que estavam ali ao meu lado. Eu fotografava minha família.

Tem aqui numa das paredes do ateliê esse trabalho, porque eu estou começando a pensar uma edição dele, para um livro. Não sei se vai dar para ver. [Randolpho se levanta e aponta a câmera da videochamada para uma parede ao seu lado, coberta por fotos impressas e colagens] tem umas fotos aqui no chão, também. Isso aqui é uma parte daquilo que estava naquela exposição do palácio.

Então, foi um trabalho que tinha tudo a ver com as pessoas. Tudo. Porque eu estava fotografando eu mesmo e meus amigos, as pessoas com quem eu estava, os caras que eu estava ficando. Eu nunca gostei de fotografar gente que eu não conheço, sabe? Acho que não é nada ideológico, não vejo um problema. Eu acho, inclusive, muito interessante. Só que eu me sinto meio constrangido, sabe? Eu me sinto meio constrangido assim de fotografar gente que eu não conheço, sei lá. Então, basicamente, esse trabalho tem tudo a ver com as pessoas. É um trabalho que fala da minha relação com essas pessoas, das coisas que a gente estava vivendo juntos, das coisas que a gente estava descobrindo naquele momento.

Embora eu não fosse tão novo quando eu entrei na escola, eu já tinha 23 anos..., mas essa década



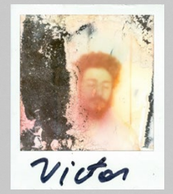
[20]



[21]



[22]



[23]



[24]



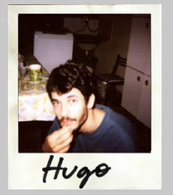
[25]



[26]



[27]



[28]

dos 20, da casa dos 20, foi um período de muita descoberta para mim. De rompimento com vários paradigmas familiares, religiosos, culturais. Ali, naquele contexto, eu estava me encontrando. E me encontrando num espelhamento com os outros, com os meus amigos. A gente estava descobrindo junto o que a gente podia, o que o corpo podia fazer, o que o desejo podia, o que a política podia. Foi justamente nesse período que começou, lá em 2013, o golpe. Então, assim, foi um período muito intenso, sabe? Muito efervescente assim, de festa e de sexo e de política. E de pensamento. De questões sociais, e de feminismo, e de luta racial, e de cancelamento e de relação. Foi tudo de uma vez. Parece que tudo estava acontecendo muito ao mesmo tempo. Então esse trabalho, para mim, atravessa esses lugares todos.

No meio disso... Esse trabalho vai de 2012 até 2019, que foi quando eu formei. Mas no meio disso, em 2015, mais ou menos, eu comecei a trabalhar com pano também. Eu nunca tinha feito nada com pano, mas comecei a fazer uns tapetes. Quando eu vi, comecei a trabalhar com tecido também. E aí eu senti que eu tive um novo deslocamento. De técnica, mesmo, de mídia. E aí, pá, virou um negócio que tudo era tecido. Fiquei obcecado com tecido, fazendo pano, pano, pano.... e fotografando muito menos. E fui fazendo também vídeos. Comecei a fazer instalações imersivas. A primeira eu fiz foi para a Bienal de Lyon, na França, em 2019. Depois fiz uma em Denver, nos Estados Unidos, em 2022. E aí teve agora a Bienal do Mer-

cosul, que também fiz uma instalação imersiva.

Agora, eu não sei nem te situar em que ponto que eu estou. Eu sei que eu não estou num momento em que eu estou fazendo só obra têxtil. Também estou fazendo foto de novo, mas num ritmo muito, muito, muito, muito lento, que nem se compara a nada de como eu trabalhava antes. Hoje eu acho que eu estou num lugar mais híbrido, sabe? Eu estou pensando e fazendo as coisas meio tudo ao mesmo tempo.

E antes eu sinto que, como eu estava descobrindo as mídias, eu estava inventando o meu jeito de fazer aquilo. Pano... até hoje eu não sei como trabalhar com pano. Ou foto, por exemplo. Eu sou péssimo fotógrafo. Eu considero que eu tenho um olho que me ajuda, mas é um trabalho de olho, porque técnica realmente eu não tenho. Sou péssimo... sou um fracasso nessa parte de técnica.

Então ali, naquele começo, eu estava descobrindo tudo. O jeito de fazer, como lidar com o material, como seria o jeito de trabalhar que me agradava. Agora, como eu estou muito mais à vontade com os procedimentos, eu fui entendendo o meu jeito de fazer. Hoje eu estou me sentindo mais solto para ficar transitando, sabe?

Esse ano eu fiz uma exposição individual no Rio, na Galeria Portas Vilaseca, que me representa lá no Rio. E aí fiz uma série de pinturas novas para lá. Então a técnica vai mudando. Tem mudado muito. Eu acho que eu me perdi do que você me perguntou no final, desculpa...

Não, você falou certo. A pergunta era sobre como você se descreveria. Então, você acha que dá para dizer que tem um processo que parte de uma experimentação com os materiais e que é regido por essas obsessões..? Acho essa palavra muito boa. Essa ideia de estar obcecado com a técnica e tentar inventar uma forma diferente de fazer... Isso diz muito sobre a forma que você organiza sua prática. Mas você vê também algum assunto poético, ou temática, que é um pano de fundo comum entre as diferentes técnicas que você percorre?

Randolpho: O assunto muda. Eu não consigo ainda dizer. Eu me considero jovem artista. Jovem artista no sentido de que se eu estou trabalhando há 15 anos, e o que é 15 anos da carreira de um artista plástico? Não é nada, né.

Então eu fico evitando isso de tentar definir. Mas algumas coisas já são. Já dá para ver que são recorrentes. É uma coisa muito intuitiva. O processo é extremamente intuitivo, e é muito emocional também, sabe? Eu tenho percebido isso. Por isso que mudam tanto, também, os meus assuntos. Basicamente, eu não tenho um assunto específico de pesquisa. Porque quando a gente estava lá no meio do golpe, eu fiquei preocupado com isso. Queria falar sobre política, sobre perda de direito. Eu estava num estado mental de confronto, sabe, de conflito. Então eu fui naquele caminho.

Antes disso, eu estava revisitando muito a minha relação com a minha cidade natal, Contagem, falando das relações de trabalho que eu experienciei lá, das relações de trabalho que minha família experienciou lá, sendo uma família de operários, uma família pobre. Estava pensando na violência do espaço em si, em relação às pessoas que vivem lá. É uma cidade que é uma cidade de máquina, não uma cidade de gente. Uma cidade que é um moinho.

No trabalho fotográfico eu acho que eu sempre tive, e tenho ainda, um grande interesse por sexualidade. Por festa, por expressões e manifestações radicais de emoções. Seja no sexo, seja num show punk, seja numa manifestação, numa briga no meio da rua, na intimidade da casa...

Então nem isso eu consigo te descrever, se tem um assunto específico. Porque basicamente para onde eu estou olhando agora é o assunto. Eu acho que é muito volátil, sabe? Eu não tenho realmente um foco de pesquisa. Acho que isso inclusive me atrapalha. Não que atrapalhe na minha produção, para mim não atrapalha em nada. Eu me localizo muito bem no que eu estou fazendo. Mas acho que em relação ao mercado, por exemplo... Eu nunca tive, pelo menos até agora, uma correspondência de reconhecimento do mercado. Um reconhecimento do mercado que seja correspondente, equivalente, ao reconhecimento que eu tenho tido institucionalmente, porque acho que para o mercado é meio esquisito essa forma de trabalhar. Essa coisa de



[29]



[30]



[31]



estar fazendo pano, mas estar fazendo foto...

Existe um interesse de "produtificar", mas seu trabalho é muito intermidiático. Esse lance que vemos muito, de colocar o artista em uma caixinha, "esse é fulano que faz tal coisa..."

Randolpho: E eu fiquei meio conhecido por causa de pano, por causa de uma série específica que chama Profecias. Na época rodou muito esse trabalho e tal, então até hoje as pessoas ficam me perguntando se eu tenho profecias, se eu faço profecias... É ótimo, porque é um trabalho que eu gosto e tal. Mas ao mesmo tempo também é meio chato.

Acho que o mercado demora para entender. E eu também sou muito *outsider*, assim, eu não gosto de Instagram... Eu não saio muito, eu não dou muito as caras..., mas agora até que estou tentando. Desde que a Sara chegou para morar comigo aqui em São Paulo, ela está me arrancando de dentro de casa. Ela já trouxe curador aqui em casa, a gente já fez almoço para amigos e tal. Uma coisa que eu não fazia, porque sou muito quieto, extremamente quieto.

Tirando as festas?

Randolpho: Não, isso foi uma fase específica. Porque aí, em 2019, eu me formei e a gente fechou a nossa república. O Vitor veio morar em São Paulo, e aí eu fui fazer a Bienal de Lyon lá na França. Na verdade, o Vitor foi comigo, para me ajudar no trabalho, participou comigo da obra e depois voltou para São Paulo. Acabei ficando lá um ano, porque eu cheguei na pandemia para fazer uma residência na *Cité Des Arts*. Era uma residência de mais três meses, mas eu acabei ficando um ano inteiro, porque eu cheguei lá no primeiro dia do *lockdown*. E aí quando eu voltei para o Brasil eu já tinha saído dessa coisa das festas e da loucura, foi um período realmente bem específico, que tem a ver com a minha graduação. Por isso que eu localizo esse trabalho nesse período. Inclusive, ele chama República Zero.

É esse diário da minha vida, dos meus amigos, da minha família escolhida, do período da graduação. Nesse período de efervescência juvenil, onde tanta coisa importante estava acontecendo, ao mesmo tempo em que a gente estava ali se descobrindo sexualmente, pensando o gênero, pensando como que se dão as relações afetivas fora do núcleo familiar, né?

Tipo, o que significa amar uma pessoa? O que significa ser amigo? O que significa morar junto? Mas... desculpa, eu me perdi de novo.

Tudo bem. Vou já fazer a próxima pergunta, porque tem até um pouco a ver com o que você já está falando. Mas pensando no processo de criação de uma obra como um todo, como você diria que é, desde a idealização até a execução final, a criação de um trabalho seu? Você tem uma rotina de trabalho?

Randolpho: Então, Giovanna, varia muito. Não tem um jeito específico. Uuma coisa que já sei que tem, que acontece sempre, é que eu começo a trabalhar por causa de um impulso, de uma intuição, de um interesse, de uma curiosidade. Mas eu nunca sei para onde que vai. Eu nunca sei. Às vezes eu sei, por exemplo, que eu vou fazer um vídeo. Eu quero fazer um vídeo, beleza, mas aí eu não sei como é que vai ser, sabe? Geralmente eu começo a pensar no lugar, aí quando eu chego no lugar, eu descubro que nada era do jeito que eu pensava. O que eu tinha pensado não vai dar certo, e vira uma outra coisa.

Eu tenho uma tendência de geralmente tudo dar certo. Porque eu não idealizo. E como eu não idealizo, quando uma coisa não sai do jeito que eu achei que ia sair eu não vejo que aquilo é um erro, entendeu? Eu vejo que aquilo era o caminho natural do trabalho, normalmente é o que ia acontecer.

E eu tenho trabalhado muito, nos últimos anos, por convite. Por exemplo, para a bienal do Mercosul, o curador me chamou e me convidou para fazer um trabalho. Podia ser o que eu quisesse,



[33]



[33]



[34]



[35]



[36]



[37]



[39]



[40]

não tinha nada delimitado. Então eu quis fazer essa instalação, que era uma instalação imersiva, tinha vídeos, tinha foto, tinha trabalhos de pano, tinha escultura, luz, plantas... E eu fui fazendo.

Acontece assim, sempre. Eu vou achando enquanto eu vou fazendo, entende? Eu tenho que começar a mexer e a dar os primeiros passos, dentro de cada coisa, para eu descobrir qual é o passo seguinte. Eu até consigo intuir, mas eu não consigo prever o que vai ser.

Aí muda muito, também, as mídias. Por exemplo, quando eu fiz as profecias, tinha um espaço específico que eu podia ocupar. Então eu calculei quantas profecias eu ia fazer para cada exposição onde eu mostrei esses trabalhos. Eu defini a quantidade, mas eu não sabia quais profecias que eram. Aí eu fui caçando as frases, e achei as frases que seriam. E depois fui para o aspecto material.

Geralmente em projetos grandes, e que envolvem uma produção num tempo curto ou a produção de obras grandes em escala, eu trabalho com ajuda. Não é ajuda de assistentes, é ajuda de amigos que são artistas e que me dão assistência. É um trabalho, claro, eu pago e tudo, mas são meus amigos, meus melhores amigos. Eu nunca vivi essa relação de artista e assistente, sabe? Isso de contratar assistentes... porque os meus amigos me dão assistência, eles são artistas. Eu não

vivi isso ainda e nem tenho, pelo menos até agora eu nunca tive, vontade de trabalhar com gente desconhecida. Quer dizer, claro, pode acontecer também, dependendo da demanda, mas a presença dos meus amigos, quando eles me ajudam, é uma presença muito particular. Porque como são meus amigos e são todos artistas que eu admiro muito e que respeito muito, eles me falam aquilo que eles não gostam. Me dão opinião, me dão ideias também.

Então, de certo modo, para além da assistência, eles conseguem entrar no nível da crítica? De uma participação mais conceitual dentro do rumo do trabalho?

Randolpho: É, a gente sempre fez isso uns com os outros. Assim, tipo, um está fazendo uma coisa e o outro fala: "ai amigo, vai com calma aí!" ... "tá apontando pra um negócio esquisito"... Ou então: "nossa, tá horroroso, pelo amor de Deus" ... "por que você não tenta isso de um outro jeito?" A gente tem essa intimidade.

E mesmo quando eu tenho a assistência de alguém... até agora eu tive essa sorte, esse privilégio, de as pessoas que estavam me assistindo e ajudando serem todos artistas incríveis que me dão ideias, me dão opiniões, que me *gongam*. *E acaba sendo tudo muito afetivo.* O processo é muito afetivo e isso passa muito pelo outro, né? Mesmo sendo um trabalho meu.

E você diria que profissionalizar-se como artista mudou de alguma forma esse seu processo criativo ou sua relação com os resultados dele? Você falou agora pouco sobre a sua experiência de ser representado por uma galeria. A diferença do reconhecimento institucional e do reconhecimento de mercado. Como você acha que essas relações de trabalho influenciam a sua prática?

Randolpho: Em alguma medida, mudou. Porque, na medida em que eu comecei a ser convidado para participar de coisas maiores, maiores no sentido de serem terem mais dinheiro, de serem e acontecerem em instituições grandes, eu recebi mais apoio para fazer os trabalhos. Eu tive mais dinheiro, e tendo mais dinheiro para executar um projeto, você consegue pirar mais. E eu consegui explorar coisas que eu não conseguia antes, e que eu não conseguiria sem esse apoio institucional.

Acho interessante pensar isso, porque não se vê muito aluno da Belas-Artes trabalhando com instalação. Tem certas mídias ou certas formas de trabalhar que a gente não consegue ter acesso, porque o material é caro, porque não tem espaço expositivo... produzir uma instalação é muito mais caro do que produzir uma obra única...

Randolpho: Depende, também. Por exemplo, dá para fazer uma instalação toda de palha, ou de pedaço de pau que você cata na rua, né? Mas, geralmente é mais caro mesmo. O que mudou pra mim foi nesse sentido. Mas também não mudou tanto, infelizmente. Nos últimos anos, especialmente nesse período



em que eu tenho participado de coisas maiores... O apoio é muito pouco. As instituições daqui são muito quebradas, muito. Então para executar as coisas do jeito que eu queria, eu acabei gastando muito do que eu tinha e até do que eu não tinha, para poder fazer as coisas do jeito que eu achava que tinha que ser.

Fora, especialmente nos Estados Unidos, o apoio geralmente é maior, sabe? Tem mais dinheiro. Essa Bienal de Lyon foi razoável. Mas eu fiz uma outra Bienal agora no ano passado, na Sérvia, que não foi bom de dinheiro, foi pouco dinheiro e eu gastei muito. Então, de certo modo, esses convites me ampliaram e me deram mais coragem para poder investir mais dinheiro e investir mais ousadia para fazer trabalhos com coisas que eu nunca tinha feito. Instalações, coisas com vídeo, com som ou com luz.

Mas em relação a minha prática, não mudou nada. Não sei se é uma sorte que eu dei, mas meu próprio jeito de trabalhar me protegeu. Eu nunca sofri nenhuma influência do mercado. Ninguém nunca me apontou "ai, vai por aqui, que isso aqui vai ter mais saída comercial", por exemplo. Até queria que me falassem, na verdade, porque eu poderia muito bem fazer isso.

Eu tenho essa segurança, sabe? De conseguir jogar com o mercado sem vender minha alma para o diabo. Eu vivo do meu trabalho, ser artista é minha profissão. Mas é isso. Nunca, nunca fui influenciado, nunca tive nenhuma influência de galeristas para fazer a coisa de um jeito ou de outro. Então no jeito de trabalhar não mudou nada.

Eu acho que eu continuo muito doido, muito inconsequente, muito romântico, sabe? Eu sou muito romântico ainda, até nesse ponto. Por exemplo, se a instituição não dá o dinheiro que eu preciso, eu vendo até o que eu não tenho para conseguir arrumar o dinheiro e pagar eu mesmo. Não é porque é uma instituição grande que é garantido que vai ter dinheiro. Então acho que em relação a minha prática, não mudou muito.

De que forma suas relações afetivas (sua família, seus amigos, seus colegas profissionais, seus parceiros, etc) influenciam sua prática artística? ou vice-versa: De que forma sua prática artística influencia suas relações afetivas?

Randolpho: É interessante porque para mim é muito atrelado, muito. Desde que eu comecei a trabalhar, eu sempre tive a presença das pessoas ao meu redor. Lá em Contagem, quando eu comecei a fazer o curso de pintura aos 14 anos, eu não tinha dinheiro nem pra comprar as tintas, nem os papéis, nem nada. Então o artista professor, o Fernando Perdigão, me incentivava, e quando eu não podia comprar uma coisa, ele comprava para mim. Então ali eu já tinha um amigo, um apoio, digamos assim, um incentivo. E depois, no teatro, tudo é muito afetivo. Tudo é coletivo, tudo é colaborativo. Você está o tempo todo atravessado pelo outro. E aí nas fotos já foi totalmente isso, também.

Acho que o meu trabalho com o pano talvez seja um lugar onde eu poderia ter menos influência e interferência das outras pessoas, mas acabo tendo porque, como eu te falei, eu tenho ajuda de pessoas que trabalham comigo, que são artistas e que são meus melhores amigos. Geralmente eu trabalho com assistência quando eu estou fazendo alguma coisa que é grande, fisicamente, é grande e pesado, ou é difícil, ou o tempo é curto...

Eu acho que me perdi de novo na resposta, mas é um pouco isso. Tem muita interferência, tem muita influência. Eu não sei que falar da minha influência em relação aos outros, mas eu posso dizer que em relação a mim, eles exercem muita influência. Eu te respondi?

A segunda parte da pergunta era se para você a prática artística tem alguma influência nas relações afetivas... os trabalhos também trazem alguma reverberação na vida?

Randolpho: Eu acho que sim. Por exemplo, quando a Sara lançou o último álbum dela, "A Situação", o Vitor e eu fizemos as fotos, a arte da capa do álbum. Então foi um período especialmente intenso de trabalho, em que a gente estava trabalhando em função do projeto dela. Quando eu fiz a exposição do Prêmio Pipa, o Vitor e a Lola trabalharam comigo. Lola é a Paula Rodrigues, que é



[42]



[43]


[44]



[45]



[46]



[47]



[48]



[49]



[50]

uma das nossas irmãs aqui da nossa família. Ela costura muito bem, é uma super artista das mãos. Ela tem muita facilidade para tudo que ela faz. Ela esculpe muito bem, ela borda muito bem, ela pinta muito bem, desenha muito bem, tatua muito bem. Os dois trabalharam comigo loucamente também nessa semana que a gente teve para a execução das obras. Às vezes uma demanda específica de trabalho pode ditar até a frequência com a qual a gente vai se ver, né?

Porque se a gente vai trabalhar junto, a gente vai se ver mais tempo, a gente vai ficar mais perto. E nesse sentido, acho que influencia. Mas não consigo pensar uma outra forma... é claro, em relação às técnicas, a gente também se influencia muito. Às vezes um começa a fazer uma coisa e espalha para os outros. O Vitor estava fotografando com câmera analógica, eu fui atrás dele e virou uma coisa importantíssima para mim. A Lola tem feito umas coisas com pano. Ela já fazia, na verdade, antes da gente trabalhar junto, mas acho que agora ela ficou mais empolgada. Então a gente vai se influenciando, sabe? Todo mundo tem se influenciado.

Você sente que você tem ou já teve alguma comunidade artística que foi significativa na sua jornada profissional até agora? Quais são os espaços onde acontece essa convivência com outros artistas?

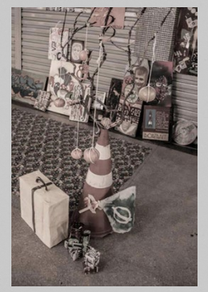
Randolpho: Olha, eu tive várias experiências assim, numa escala... porque esses amigos, esse grupo de amigos que a gente fez... a gente se conectou na faculdade, mas atualmente é a minha rede mais importante, eles são fundamentais para mim, para tudo. Aqui em São Paulo mesmo, o Vitor mora aqui, a Lola mora aqui... e a Sara Não tem Nome mudou para cá agora, para morar comigo. A Sara Mosli também mora aqui desde o ano passado. Desali tá sempre aqui. Então a gente tem se fortalecido muito.

A minha base principal e mais ativa, sempre foi essa, mas eu tive outros núcleos, também. Por exemplo, lá em Contagem, quando eu comecei, eu tive esse professor Fernando e outro professor, o Henrique Dias, que me apoiaram muito. Então naquele momento eles foram meu núcleo de apoio, de suporte. Logo depois eu comecei a fazer teatro, então os meus amigos do teatro e o professor, que também é um amigo, Marcelo Veronese, formaram aquele núcleo.

Em BH, quando eu já estava morando com os meninos da República, eu me aproximei do Desali e fiquei amigo dele. Eu estava sempre lá no Piolho Nababo, que é um projeto dele, que tinha um espaço físico, um bar galeria dentro do Edifício Maletta. Então eu estava sempre lá com eles. E ali também tinha um núcleo de fortalecimento, de colaboração, e de circulação de dinheiro, também. Isso sempre aconteceu: a gente se prioriza quando a gente está fazendo projetos, então, como todo mundo desse grupo faz foto, faz vídeo, costura,



[51]



[52]



[53]

canta, a gente vai se contratando, digamos assim. Na medida em que a gente tem demanda, a gente vai chamar o Vitor para fazer as fotos, ou a Sara para fazer o som, ou a Dayane e a Lola vêm trabalhar comigo no pano. Eu vou fazer um cenário para o show da Sara, ou eu vou fazer uma assistência de luz para o show da Sara ou do Vitor ou da Lola. Por exemplo, eu vou fazer agora a capa do álbum novo da Lola - ela também trabalha com música. Acho que o núcleo principal, o núcleo sólido, é esse. São esses amigos que são minha família.

Mas, por exemplo, lá na Belas-Artes eu tive também esse outro núcleo de professores. A Patrícia foi fundamental para mim. A Brígida foi muito fundamental, me ajudou muito nessa reta final. O Rodrigo. Eu tive dificuldade, eu já tinha sido até jubilado, porque eu faltava muito de aula. Porque a gente matava aula, ou eu viajava para fazer residência... eu fiquei focado em trabalhar. E fui mal aluno.

Ser artista te fez ser um mal aluno?

Randolpho: É... eu priorizei mais a produção, sabe? E isso tomava meu tempo.

Mas então, eu tive também na escola esse núcleo de apoio, que foram os professores. Eles também são amigos, ou viraram amigos. Mas eu nunca tive uma instituição específica, para falar a verdade. Não tive uma ocupação tal, um coletivo tal. São agrupamentos afetivos, de família, de amizade, mesmo.

Qual é o papel da participação e da colaboração na sua prática? Existe um limite claro entre essas duas formas de atuar? Como você define isso?

Randolpho: Para mim, sempre tem muita colaboração, mas eventualmente a gente faz colaborações que produzem produtos. Com o Vitor, por exemplo, todos os vídeos que eu já fiz foram feitos em dupla com ele. Mas Vitor tem os vídeos dele, que ele faz sozinho. Isso acontece porque eu não entendo nada de vídeo. Eu não entendo nada de computador, de edição, de programa, de edição de câmera. Eu tenho as ideias - essa é a minha parte. Esse trabalho de vídeo que eu faço com o Vitor é um trabalho de co-autoria. Eu colaborando com ele, e ele colaborando comigo, para gente fazer uma coisa juntos.

Mas existem outros trabalhos que já fiz com ele, também, em que eu tive uma colaboração mais invisível. É uma colaboração de mão-de-obra. É horrível essa palavra, mão-de-obra. Porque não é só mão-de-obra, né, porque é um trabalho criativo, também. Quando alguém está executando uma "coisa artística", mesmo que já esteja definido o jeito que vai ser feito, que todas as coisas sejam passadas, ainda é um trabalho criativo. Existe uma força de trabalho ali que é uma mão-de-obra criativa. Então existe esse lado criativo que não dá para desconsiderar.



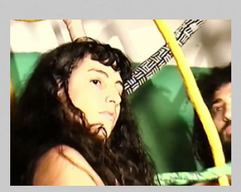




[56]



[57]



[58]



[59]



[60]



[61]



[62]

Mas em vários trabalhos eu tenho ajudas que são ajudas do universo da execução de uma obra. Me ajudar a costurar alguma coisa, me ajudar a montar um cenário que é pesado, me ajudar na assistência de produção para um vídeo que eu vou botar fogo em algumas coisas... Existe essa parte que é de um apoio e de uma ajuda mais técnica, digamos assim. Mas como eu disse, não é bem técnico – porque a execução é um trabalho criativo também. E existe esse outro lugar que é mais explicitamente colaborativo, de fazer coisas juntos e assinar juntos.

Por exemplo, o álbum da Sara, em que o Vitor e eu fizemos a arte das fotos. Fizemos um videoclipe também, para esse álbum. Então ali a gente estava trabalhando num processo colaborativo, eu e ele, mas era um processo colaborativo que estava acontecendo em função do trabalho de outra pessoa. Agora, por exemplo, a Lola vai lançar um álbum, eu vou encontrar com ela na semana que vem para fazer umas fotos. Então eu estou colaborando com o projeto dela, mas é o projeto dela. Eu vou fazer as fotos dentro de um caminho que ela escolheu, o que ela acha que é interessante que seja feito, então ela que está conduzindo. E ali eu estou fazendo o meu trabalho, colaborando criativamente, mas em função do projeto dela. A gente vai se revezando, digamos assim.

Todo mundo desse grupo, nossa... a gente tem trabalhado uns *com* os outros e uns *para* os outros, também. É muito colaborativo o nosso jeito de fazer.

Essa é uma diferença que é anunciada antes do começo do trabalho? Essa diferença entre "estou trabalhando com você" ou "para você"? Como que isso se dá?

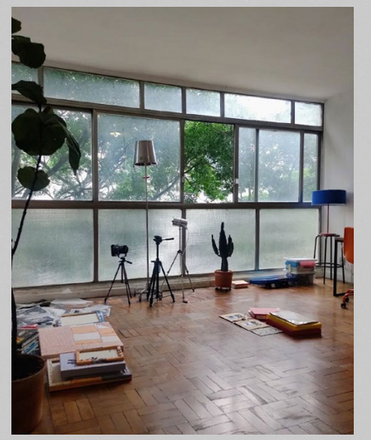
Randolpho: Acho que desse jeito que eu falei ficou meio escroto, porque mesmo quando a gente está fazendo "para", a gente esta fazendo "com". Por exemplo, eu vou lá fotografar a Lola, ela vai me dar os caminhos e tudo, mas eu vou estar lá, criando com ela. Mas é diferente. É esse lugar que eu acho que é quando a gente aplica a nossa força de trabalho e a nossa criatividade e o nosso saber ali, em função do outro, do projeto do outro, da demanda do outro, da necessidade específica daquele projeto.

Geralmente esse limite é meio definido. Mas é isso, mesmo quando alguém está executando, por exemplo, um trabalho técnico, nunca é *só* técnico. É um trabalho criativo e sempre tem muita colaboração. Por exemplo, se a Lola não gosta de uma coisa que eu estou fazendo, eu vou ficar muito ressabiado. Com certeza vou mudar o que eu estou fazendo. Importa muito a opinião dela. Claro, pode ser que uma coisa específica eu fale: "Não, eu entendo seu ponto, mas é assim mesmo que eu quero fazer". Mas geralmente eu sofro muita influência deles e eles exercem muita influência em mim.

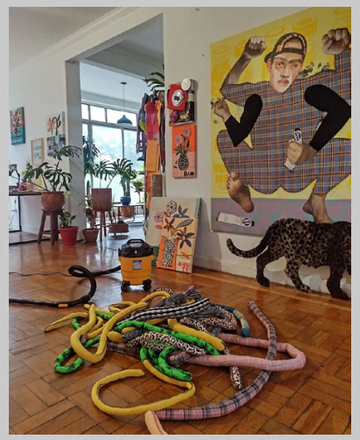
Então, mesmo quando é um trabalho *para* o outro, ele sempre é muito *com* o outro. Mas são lugares diferentes da colaboração. É diferente, por exemplo, de fazer um trabalho de dupla ou de trio. Por exemplo, a Tarda. Tem essa banda que está inativa agora, mas é formada pelo Vitor, pela Sara Não Tem Nome, pela Lola, pela Julia Baumfeld... e eu, que nem toco nada. Mas ficava lá rebolando, dançando, tirando foto deles e pensando loucura. Mas ali, por exemplo, é um trabalho colaborativo, ele é coletivo. Então é diferente quando a gente está meio que dando apoio e suporte pro trabalho do outro, e quando a gente tá fazendo coautoria. Acho que tem uma diferença, sim, mas no fim das contas, tudo é muito atravessado, sabe?

Quais critérios que você considera importantes para escolher parceiros ou projetos colaborativos? Você tem algum exemplo de um conflito que surgiu num contexto de colaboração?

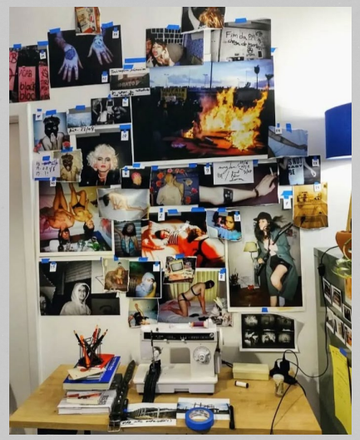
Randolpho: Não, eu nunca tive, sabia? Porque todas as coisas que eu fiz foi com os meninos. Não tinha conflitos. E aí também o meu critério... não tem um critério, porque tudo o que eu vou fazer, geralmente eu faço com esse grupo também. Porque acaba que a gente é muito autossustentável também, sabe? É isso, se vai precisar de uma roupa aí a Lola sabe fazer a roupa. Se precisa de cenário, eu posso fazer um. Eu posso dar uma assistência de câmera, eu posso fazer umas fotos. Aí o Vitor pode fotografar e pode montar o vídeo. A Sara faz a técnica de som, a Dayane faz a cobertura de vídeo ou faz um stop-motion. Nesse sentido a gente é muito autossustentável.



[63]



[64]



[65]

E se precisar, a gente tem outros colaboradores. O Vitor agora está, por exemplo, numa residência na Itália, num projeto colaborativo com a Daniela Domingues, que é uma artista de São Paulo que vive em BH há muitos anos. Então ela é uma parceira dele. Ela também é uma parceira da Dayane, e também é a nossa amiga, e também é a namorada do Vitor. Então, assim, eu já fiz trabalhos de parceria com eles ali. O Vitor e a Lola fizeram agora o trabalho com Desali, e a Sara toca com um monte de gente. Ela tá sempre fazendo parcerias, tocando com outros artistas, fazendo participação especial em shows... então eu não sei bem te falar quais são os critérios, porque eu acho que é mais da demanda.

Por exemplo, se eu vou fazer um trabalho em que vou precisar de ajuda para costurar, a primeira pessoa que eu vou pensar é na Lola, porque ela costura muito bem. Inclusive, ela costura muito melhor do que eu. O Vitor pode até ajudar a costurar alguma coisa, mas não é o que ele é mais forte. Se alguém precisa de ajuda pra uma edição, a primeira pessoa pra chamar é ele, ou a Sara, ou a Dayane. Mas ninguém vai me chamar porque eu não sei nada disso. Então acho que o critério vai meio acontecendo por causa da demanda, sabe?



[66]



[67]

É proximidade também, de certa forma... afeto...

Randolpho: É verdade. Porque a gente já tem essa parceria estabelecida. Assim, você conhece o Vitor? Você já conversou com ele?

Não... tinha pensado em conversar com ele também, mas agora o tempo já está corrido. Mas eu devo seguir em frente com essa pesquisa, então quem sabe um dia.

Randolpho: Convide ele para uma próxima, porque ele vai te dar outros pontos de vista. A Dayane também... Dentro deste nosso coletivo que não é um coletivo, que é mais um núcleo familiar, fraternal. É uma coisa afetiva e ao mesmo tempo uma coisa artística, porque a gente está sempre se influenciando muito na arte.

E o que, na sua perspectiva, é um benefício que deriva especificamente de trabalhar com outras pessoas?

Randolpho: Tem, claro, o fato de que torna mais viável a execução das coisas, porque a gente se fortalece. O outro fortalece a gente, e a gente fortalece o outro. Mas, para mim, o principal é essa dimensão do olhar do outro, que é um presente. Uma pessoa que está colaborando sempre vai ter um ponto de vista diferente, alguma coisa nova para acrescentar, uma crítica para fazer, uma ideia para dar.

Para além do coletivo e da força de trabalho, do fortalecimento, da possibilidade de execução dos projetos... Para mim, o que se ganha é a riqueza do olhar do outro, do ponto de vista do outro, da opinião. Eu acho que o principal é isso.

quais são os desafios ou tensões mais relevantes que você enfrenta como artista no seu cenário atual?

Randolpho: Com certeza a maior dificuldade para mim é a sobrevivência através da obra e da produção. E eu não tenho, nem nunca tive, outra fonte de renda, um plano B, uma coisa assim... Eu nunca tive.

Então, para mim é o ponto mais desafiador é encontrar os caminhos para viver do trabalho, para ter condição também de produzir o trabalho da forma que ele pede, com o tempo que pede, com a dedicação que ele exige. E, ao mesmo tempo, encontrar esse lugar de sobrevivência. Porque no meu caso, pelo menos, é um lugar que está muito mais ligado com o mercado de obra do que com as instituições. Porque o que eu ganho com projetos institucionais geralmente mal se paga o projeto, então eu nunca ganhei bem. Quer dizer, fiz uma única exposição que ganhei muito bem, mas foi no museu nos Estados Unidos, em 2022. Fora isso, é sempre muito pouco. Então eu vivo mesmo da venda das obras, através das galerias.

Acho que o ponto desafiador é esse: conseguir viver da produção, mas, ao mesmo tempo, não deixar que as demandas de mercado influenciem no meu projeto, no meu processo. Porque de resto, para mim, tudo é simples. O trabalho acontece de jeito muito fluido, é muito experimental, então eu não tenho grandes crises. Quer dizer, vez ou outra tem uma crise em relação a um assunto, ou em relação a uma técnica..., mas geralmente o processo em si é fácil. O que é difícil é realmente sustentar a cadeia toda da vida e do processo só com arte. É a parte mais difícil, mas eu tenho conseguido, aos trancos e barrancos eu estou indo.

Qual conselho você daria a outros jovens artistas que buscam explorar práticas colaborativas no seu trabalho?

Randolpho: Eu não sei se é um conselho, mas assim, pensando na minha própria vivência, eu acho que foi fundamental que essas parcerias de trabalho estejam atreladas a uma boa relação afetiva. Porque eu já ouvi mil histórias de coletivos, coletivos de performance, coletivos de bandas, de grupos de teatro, de pessoas que se juntam, que estabelecem um processo colaborativo de trabalho. E aí quando termina o processo, termina em briga, termina em morte.

Para mim, o fundamental, que sempre foi importante e segue sendo até hoje, é que essas relações de colaboração, de fortalecimento de rede e de criação de rede e mesmo pensando na parte profissional, que elas venham de uma base de confiança, de respeito, de carinho, sabe? Eu acho que isso faz uma diferença, sabe?

Eu não me envolveria com qualquer pessoa, só para poder ter um apoio. Porque é isso. Eu escuto muitas histórias de projetos colaborativos e coletivos, de arte, de performance, de música, que se tornam histórias horríveis, assim, e que, no fim das contas, até trabalho artístico fica comprometido, porque a relação é uma merda.

Então se eu fosse dar um conselho, que eu não sei nem se isso é um conselho, eu pautaria por isso: pensar em parceiros de trabalho com os quais você vai ter uma boa troca pessoal. Porque qualquer colaboração envolve muita generosidade, e muita confiança também. Confiança no outro.



[68]

[0] Edição a partir de frame do vídeo “Diários de combustão”, 2013. Randolpho Lamonier.

[1] “Profecias”, 2018 – 2021. Randolpho Lamonier. Disponível em: < https://randolpholamonier.com/Profecias >

[2] “Balaclava”, 2013. Randolpho Lamonier. Disponível em: < https://randolpholamonier.com/balaclava >

[3] “Vigília”, 2017. Randolpho Lamonier. Disponível em: < https://randolpholamonier.com/vigilia >

[4] “Sonhos de refrigerador”, 2024. Randolpho Lamonier. Centro Cultural Banco do Brasil, Belho Horizonte. Foto por Diego Bressani. Disponível em: < https://www.instagram.com/p/DC4lPAZRQEP/ >

[5] “Randolpho Super Estrela da Vitória – Av Amazonas – 2018”, Randolpho Lamonier. Disponível em: < https://randolpholamonier.com/

[6] Randolpho por Vitor Galvão. Disponível em: < https://vogueadria.com/sl/randolpho-lamonier-intervju >

[7] Carnaval Crypto. Randolpho por Andressa Guerra. Disponível em: < https://oglobo.globo.com/ela/gente/noticia/2025/03/15/randolpho-lamonier-aborda-caos-digital-e-capitalismo-em-primeira-individual-no-rio.ghtml >

[8] Randolpho por Victor Galvão, 2019. Disponível em: < http://daac.ac-lyon.fr/biennale=-art-contemporain-lyon2019-/?url-exposition-internationale&article=189 >

[9] Randolpho Lamonier e Victor Galvão. Divulgação Verve Galeria. Disponível em: < https://www.instagram.com/p/C8p-8ckpPu0A/?img_index=4 >

[10] Autorretrato. 2016. Randolpho Lamonier. Disponível em: < https://www.instagram.com/randolpholamonier/ >

[11] Randolpho, 2023. Disponível em: < https://www.instagram.com/randolpholamonier/ >

[12] Randolpho em seu ateliê, 2024. Disponível em: < https://www.instagram.com/randolpholamonier/ >

[13] Frame do vídeo “Diários em combustão”, 2014. Randolpho Lamonier. Disponível em: < https://randolpholamonier.com/diarios-em-combustao-1 >

[14] Frame do vídeo “Diários em combustão”, 2014. Randolpho Lamonier. Disponível em: < https://randolpholamonier.com/diarios-em-combustao-1 >

[15] Frame do vídeo “Diários em combustão”, 2014. Randolpho Lamonier. Disponível em: < https://randolpholamonier.com/diarios-em-combustao-1 >

[16] Frame do vídeo “Diários em combustão”, 2014. Randolpho Lamonier. Disponível em: < https://randolpholamonier.com/diarios-em-combustao-1 >

[17] Randolpho Trocador, da série “Crônicas de retalho”. 2016 – em desenvolvimento. Randolpho Lamonier. Disponível em: < https://randolpholamonier.com/cronicas-de-retalho >

[18] “Balaclava”, 2013. Randolpho Lamonier. Disponível em: < https://randolpholamonier.com/balaclava >

[19] “Balaclava”, 2013. Randolpho Lamonier. Disponível em: < https://randolpholamonier.com/balaclava >

[20] “Ave Guerrilha”, 2014, Randolpho Lamonier. Disponível em: < https://randolpholamonier.com/ave-guerrilha >

[21] “Ave Guerrilha”, 2014, Randolpho Lamonier. Disponível em: < https://randolpholamonier.com/ave-guerrilha >

[22] Sara Não tem Nome, B.O., 2014. Randolpho Lamonier. Disponível em: < https://randolpholamonier.com/b-0 >

[23] Vitor Galvão, B.O., 2014. Randolpho Lamonier. Disponível em: < https://randolpholamonier.com/b-0 >

[24] Débora, B.O., 2014. Randolpho Lamonier. Disponível em: < https://randolpholamonier.com/b-0 >

[25] Dayana Tropicaos, B.O., 2014. Randolpho Lamonier. Disponível em: < https://randolpholamonier.com/b-0 >

[26] Desali, B.O., 2014. Randolpho Lamonier. Disponível em: < https://randolpholamonier.com/b-0 >

[27] Gabriel, B.O., 2014. Randolpho Lamonier. Disponível em: < https://randolpholamonier.com/b-0 >

[28] Hugo, B.O., 2014. Randolpho Lamonier. Disponível em: < https://randolpholamonier.com/b-0 >

[29] O futuro nunca chega, da série “Crônicas de retalho”. 2016 – em desenvolvimento. Randolpho Lamonier. Disponível em: < https://randolpholamonier.com/cronicas-de-retalho >

[30] FIM, da série “Crônicas de retalho”. 2016 – em desenvolvimento. Randolpho Lamonier. Disponível em: < https://randolpholamonier.com/cronicas-de-retalho >

[31] Sabotar e vencer, da série “Crônicas de retalho”. 2016 – em desenvolvimento. Randolpho Lamonier. Disponível em: < https://randolpholamonier.com/cronicas-de-retalho >

[32] Profecias na exposição de vencedores do prêmio Pipa 2020. Museu do Paço Imperial, Rio de Janeiro. Disponível em: < https://www.facebook.com/mitregaleria/posts/pfbid02mgckimNnhJSQgsvb5YAukWWPGzBcecjthJU7uRmYJFeGyYa8fCUgbNJ1kHSrB84Ql >

[33] Profecias, 2018 – 2021. Randolpho Lamonier. Disponível em: < https://randolpholamonier.com/Profecias >

[34] Profecias, 2018 – 2021. Randolpho Lamonier. Disponível em: < https://randolpholamonier.com/Profecias >

[35] Profecias, 2018 – 2021. Randolpho Lamonier. Disponível em: < https://randolpholamonier.com/Profecias >

[36] Profecias, 2018 – 2021. Randolpho Lamonier. Disponível em: < https://randolpholamonier.com/Profecias >

[37] Profecias, 2018 – 2021. Randolpho Lamonier. Disponível em: < https://randolpholamonier.com/Profecias >

[38] Profecias, 2018 – 2021. Randolpho Lamonier. Disponível em: < https://randolpholamonier.com/Profecias >

[39] Profecias, 2018 – 2021. Randolpho Lamonier. Disponível em: < https://randolpholamonier.com/Profecias >

[40] “Crônicas de retalho”. 2016 – em desenvolvimento. Randolpho Lamonier. Disponível em: < https://randolpholamonier.com/cronicas-de-retalho >

[41] 14° Bienal do Mercosul. Randolpho Lamonier, instalação multimídia no MAC RS. Foto por Thiele Elissa. Disponível em: < https://www.sp-arte.com/editorial/bienal-do-mercosul-e-a-vertigem-do-pos-humano >

[42] “Uma Promessa”, 2018. Randolpho Lamonier. Exposição Mito-motim. Disponível em: < https://randolpholamonier.com/Uma-promessa >

[43] Imagens de divulgação do álbum “A Situação”, de Sara Não tem Nome. Randolpho Lamonier e Victor Galvão. Disponível em: < https://www.instagram.com/randolpholamonier/ >

[44] Imagens de divulgação do álbum “A Situação”, de Sara Não tem Nome. Randolpho Lamonier e Victor Galvão. Disponível em: < https://www.instagram.com/randolpholamonier/ >

[45] Chapéu. Peça única criada por Paola Rodrigues para Coisa Company. Disponível em: < https://www.instagram.com/coisa-company >

[46] Colete. Peça única criada por Paola Rodrigues para Coisa Company. Disponível em: < https://www.instagram.com/coisa-company >

[47] Jaqueta. Peça única criada por Paola Rodrigues para Coisa Company. Disponível em: < https://www.instagram.com/coisa-company >

[48] Paola Rodrigues para Junta Residência Artística. Disponível em: < https://www.instagram.com/p/DC68-09vXt5/?img_index=1 >

[49] “Glitch 1” , Paola Rodrigues. 2024. Disponível em: < https://www.instagram.com/p/DC68-09vXt5/?img_index=1 >

[50] Paola Rodrigues para Junta Residência Artística. Disponível em: < https://www.instagram.com/p/DC68-09vXt5/?img_index=1 >

[51] Desali por Randolpho Lamonier. Radiografia do sábado a noite, 2013 -2017. Disponível em: < http://randolpholamonier.com/Radiografia-do-Sabado-a-Noite >

[52] Piolho Nababo no Edifício Maletta. Foto por Fabiana Leite. Disponível em: < https://www.facebook.com/photo?fbid=110499089106206&set=a.110498499106265 >

[53] Piolho Nababo no Edifício Maletta. Foto por Fabiana Leite. Disponível em: < https://www.facebook.com/photo?fbid=110499089106206&set=a.110498499106265 >

[54] "Nenhum" [No one], 2017, Ranodlpho Lamonier. Instalação de vídeo multicanal. Disponível em: < https://www.pipaprize.com/artists/randolpho-lamonier/15_nenhum >

[55] Frame do vídeo "Doom", 2021. Randolpho Lamonier e Victor Galvão. Disponível em: < https://victorgalvao.com/doom >

[56] Paola Rodrigues e Victor Galvão, por Randolpho Lamonier. Imagem de divulgação do lançamento do EP "Cosmic Latte", do duo DUM. Disponível em: < https://www.instagram.com/criadepraia/p/C6v70S_LsfB/?img_index=1 >

[57] Frame do vídeo "Cosmic Latte" (2024). DUM. Criação coletiva. Dispnível em: < https://www.instagram.com/criadepraia/p/C6v70S_LsfB/?img_index=1 >

[58] Frame do vídeo "Cosmic Latte" (2024). DUM. Criação coletiva. Dispnível em: < https://www.instagram.com/criadepraia/p/C6v70S_LsfB/?img_index=1 >

[59] Frame do vídeo "Cosmic Latte" (2024). DUM. Criação coletiva. Dispnível em: < https://www.instagram.com/criadepraia/p/C6v70S_LsfB/?img_index=1 >

[60] Frame do vídeo "Cosmic Latte" (2024). DUM. Criação coletiva. Dispnível em: < https://www.instagram.com/criadepraia/p/C6v70S_LsfB/?img_index=1 >

[61] Frame do vídeo "Cosmic Latte" (2024). DUM. Criação coletiva. Dispnível em: < https://www.instagram.com/criadepraia/p/C6v70S_LsfB/?img_index=1 >

[62] Frame do vídeo "Cosmic Latte" (2024). DUM. Criação coletiva. Dispnível em: < https://www.instagram.com/criadepraia/p/C6v70S_LsfB/?img_index=1 >

[63] Ateliê de Randolpho Lamonier. 2023. Disponível em: < https://www.instagram.com/randolpholamonier/ >

[64] Ateliê de Randolpho Lamonier. 2023. Disponível em: < https://www.instagram.com/randolpholamonier/ >

[65] Ateliê de Randolpho Lamonier. 2023. Disponível em: < https://www.instagram.com/randolpholamonier/ >

[66] "Ave Guerrilha", 2014, Randolpho Lamonier. Disponível em: < https://randolpholamonier.com/ave-guerrilha >

[67] "Ave Guerrilha", 2014, Randolpho Lamonier. Disponível em: < https://randolpholamonier.com/ave-guerrilha >

[68] Assembleia, 2017. Randolpho Lamonier. Disponível em: < https://randolpholamonier.com/assembleia >


ILV. FROIID. 27. DE JUNHO. DE 2025



[1]



[2]

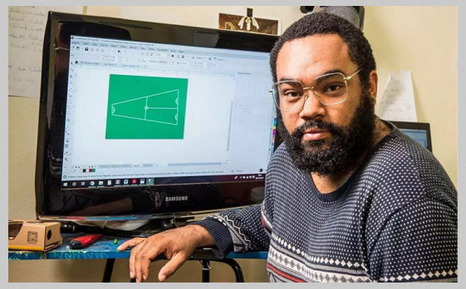



BELARUS
3

Froiid (Belo Horizonte, 1986) é artista multidisciplinar e curador, mestre em artes visuais pela Universidade do Estado de Minas Gerais (PPGARTES/UEMG), graduado em artes plásticas pela Escola Guignard. Em seus objetos, ações e instalações, elabora as relações entre jogo, malandragem, arte e cultura periférica brasileira. Ao experimentar com as regras de jogos como futebol de várzea, sinuca e jogo do bicho, busca superar o dualismo entre norma e liberdade, instituição e criação, indivíduo e sociedade. Foi residente do Bolsa Pampulha (2022) e vencedor do prêmio Décio Noviello de Artes Visuais (2020). Suas obras já foram exibidas no Palácio das Artes, Belo Horizonte (2020-2021, 2014); Museu Nacional de Brasília (2018); Festival Internacional de Fotografia (FIF), Ipatinga e Belo Horizonte (2018, 2017); e Sesc Palladium, Belo Horizonte (2012).



[5]



[6]



[7]



[8]



[9]

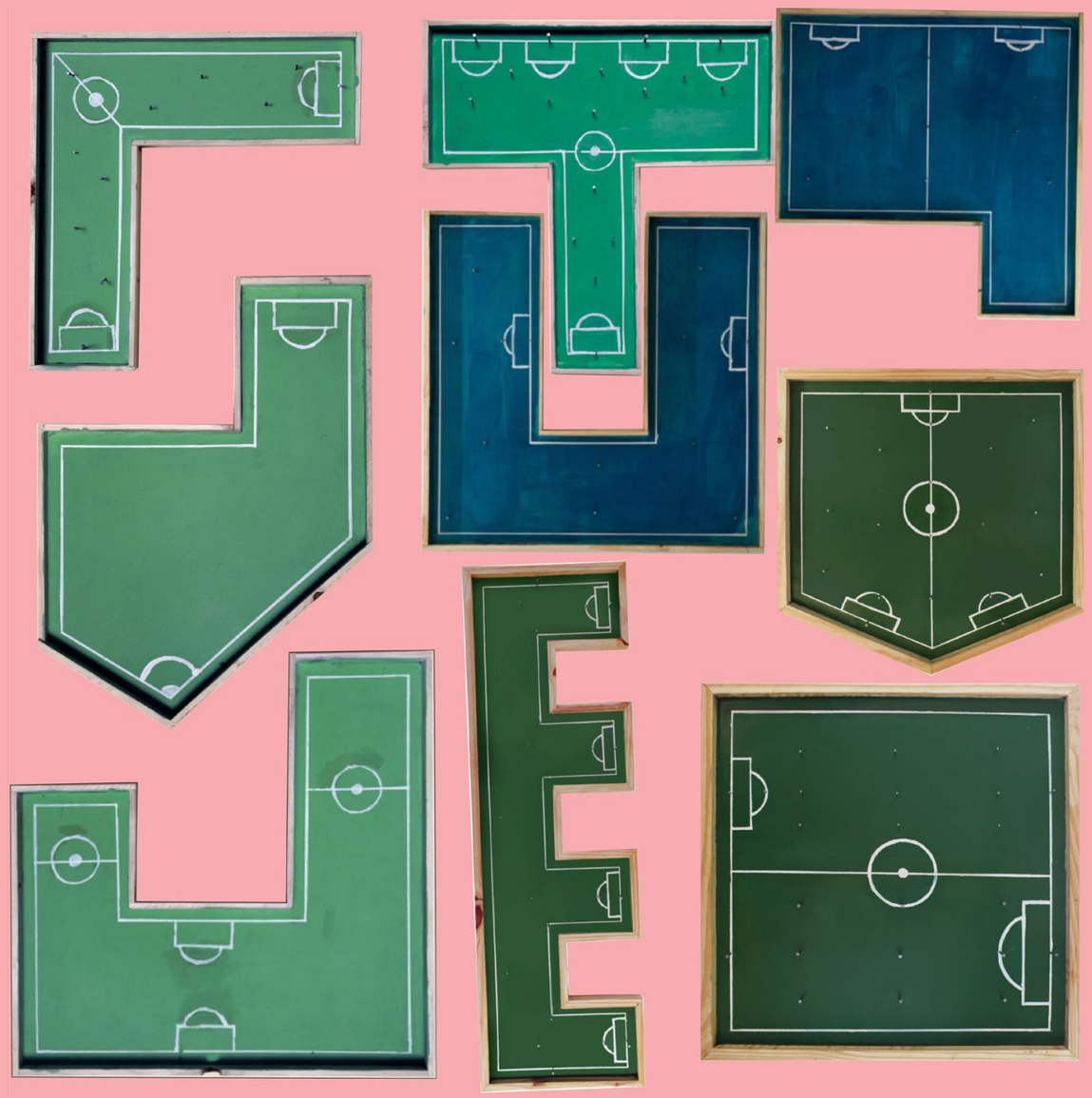


[10]



[11]

Conheci o trabalho de Froiid quando ele foi premiado pelo prêmio Décio Noviello, em 2020. Ao início dessa pesquisa, quando o referencial teórico me levou a pensar sobre o dispositivo poético do jogo, logo lembrei dessa experiência com a suntuosa mesa de sinuca de “É hora da onça beber água”. Não nos conhecíamos nem frequentamos ciclos em comum, mas ainda sim quis procurar Froiid para uma conversa. Patrícia Azevedo criou uma ponte para que isso acontecesse. Conversamos online, numa manhã de sexta-feira. Froiid atendeu à videochamada no escritório de sua casa. Comecei me apresentando e explicando um pouco mais sobre minha pesquisa e os temas que me interessavam. Em seguinda, Froiid se apresentou também – a conversa foi registrada a partir desse momento.



[12]

Froiid: Tem uma questão do começo, talvez. Porque eu começo meu processo com os coletivos, com esses grupos diversos dentro do teatro, da intervenção urbana. Eu acho que é muito comum entre os artistas da minha geração. Principalmente no início, quando a gente começa a produzir, ali no final dos anos 2000 para o início de 2010. Parece ser pouco tempo, mas às vezes soa como muito tempo atrás, também. Era uma outra cidade.

A Internacional Situacionista é a base da minha pesquisa. O meu aporte no jogo tem muito a ver com a Internacional Situacionista. Aquele mesmo autor que eles leem, o Johan Huizinga, é uma base importante para mim.

E o meu trabalho inicial com o jogo, assim de fato... Eu sempre fiz jogos, mas acho que teve um momento que foi quando eu caí mais forte dentro disso, quando eu fui perceber que era isso que eu queria. Foi com um trabalho relacionado ao Asger Jorn, que também foi um membro importantíssimo da IS, e é um jogo, o que ele cria. Aí eu começo a trabalhar a partir desse jogo, mas começo a colocar outras questões que são da minha vivência e que são, de certo modo, também parte de uma relação de cultura brasileira.

Meu trabalho fica dentro desses lugares, de pensar as vanguardas modernistas, mas também com uma questão com aquilo que a gente chama de moderno, no amplo sentido do termo. Essa é uma questão que tem sido indagada para mim já há algum tempo. Então eu começo a ver a modernidade também de outras formas. A relação do jogo é o mote principal, é a minha base da minha pesquisa, e eu vou associando o jogo com essa tradição do modernismo brasileiro que se constitui dentro de uma certa metodologia - não só no sentido técnico, mas no sentido conceitual.

Então, assim, tudo que você falou foi bem dentro do que eu trabalho. Hoje, atualmente, eu não trabalho com coletivos. Já tem pelo menos 11 anos que eu não trabalho com grupos coletivos, mas eu trabalho com muitas pessoas. Eu continuo trabalhando com muitas pessoas, e é extremamente importante isso. Eu acho que essa coisa se expandiu para mim, sabe? Não é só sobre: "vamos juntar aqui, colocar o nome desse grupo, fazer uma página no Instagram e agora nós somos um grupo".

Tem até essa questão: eu falo muito "a gente" quando vou falar de algum trabalho. É meu trabalho, mas eu falo "nós", eu falo "estávamos". É quase que um cacoete, assim, falar sempre no plural. Mas eu penso que eu não faço nada sozinho. Inclusive, muitos de meus trabalhos, se fosse só eu para executar, eu não teria a expertise e a competência para executar da forma que é executado. Depende de outras pessoas, e eu me relaciono muito nesse sentido.

Então, desde os montadores, desde a pessoa do transporte, desde a pessoa que faz.... por exem-

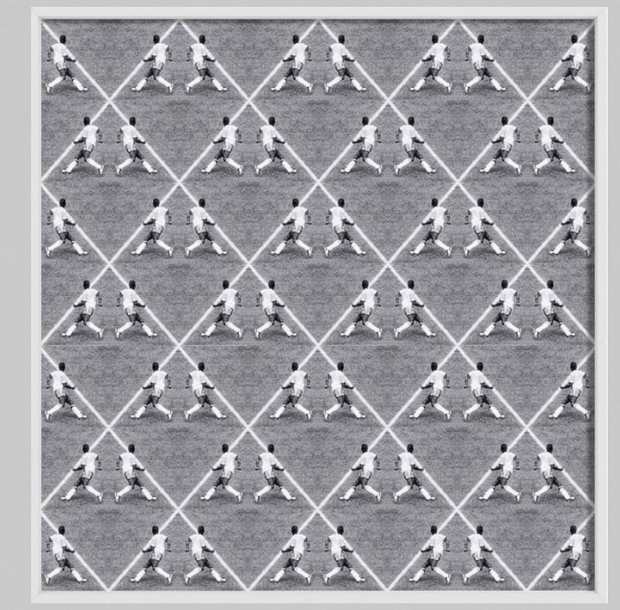
plo, tem trabalho que tem costureira.... E eu prefiro trabalhar com pessoas que são do bairro do que trabalhar com grandes empresas. Gosto de trabalhar com marceneiros aqui da minha região. A costureira é aqui da região, o carreto é um cara que faz carreto de outras coisas, mas leva meu trabalho também. É porque tem esse processo de produção que depende de muitas coisas, que tem que ligar para muita gente.

Às vezes as pessoas falam comigo: "você tem uma produtora, pra trabalhar com você?". Mas eu ainda não consegui abrir mão de fazer esses processos que também são parte do trabalho.

Você é o seu próprio produtor.

Froiid: Sou, e isso é até um pouco cansativo. Às vezes tem certas burocracias para lidar... Por exemplo, uma exposição que eu fiz três meses atrás, ou cinco meses atrás, alguém me manda: "Tem como você emitir isso aqui, essa nota tal?". Ou às vezes recebo um e-mail falando que a nota foi errada, por causa de título, perguntando se tem como refazer no site no SEBRAE. São processos que são meio cansativos, que estão além do processo de ateliê.

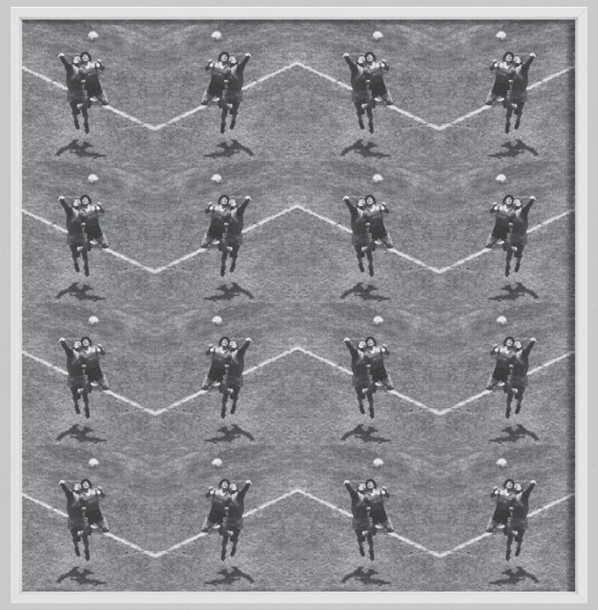
E tem outra coisa, porque eu não sou um artista que tem prática de ateliê. Quando eu chego no ateliê já é para a execução. As minhas experimentações e pesquisas são feitas aqui nesse ambiente que estou conversando com você, que é



[13]



[14]



[13]

meu escritório. Eu gosto de ter esse espaço em casa. Ter um cômodo fechado, que eu trabalho até tal horário, depois eu fecho essa porta e é só no outro dia que eu vou fazer alguma coisa relacionada a isso.

Não que um escritório seja muito distante de um ateliê... É um espaço de trabalho...

Froiid: Talvez no sentido que as pessoas normalmente pensam o ateliê. Que você vai lá, e tem um monte de material...

O ateliê de um pintor, com telas e tintas espalhadas. A imagem mais comum do artista é essa.

Froiid: É, é sempre isso. Eu tenho um espaço para trabalhar, e tem trabalhos lá e tal, tem coisas que são executadas. Mas eu trabalho aqui com um notebook, uma impressora, meus livros, papel e caneta... E aí eu vou trabalhando aqui dessa forma. Então eu faço uma pesquisa, anoto uma coisa, vou salvando coisas em pastas, também. Até por causa da geração também, eu sou um *millenium*... então eu tenho essa prática do digital. Eu desenho tudo no computador. Às vezes no meio de um processo de trabalho, me aparece uma pesquisa que eu estou interessado em fazer. Eu anoto e guardo e aí, sei lá, depois de x anos, aparece uma oportunidade de exposição. Agora tem várias coisas que eu estava pesquisando dez anos atrás, que aí o trabalho volta, sabe? E de alguma forma, agora eu consigo fazer tal coisa, ou eu tenho força

mental para poder executar, ou tem uma estrutura para poder executar, ou tem algum lugar que aquele trabalho pode ir.

Então também essa é uma outra questão, eu trabalho sob demanda. Eu não tenho isso de fazer um trabalho e deixar ele lá. Eu faço um trabalho para uma exposição ou para um projeto específico. Ou para um espaço. Tem essa coisa do espaço, do lugar, que me importa muito. Como vai ser transportado, ou como vai ser manuseado. Eu vou trabalhando sob demanda, ou, muitas vezes, sob convite.

Agora eu tenho sorte de estar sendo convidado para muitas coisas... Sorte não, porque é um processo, mas a felicidade talvez de ser convidado para muitas coisas. Mas depois do convite eu executo alguma coisa para algum projeto que eu vou fazer, já pensando os lugares, já pensando o espaço, já pensando em tudo. Isso é uma coisa que para mim importa muito, porque eu consigo trabalhar melhor assim. Mas não sei... Estou aqui falando com você, mas se quiser me perguntar algo, fica a vontade.

Achei ótimo, porque você já foi falando o que eram as minhas perguntas. Naturalmente você já me contou. A primeira pergunta, na verdade, era: como você descreveria sua prática artística para alguém que nunca viu seu trabalho antes?

Froiid: Assim, eu estou aqui falando com você, mas quando eu chego e falo isso para você eu sei que estou falando com alguém que é do campo da arte, que pesquisa arte. Geralmente, eu me preocupo em fazer exposições que se minha mãe fosse ver, ela poderia entender. Se minha mãe fosse visitar, ela poderia se aproximar daquilo de alguma forma. Eu tento deixar o meu discurso mais próximo das pessoas, mesmo tendo essa carga conceitual e teórica que eu trago.

Então se eu fosse falar com uma pessoa assim, em média, eu falaria que o meu trabalho tem a ver com o jogo. Eu faço instalação, a instalação é a minha linguagem. E o meu trabalho tem a ver com o jogo e com a cultura da margem brasileira. E eu entendo que o Brasil também é o mundo. Então mesmo se eu faço um trabalho pra Londres, eu consigo associar com aspectos da brasilidade, muito, muito facilmente. Se eu for fazer uma coisa para Nicarágua, eu consigo achar elementos da cultura brasileira, fazer essas discussões...

Tem a ideia da malandragem, que é um outro processo também. Tem a ver, de certo modo, com o processo da abolição da escravatura, e como isso se constitui em sujeitos modernos. Dentro da modernidade brasileira, tem muitas implicações relacionadas a isso. No século XX inteiro, indivíduos tiveram que construir outras noções de vida, outras formas de viver, e de criar, e de existir. Ou de não morrer.

Então isso, para mim, é uma coisa muito presente



no trabalho. É de onde eu vim. É a forma que eu existo. Mas eu não falo só disso, eu falo de várias outras coisas, também.

Eu acabei de fazer uma instalação na Bienal do Mercosul que é relacionada ao carnaval e ao Heitor dos Prazeres. Então eu fui trabalhar com o Heitor dos Prazeres e inteligência artificial, a partir dessa ideia da presença do Heitor em uma bienal. Esse trabalho foi pensado antes, eu estava pesquisando isso e tal, mas depois surgiu o convite da Bienal e eu já cheguei para o curador com essa proposta: "olha, tem essa música do Heitor do Prazeres que ele fez em 1950, chama Carnaval na Bienal, e como o convite é para uma Bienal, eu acho interessante, acho que a gente poderia pensar algo relacionado a isso". Então na conversa o trabalho já começa a se desenvolver.

Às vezes vou conversar com um amigo, ou uma pessoa no ônibus, ou às vezes eu falo com alguém dentro do Uber, o motorista do Uber...

Conversa com motorista de Uber é um lugar de onde pode sair atrocidades. Já ouvi cada coisa dentro de Uber.

Froiid: Nossa, meu deus. Mas eu acho também que é quase como se você conseguisse fazer uma análise social ali do que está rolando no Brasil. Porque é uma galera que recebe todo mundo, né. Tem várias ideias ali, várias visões de mundo. Várias pessoas que entram ali, e cada um fala uma coisa. O cara vai absorvendo. Eles devem escutar coisas absurdas.

Outro dia o cara estava falando negócio comigo, e eu assim: "meu Deus...". Visivelmente tinha um incômodo meu. Mas eu ia falando "É isso mesmo", e tal. Às vezes eu falo "não, cara, beleza, concordo, mas..." e aí eu tento puxar alguma coisa do que eu realmente acredito...

Um tempo atrás, acho que tem uns dois anos, eu peguei um Uber e estava conversando. De repente o cara vira e me diz: "...aí ele me deixou na mão do calango". Foi uma gíria que eu nunca tinha ouvido, sendo que eu pesquiso isso. Aí eu fui procurar o que significava, fiquei com isso na cabeça um tempão, e depois surgiu um trabalho.

E o que seria a mão do calango?

Froiid: É uma coisa meio "você me colocou em uma situação muito ruim". Agora eu estou na mão do calango... é uma situação bem, bem difícil.

Outro dia eu estava no Rio e fui ao MAM. Aí eu estava subindo um morrinho assim, e tinha um cara lá, que era morador da região. A gente trocou uma ideia, aí eu lembro que ele falou assim: "é né, tô subindo aqui, mas não gosto de confusão não... porque o papagaio canta, mas o periquito leva a fama."

Depois você vai ver e isso é um canto de pomba gira, mas já está no imaginário popular de certo modo. Poxa, alguém faz alguma coisa e eu vou levar a culpa...

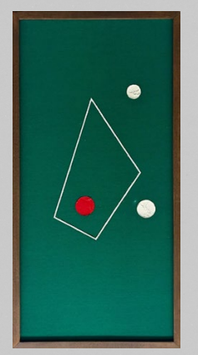
Adoro como essa fala já é uma história inteira. É uma ficção de dois atos.

Froiid: E eu gosto que tem essa coisa do animal, também. Tem uma antropomorfização na linguagem ali muito interessante. Outros países também têm isso, mas no Brasil acho que isso é muito forte, principalmente nas culturas da margem. Quem está a margem vai criando outros códigos de linguagem que são muito específicos. Alguns somem, alguns aparecem.

Eu estudo isso muito pelos sambas. Eu escuto muito os sambas antigos, e ouvindo os sambas você acaba pegando muitas referências. Tem uma tradição oral que é preservada através desses lugares. Ou então, os cantos das torcidas organizadas. Às vezes eu vou pesquisar vídeo de torcida organizada, sei lá, de 1992, e tem um canto que já não é cantado mais. E aquele canto tem uma expressão que traz alguma coisa que é muito temporal, ou algo até mimético. E aí eu vou traçando essas coisas.

Para mim, essas conversas, esses lugares, essas referências... Elas são tão importantes quanto um livro de filosofia estética, ou as discussões que eu estou vendo sobre relações contemporâneas de máquinas biológicas, sei lá. leio várias coisas


[16]


[19]


[17]


[18]



[50]



[51]

e converso sobre isso. Então pra mim, tudo é um glossário que eu vou colocando no meu trabalho.

Você diria que profissionalizar-se como artista mudou de alguma forma seu processo criativo ou sua relação com os resultados desses processos? Como que essas relações de trabalho influenciam a sua prática?

Froiid: Certamente. Eu acho que quando você tira quatro horas do seu dia ali, cinco vezes por semana, às vezes até seis, para você estar disponível... Tem as conversas. Tem artigo para escrever, tem pesquisa para fazer. É um momento que se dá um compromisso com aquilo. E aí você tem os espaços, você tem as conversas, isso vai moldando seu ciclo de amizades. Vai te dando acesso a lugares que você não teria antes.

Por mais que eu já produzia e já fazia as coisas antes de entrar numa universidade... Por mais que eu já estava fazendo exposições, eu só entrei na universidade depois, de certo modo já tinha iniciado minha carreira. Eu fiz graduação, eu fiz iniciação científica, eu fiz mestrado. Talvez vá fazer o doutorado ainda, mas não se vou. Você fica nessa coisa, porque a universidade também te demanda.

Eu fiz licenciatura e eu sempre pensava: vou entrar, mas vou precisar trabalhar. Eu gostava dessa coisa do ensino e eu acho que eu trago muito disso também. O meu trabalho tem essa certa relação com a educação, sabe? Para mim, nos jogos isso tá inserido. Não é o mote, não é o motivo por que estou pensando nisso aqui. Mas, por exemplo, eu tenho muitas conversas com as pessoas do educativo das exposições. Pelo menos as últimas exposições que eu fiz, as últimas oito, eu sempre estou conversando muito com o educativo. Eu gosto disso, é muito bacana.

Esse processo com o educativo, com as pessoas que estão ali fazendo esse trabalho na exposição, para mim é muito importante. Então, assim, vejo que é importante até eu ter começado a escrever sobre o meu trabalho. Acho que a forma de falar pode te podar, ou pode te dar certas liberdades de atuação, de pensamento, de discussão. Isso é super importante.

Você convive muito com outros artistas? De que forma esses outros artistas fazem parte da sua rotina e do seu processo criativo?

Froiid: Convivo, acho que convivo com outros artistas. É interessante isso, porque vai mudando ao longo da vida. Hoje eu convivo, às vezes, com curadores ou com críticos, que acabam virando parte do meu ciclo. Porque além de ter essa minha produção, eu também faço tutorias. Então me chamam pra poder ser tutor, sabe-se lá o que essa palavra signifique, em residências artísticas.

Aí as pessoas me chamam, e eu acabo trocando ideia com o produtor, e isso me leva a conhecer

um curador de um outro lugar... Ou então, por eu gostar de acompanhar as bienais, gostar de acompanhar as exposições. Eu visito galerias, eu visito muitas pessoas. Eu viajo só para poder ver uma exposição. Então também eu acabo convivendo com outras pessoas do meio, que não são só artistas.

Esse convívio com os artistas às vezes se dá nos momentos das exposições coletivas. Você faz uma Bienal, e acaba conhecendo uma pessoa da Guatemala, ou alguém, sei lá, de Singapura, e acaba criando um laço de amizade. Porque o trabalho dele tem tudo a ver com seu, mas é de um lugar completamente diferente, e aquilo ali cria uma junção legal, tem boas trocas. Trocas de ideias e de processos.

Ou, às vezes, sei lá, estou dividindo ateliê com alguém que está ali produzindo. De repente, rola alguma conversa. Ou, então, eu chamo alguma outra pessoa que também é artista para me ajudar em algum trabalho. Eu faço trabalhos muito grandes, e acontece de precisar de ajuda de outra pessoa para pintar comigo. Eu gosto de chamar sempre outro artista, porque vai ter o cuidado ou a expertise sobre alguma coisa que eu preciso ali na execução.

A gente acaba criando amizades no meio, porque vai convivendo. Acho que é uma coisa importante também. Você ter amigos do meio, sabe, sair para poder falar de arte. Eu estava em São Paulo agora, e fui em dois ateliês de pessoas que são minhas amigas. A gente conversa, e tem trocas. Quando vai ver ficamos a tarde inteira falando disso - o que, talvez, para uma pessoa que não é do meio, é uma coisa insuportável. São dois malucos ali falando desses temas da arte, sobre galeria, sobre exposição, sobre lugar que visitou...

Então tem algo ali que outras relações não oferecem?

Froiid: É tipo amigo de bar, sabe? Amizade de botequim. Você senta ali e o amigo de botequim é diferente do amigo que você vai visitar na casa dele... O amigo de botequim eu nunca fui na casa dele. Às vezes não sei nem o nome dele, só sei o apelido.

Tem um cara que eu converso com ele tem uns três anos. Aí eu vi no Instagram dele que ele estava se casando. E eu falei "pô... mas você tinha namorada?" [risos] eu realmente não sabia. A gente conversa de outras coisas. A gente fala do jogo, da segunda guerra mundial, fala de economia, de política...

Aí também tem esses amigos da arte. Com eles você vai conseguir discutir, e você vai poder falar ali os nomes. Uma pessoa que é de fora fica sem saber o que você está falando. É como qualquer outra área... eu tenho, por exemplo, um amigo que é dentista. E a gente estava conversando dessas coisas, e eu que não estava entendendo nada.



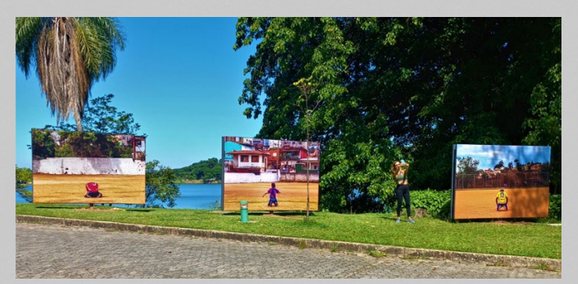
Mas também é uma mania de artista isso de se perder no papo de arte. Eu tenho um grupo de amigos bem variado. Muitos não são da arte, mas tem artistas também. Minha namorada, por exemplo, é engenheira. Já aconteceu de eu estar completamente envolvida em um assunto e ela me dizer "nossa... faz horas que vocês só falam de trabalho!". Mas a gente nem nota que está falando de trabalho, não computa dessa maneira...

Froiid: Eu adoro. Mas, nossa, se você não gosta desses assuntos, se você não tem isso, acho que é melhor nem tentar ter um trabalho criativo. Porque o trabalho criativo não é uma coisa que se dá assim: "eu vou acordar oito horas da manhã, vou para o meu escritório ficar pensando sobre arte até meio dia, aí vou parar pra almoçar, e depois vou ligar de novo a minha cabeça..."

Às três da tarde, a obra está pronta?

Froiid: Não, pois é, é impossível. *Sorry*. Eu durmo pensando nisso. Quando eu acordo, a primeira coisa que eu vou pensar é isso. Eu viajo pensando nisso.

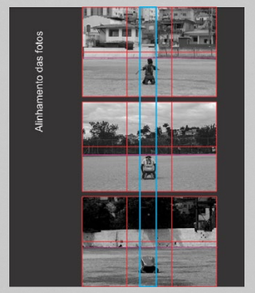
Eu fui para o Peru recentemente, fui com a minha namorada para Machu Picchu. Chegando lá ela disse: "a gente não vai visitar galeria nem nada, né?". E eu disse não, beleza, claro que não. Mas tudo que eu estava vendo fazia minha cabeça ir para um monte de lugares, não é só o corpo físico. É algo a mais.



[23]



[24]



[25]



[26]



[27]

Então, se você não tem isso, é difícil. Acho que a pessoa não tem como seguir, sabe? Não é um trabalho como os outros, talvez. Não é um trabalho que você senta e executa ele por X horas do dia, e vai embora pra casa, e acabou.

É um trabalho que acontece no plano de fundo da mente. Estamos sempre pensando sobre isso.

Froiid: Sim, sim. Porque é isso que faz diferença no trabalho, também. Tem muita gente que pensa assim, "fiz aqui minhas oito horas por dia de artista". Mas só oito horas? Isso é muito pouco.

Quando eu estou vendo um filme, eu estou vendo é a fotografia. Eu estou vendo as nuances de cor, eu estou vendo o contexto de uma fala. Eu faço uma análise do que está sendo discutido. Num cenário, o livro que está em cima de uma mesa durante uma cena... Eu olho isso e sei do que está falando a cena. Tem um outro maluco, tão louco quanto você, que está se preocupando com isso. E as pessoas falam "não, é só um livro". Mas a cor da blusa diz alguma coisa, o livro diz outra, o tempo de filme que já passou diz também. Eu sempre fico pensando nessas coisas. Se eu vou numa peça de teatro, eu estou vendo o cenário, estou vendo o timbre da voz, a fala. Se vou num show... a mesma coisa, sabe? É um processo que está em todo lugar...

Até lugares que não são lugares de arte, porque os exemplos que dei foram um pouco isso. Mas por

exemplo, no ônibus. Eu fotografo coisas. Eu tenho uma pasta que eu faço estudo de cor, e esse estudo é basicamente tirar foto de coisas que eu vejo. Sei lá, tem uma loja da Localiza com uma cor tal, e tem uma parede lá no fundo que tem uma outra cor. Opa, deu uma combinação interessante. Aí eu vou fotografando, vou anotando tudo. É quando eu estou andando na rua, e algo me pega de alguma forma, me atravessa, me interessa.

É isso, sabe, não é um trabalho de execução simples. É mais complexo, está em muitas coisas.

De que forma suas relações afetivas (sua família, seus amigos, seus colegas, parceiros etc.) influenciam na sua prática? Ou vice-versa: de que forma a sua prática influencia suas relações afetivas?

Froiid: É louco, né. Por exemplo, eu tenho muitos amigos que acabam, de certo modo, participando do meu trabalho com alguma coisa, ou executando diretamente, ou, sei lá, me ajudando como expografia, com uma solução. Ou, às vezes, eu estou fazendo um trabalho, e mostro. Então é algo que, se você for do meu ciclo de amigos (que são poucos, são muito poucos. Deve ter uma mão de amigos, assim, se contar nos dedos) eu vou compartilhar. Minha namorada é arquiteta, então eu falo com ela: "eu estou querendo fazer essa expografia aqui assim". E ela diz: "não, você podia fazer isso desse outro jeito". Tem uma participação deles que é assim, muito próxima. Até porque meu ciclo de amigos é de pessoas do campo também, são artistas, são arquitetos, são pessoas que estão pensando nessas coisas. Ou se não são do campo, são pessoas que tem interesse.

Tem até isso: dificilmente você vai se relacionar com alguém muito distante. Eu acabo me relacionando com pessoas que têm esse interesse. Se não tivessem, ficaria difícil. Iam acabar me achando insuportável.

Acho que meus amigos têm essa participação, e acho também que o trabalho influência nas dinâmicas. Mas chega um ponto, também, que muitos amigos nem vão mais em exposição minha. Alguns que não estão muito envolvidos na coisa. Porque já é meio uma coisa que está rolando, já fiz muita exposição, e aí vira "mais uma?"

Talvez para o artista mais jovem seja uma coisa mais participativa. Eu lembro de quando eu estava com uma exposição, lá no começo, e tinha uns amigos que eram totalmente de fora do contexto. E eles diziam: "eu vim aqui pra te ver!". E eu ficava pensando "me vê em outro lugar... aqui eu trabalho". Ou então: "vim aqui pra te dar uma força". Não, muito obrigada, mas não precisa me dar uma força. Tá de boa, não é sobre isso. Não é me dar uma força, não é me prestigiar. Venha para ver a exposição se você estiver a fim. Fiz o convite porque você é uma pessoa próxima, mas não é sobre isso. Tem outros lugares que a gente pode conviver, não é necessário que seja assim.





[31]



[32]



[33]



[30]

Mas tem alguns amigos que sempre vão em tudo. Porque gostam, porque se sentem parte dessa discussão que eu estou fazendo. São quinze anos, sabe. É muito tempo de trabalho e essas pessoas estão muito envolvidas nisso. Tem um grande amigo meu que, se for em Belo Horizonte, ele vai em tudo. Mas a gente passou por muita coisa junto, desde o começo. Ele me passava os livros, eu trocava muito com ele. É um cara da literatura.

Você sente que você teve alguma rede de apoio ou comunidade artística que foi importante para sustentar sua prática ao longo do tempo? Você falou antes de trabalhar em coletivos, dessas relações de coautoria. Como foram essas experiências? Isso influenciou de alguma forma o trabalho que foi criado?

Froiid: Uma coisa que é de praxe... Eu fiz licenciatura, como te disse. Então eu sempre trabalhei como professor. Bem no começo, quando eu tinha acabado de passar no vestibular, uma pessoa que eu conhecia veio me falar que estava trabalhando em uma ONG como professor de arte, e que tinha tudo a ver comigo, e que eu poderia entrar e ser professor lá também. Eu disse que nem tinha começado o curso ainda, mas na época não era obrigatório ter o diploma, não sei como está agora.

E aí, beleza, eu fui virar oficineiro de arte. E isso me sustentou... economicamente, mas também de forma particular, no meu trabalho. Porque eu tinha, além do processo de ir para a universidade, e além do trabalho em casa, que ir lá e dar aula. Passei a ficar horas do meu dia colado a arte. Acho que essa coisa da educação foi muito interessante para mim.

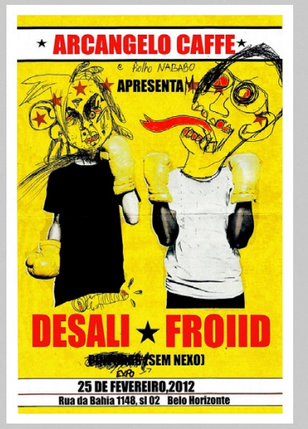
Redes de apoio, eu posso dizer que tem esses amigos todos, os amigos que são do meio de alguma forma, que sempre estiveram presentes. Que sempre me ajudaram com muita coisa. Mas as pessoas entram na sua vida e depois saem, por determinado motivo. Mudam de cidade, ou mudam de país. Ou você muda, ou eles mudam. Às vezes a gente muda da gente mesmo, ou eles mudam de si mesmos, também. E aí perde o contato. Ou então são amizades que começam e acabam, porque são vinculadas a um trabalho.

Então, sim, foram trocas. Foram muitas, muitas trocas. Posso dizer que são anos e anos, e acabam vindo outras pessoas novas também, que vão somando. E você soma para elas também.

Mas eu acho que trabalhar com a coisa me ajudou muito. Ter um trabalho, ter um emprego. Se você quer ser artista, tenha um emprego. É difícil, no Brasil principalmente...

Primeiro foram as oficinas que cumpriram esse papel, e agora é a Galeria?

Froiid: Não, não é bem isso. Eu sempre fiz muita coisa. Então, eu comecei trabalhando como oficineiro, em projetos sociais. Mas antes eu fiz um



[34]



[35]

projeto que era de serigrafia. Muita gente sonha "vou fazer camisa e vou ganhar dinheiro". Isso é uma fria, não dá muito dinheiro não. Mas eu abri essa coisa, com um amigo, meio que uma empresa de fazer camisa.

Depois eu fui trabalhar com outras coisas. Sempre fiz oficina, mas tinha mais. Como eu tenho esse envolvimento com educação, eu sempre era chamado para algum projeto. Sei lá, tinha um projeto no centro-oeste de minas, para falar sobre arte contemporânea para a comunidade local. E aí eu ia. O fato de eu dar aula (na época, eu trabalhava presencialmente duas ou três vezes por semana) me garantia a possibilidade de viajar para outros lugares. Era só falar "olha, vou faltar semana essa e semana tal, porque eu vou fazer tal coisa, ok?". Eu só não recebia para isso.

Ou, outra coisa: fazia algum evento, relacionado a arte ou a performance, ou alguma coisa assim. Tinha uma bilheteria, mínima que fosse, e eu recebia alguma coisa da bilheteria. E nisso, eu já vendia trabalho, também. Alguns trabalhos eu já conseguia comercializar. Isso tudo, antes de ter galeria. Bem antes.

Eu entro em uma galeria bem mais tarde. Eu vou entrar em galeria ali por volta de 2019, mais ou menos. Mesmo assim, quando começa a galeria não quer dizer que você está resolvido. Porque seu trabalho tem que vender. Se não vender, você não recebe. Tem isso. Claro que tem artistas que tem outros tipos de acordo, mas o meu sempre foi assim. Sempre quis fazer essa coisa da galeria, de ter o trabalho e ser comercializado, mas eu sempre fiz outras coisas.

Ano passado, fiz tutoria no Bolsa Pampulha. Hoje em dia, eu faço curadoria também. Eu parei de fazer isso, mas eu trabalhava como designer também, sabe? Acho que muito artista visual pega trampo e *freela* de design...

Eu também já fiz isso. É o que aparece né, tem mais demanda...

Froiid: E olha que vai ter cada vez menos. Mas eu também entrei em grupo de pesquisa na universidade, então tinha época que eu fui bolsista. A bolsa também é muito pouco, você não paga o aluguel com uma bolsa de graduação.

Eu fazia muita coisa, sempre fiz muita coisa. Sempre trabalhei com muita coisa, sempre produzi muito. Então eu não ficava só com um trabalho, eu sempre estava articulando outro.

É algo que não tem muita receita, eu falo com outros artistas mais jovens assim: "se o festival é ruim, se a exposição que montaram é ruim, faça a sua". E eles dizem: "Mas isso é muito difícil". Para o outro fazer, também foi difícil. "Mas eu não tenho recurso". Eu sei, o outro também não tinha. Faça sem recurso. "Mas dá muito trabalho, eu quero é produzir". Bem, aí fica complicado.

É que eu vim do *underground*, né. Por exemplo, eu tinha uma banda. Se minha banda não tinha lugar para tocar, eu fazia um festival, chamava outras bandas e colocava minha banda lá também. Aí, gravar: gravar é muito caro. Poxa, então como é que grava em casa? A gente não tinha recurso. Essa coisa do "faça você mesmo" pegou muito para mim, e até hoje é muito presente. Se não tem o que precisa para gravar, vamos gravar em uma fita cassete. Depois a gente converte para um CD, descobre um programa que funciona para isso...

Eu acho que tem essa coisa de que o artista precisa procurar, também, fazer. Se ele não tem muitos espaços, tem que inventar o espaço dele. Tem vários casos assim na História da Arte. Não é comparando, e tal, mas os impressionistas, por exemplo, fizeram sua primeira exposição em um laboratório de fotografia. Tem vários movimentos artísticos que foram assim. Não tem espaço, crie seu espaço. Se não tem, inventa. Faça isso ser parte do seu processo. Porque é uma questão de sobrevivência, mesmo.

Eu já conheci várias pessoas que me falaram: "ah é, eu tentei, mas pra mim essa coisa de arte não pegou". Mas como assim? "Porque eu fiz e não deu certo". Mas e aí? Você parou? Se você se sente bem mesmo com a coisa, você não vai parar. Não é essa dificuldade que define.

Mas tem, claro, que pagar conta. Eu sei que isso é fato, eu nunca tive muito recurso financeiro.

Principalmente no começo, era uma situação precária. Mas eu não conseguia parar de fazer. Não é nem uma opção. Para mim, não é uma opção. Não tem como eu parar de produzir, não tem jeito, eu não consigo. É mais forte que eu.

Estou sempre pensando alguma coisa, articulando. Sempre projetando, desenhando, desenvolvendo. E não depende de espaço, de instituição, de museu... nada. Se não tivesse, eu continuaria produzindo. Até eu morrer, ou até eu não conseguir mais fazer, até não ter energia mais. Enquanto eu estiver por aqui, isso para mim faz sentido. Isso dá sentido, de certo modo, a minha existência.

Pensando um pouco a ideia do jogo, qual que você diria que é o papel da participação no seu trabalho? Como que você define essa participação, essa forma com que as outras pessoas entram no jogo?

Froiid: Eu começo a pensar os trabalhos com o jogo ao lado dos leilões de arte. Na Piolho Nababo, eu já pensava aquilo ali como um jogo. Era um processo performático, em que os artistas levavam os trabalhos, e os trabalhos ficavam disponíveis ao público. O público comprava, ou não comprava também, e o trabalho era destruído. Ali já era um processo de jogo, participativo, onde você tem diversos fatores. Dependia do artista, dependia do público, dependia da obra. Dependia do lugar para se fazer o leilão, dependia de uma série de coisas.



[36]



[37]



[38]



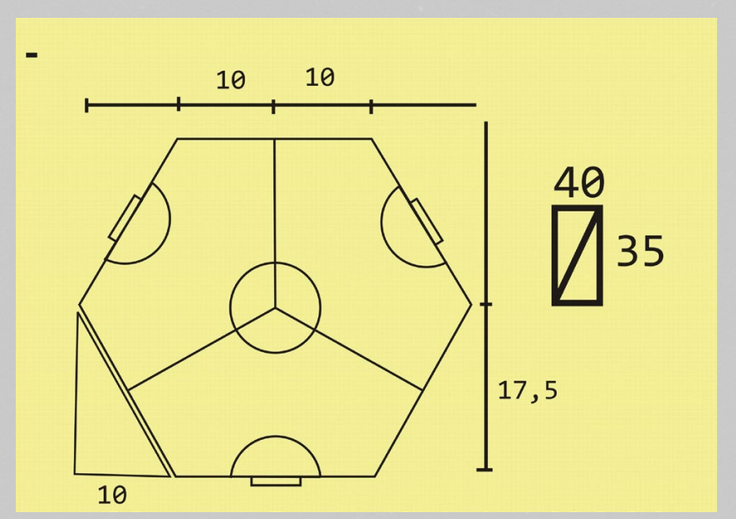
[39]

Eu fico pensando... Eu lembro de quando um leilão acabou e um cara, que eu não conhecia nem vim a conhecer depois, chegou para mim e disse: “Eu não gosto muito de arte contemporânea. Eu gosto de futebol. E isso aqui é o mais próximo que a arte contemporânea consegue chegar do futebol”. Poxa, que louco né. E eu não sou uma pessoa que gosta tanto assim de futebol. Se me pergunta para que time que eu torço, eu não torço para time nenhum. Não acompanho jogo, atualmente não vou em estádio... Até que quando eu era mais novo meu irmão me levava, então eu vivi essas coisas da Geral. Mas tem algo de uma vibração, de um senso de pertencimento. Uma relação energética, uma instância de poder. De fato, a arte contemporânea está em outro lugar. Ela está em um lugar contemplativo, de museu ou de galeria. Um lugar que você vai com a roupa mais arrumada, que tem uma luz ali, um momento de silêncio, um tempo.

Mas isso não seria o jogo, também? São só outras regras... No futebol também tem um uniforme, tem um tempo, tem o lugar que você vai.

Froiid: Mas é justo sobre isso. Tem essa diferença em relação ao futebol, mas porque é um outro jogo. Igual você ir à igreja também é, igual você ir a uma festa a fantasia. Ou, sei lá... ir em um boteco. São lugares diferentes, são compromissos sociais diferentes.

Mas tinha muito isso, desse lugar que de certo modo é um lugar de silêncio. Um certo silêncio



[40]



[41]



[42]



[43]

que é necessário ali pro trabalho. E aí eu começo, lá em 2014, a pegar aquelas coisas das vanguardas do brasil. Do Hélio [Oiticica]: discutir a sala, sair da moldura. A moldura é a moldura, a moldura é a galeria, a moldura é o museu, a moldura é a arquitetura. Então a gente ia pra rua, para fazer os trabalhos sem moldura. Depois acaba que o trabalho vai fazendo o contrário, vai entrando cada vez mais para dentro da instituição. E eu começo a pensar a elaboração de trabalhos que: ou são de uma vivência muito comum, e causam esse estranhamento em algo que você conhece; ou que podem, ou não, ser jogáveis.

Essa minha relação com o futebol de várzea é sobre isso. Esse mundo que existe, que é legítimo, mas que as coisas que acontecem, acontecem lá fora. Aqui, quando entra aqui, a gente pode olhar pra ele de um outro jeito. E isso pra mim era uma situação interessante. Eu tenho alguns trabalhos que são dentro dessa ideia, o "é hora da onça beber água", que é uma mesa de sinuca de 13 metros... é um convite para pensar uma mesa de bar, ou uma situação de bar, em um lugar que não é um bar. E o que é que isso causa? Vira uma outra coisa. Outros artistas já colocaram mesas de bilhar em galerias, eu não sou o primeiro a fazer isso. Ainda bem. E ainda bem que não vou ser o último. Mas eu penso a mesa ali como um objeto sensorial, nas suas camadas, no seu tamanho, na relação com o som, na relação do tempo do som, na relação diplomática. Toda essa coisa da perspectiva. Tudo isso, que são elementos que existem na pintura e na escultura, e na arte conceitual, eu coloco ali no objeto, que é participativo e coletivo.

Para mim é mais nessa instância. Não é muito o que os concretistas pensavam, essa ideia do público como algo que vai para uma outra condição, para um aspecto revolucionário. Mas eu entendo que isso está sendo feito, de forma extremamente organizada, fora desses espaços. É como o carnaval se organiza, como o futebol de várzea, como as torcidas organizadas funcionam. É como o jogo do bicho se organiza. Ou como, sei lá, as pessoas que fazem o congado se organizam, vivendo ali comunitariamente. Isso já é um lugar forte, poderoso. As coisas ali acontecem, e a gente pode aprender muito com isso. Então eu fico pensando muito nisso, em trazer essas ambiências. Levar o jogo para dentro da instituição, e criar outras coisas, outros estranhamentos. Ir criando disrupções no espaço, mas também se apresentando dentro dele. Algo que confunde e produz novas interações. É isso que me interessa.

E já teve alguma interação inesperada com a sua obra? Como que a participação já te surpreendeu, se surpreendeu de alguma forma?

Froiid: Sempre me perguntam isso... É uma pergunta recorrente...

Você não gosta dessa pergunta?

Froiid: Não é bem isso... Eu não sei. É porque eu faço o trabalho, e não tem isso de esperar alguma coisa, ou me surpreender. Qualquer coisa pode acontecer. Não tem uma expectativa a ser quebrada. Assim, você pode colocar um trabalho ali para ser jogado e ninguém jogar, sabe? Mas se eu fico chateado com isso... Não, é parte do processo. Pode ser também que alguém quebre um pedaço da obra. Nunca aconteceu, mas pode acontecer, quando você coloca um trabalho que é para ser tocado. Eu não sei, eu não tenho muito disso, não. São duas perguntas que as pessoas sempre fazem: essa e "o que você faz com os trabalhos depois?"

E o que você faz com os trabalhos depois? [risos] eu nunca tinha pensado nisso.

Froiid: As pessoas perguntam muito isso, "e aí, que que você fez com a mesa de sinuca gigante?" [risos]

A mesa de sinuca de 13 metros... Será que acham que você guarda na sua casa?

Froiid: É, é muito engraçado. Uma vez me perguntaram "posso ir lá na sua casa jogar?". E eu falei "cara, eu não tenho nem uma casa desse tamanho". Devem achar que eu moro em um lugar enorme, mas eu moro em um apartamento. Só se eu fosse ocupar várias vagas de garagem.

Ou alguém vira e me diz "vamos montar aqui... eu tenho uma fazenda, vamos colocar lá". Ou coisas assim: "eu queria muito uma mesa de sinuca, você pode fazer uma pra mim?". Tem essas coisas também.

Mas depende, né. Esses trabalhos a maioria era venda para as instituições. Hoje, eu consigo armazenar, se eu precisar. Ou, se não é vendido, vira outra coisa. Vira outro trabalho. Os panos da mesa, por exemplo, viraram outro trabalho. A madeira eu usei pra fazer móveis para casa de um amigo meu. Ele estava se mudando, precisava de móvel, aí a gente pegou a madeira e fez móveis para ele.

Então tem uma ecologia, depois? Um reaproveitamento de materiais?

Froiid: Tem, porque não importa tanto. Às vezes, não importa tanto o material. Tem trabalho que é pintura, então importa um pouco mais, mas tem trabalho que o material não importa tanto, o que importa é o conceito. Então depende, depende muito. Depende muito dos momentos também, isso é uma coisa do meu trabalho. Porque cada época eu tive que fazer as coisas de uma forma, ou eu podia fazer as coisas de uma forma... Tinha orçamento, ou às vezes tinha zero orçamento.

É muito benéfico a gente ter as instituições de arte para expor, claro. Mas, por exemplo, você passa em um edital e te dão uma grana de R$ 8 mil, para você fazer a exposição. Primeiro até parece que é uma grana boa, mas não é bem assim. Não é



[44]



[45]



[46]



[47]



[48]



[49]



[50]

R$ 8mil para você. Esses 8mil é para fazer o trabalho... se sobrar alguma coisa, é o que fica para você. Tem instituições que pedem ainda por cima uma contrapartida. Poxa, se eu estou expondo meu trabalho, a contrapartida não é essa? Não, você ainda tem que dar mais alguma coisa.

Parece que é um favor você estar ali expondo o seu trabalho. As instituições encaram assim. Porque é o pensamento de arte que a gente tem no Brasil, infelizmente.

Mas é isso, voltando à pergunta do público, nada me surpreende muito porque eu não tenho expectativa de como vai ser. Eu crio pensando "faz assim, executa assim, isso aqui funciona". Eu faço muitos testes, faço maquete, faço desenho, renderizo. Na hora que está executando, eu acompanho o processo. Quando o trabalho está no espaço, para mim ele já é outra coisa. Muitas vezes, quando o trabalho está em exposição, eu já estou é pensando no próximo. Eu não tenho apego.

Para mim, é muito mais interessante a troca do trabalho. A hora que eu estou fazendo, que é quando eu vou mostrar, vou articular. Vou pra um lugar, vou pro outro, tem uma discussão. Tem essa próxima exposição que eu vou abrir, e eu estou com muito mais vontade de falar agora. Dizer estou fazendo isso, estou pensando assim, deixa eu te mostrar... Eu faço um monte de PDF...

O processo é mais interessante para você do que pensar a forma que as pessoas interagem com o trabalho depois que ele já existe?

Froiid: É, e o processo de execução para mim se dá nisso, também. Quando eu estou mostrando PDF para alguém, quando estou dizendo que estou fazendo tal coisa. O processo se dá nisso.

Na Bienal do Mercosul, fiz o trabalho com vários músicos e com pessoas da programação. Depois, tem a questão com o próprio espaço, tem que trabalhar com a arquitetura. São dias e dias de gravação, de teste. Às vezes tem coisas que dão errado, ou tem coisas que dão muito certo. Você pode chamar outra pessoa e ela fazer algo, mas não ficou legal, não encaixou. E aa partir daquele erro você vai para uma outra coisa, você desenvolve um outro trabalho.

Depende muito, então eu vou construindo. E esse interesse da construção, para mim, é muito excitante. É o que me causa o "meu deus, que legal, estou fazendo isso aqui". Depois do trabalho executado, ele já tem outro lugar. E eu normalmente já estou vendo aquilo ali só pra pensar em uma coisa posterior, só para pensar o que eu vou fazer em seguida. Às vezes, eu repito um trabalho que já foi exposto, porque foi exposto em um determinado lugar e eu vejo que não funcionou bem. Então vamos mudar, vamos ver o que fazer. Ou então quando vai expor de novo eu percebo que funcionava melhor do outro jeito.





[52]



[53]

Então eu me preocupo mais com isso, com a execução do próximo, ou com as discussões que o trabalho vai trazer. A crítica também faz parte. Ontem, eu recebi uma outra crítica do trabalho da bienal, que eu não tinha lido ainda. Achei a crítica bacana, era até bem elogiosa. Tocou em certos pontos que tem no trabalho e que muitas vezes eu acho que as pessoas não estão vendo. Então é muito bom ver a crítica e ver que as pessoas estão pegando.

E o que, na sua perspectiva, é um benefício que deriva de trabalhar com outras pessoas? Seja no processo ou no resultado, que é a obra interativa?

Froiid: Acho que é chegar em outros lugares. O trabalho avança... por exemplo... vou continuar nesse exemplo da Bienal, porque é um trabalho que está muito recente, e que foi exposto. Quando eu recebi o convite, eu disse "olha, quero fazer isso". E aí quando eu comecei a fazer, era para o trabalho ir para um outro lugar... De repente o curador me fala "e se a gente fizer assim?". Porque é um trabalho que eu precisei mexer com material de instituição, não era uma coisa tão simples, não era uma coisa de execução no ateliê. Tinha que falar com a instituição para conseguir um empréstimo, tinha que falar com sei lá quem..., mas depois que eu executei, quando ainda estava no processo, comecei achar que não estava bom. Não estava legal o resultado. A expografia não estava bem resolvida. Era até pra eu já ter enviado a expografia quando comecei a pensar isso, mas aí eu fui atrasando pra pensar um pouco mais.

Aí eu mostrei para uma amiga minha e ela falou: "olha, mas eu acho que a forma que você está disponibilizando esse trabalho não está legal. Não tem ritmo, sabe. Tem que ter uma certa equivalência, uma distribuição das formas". Estou dando um exemplo muito prático. Mas aí eu pensei poxa, é mesmo. Depois fui examinar os trabalhos do artista e vi que como ele fazia exposições dele antes, já que eu estava trabalhando com o espólio de um outro artista. Ele colocava assim, olha, ele pintava os quadros dele e fazia essa relação de distribuição no espaço.

Aí eu chamei um outro amigo meu para fazer um cálculo dessa análise de distribuição. Entender como ele fazia, para eu chegar num cálculo de distribuição próprio. Foi um processo de média relacionado a tamanho, forma, altura, cor e disposição. Aí fizemos, e o trabalho ganhou uma outra vida.

Depois teve uma outra conversa, fui falar com uma outra amiga, e ela disse: "olha, a distribuição está legal, mas está muito cru isso aqui. Não está bom ainda. Não é só isso. Essas molduras... você podia pesquisar umas molduras diferentes, reutilizadas, que fossem da mesma época." Pô, bacana demais. Fui procurar com um cara, e a gente começou a mandar e-mail para o Brasil todo, para

procurar molduras antigas. E isso mudou a forma do trabalho toda. Tem molduras que nem são feitas mais e elas foram colocadas no trabalho. Eu fui procurando no Brasil todo, para poder fazer uma rede de comunicação, só para esse trabalho... Olha isso, que loucura. Por causa de um detalhe.

Um comentário de uma amiga já te deu um trabalho de várias semanas.

Froiid: Deu. Aí a outra já vai lá e me fala uma outra coisa, e a coisa já se transforma ali também, e tal. Quando vai ver, conseguimos cem molduras. É uma coisa de louco. Depois que conseguiu isso, eu estava com um outro amigo meu falando sobre o som. E ele me disse: "tá incrível o som, tá muito legal. Mas eu acho que precisava de sopros." E eu poxa, é mesmo... tinha esquecido do sopro. Olha para você ver!

Aí: vamos procurar o cara que toca sopro. Tudo bem. Achamos um cara que tocava instrumentos de sopro. Mas aí ele tocava só dois instrumentos diferentes, e eu precisava de alguém que tocasse pelo menos dez. Aí fui achar outro. O outro que eu achei deu super certo, ficou perfeito. Já ficou amigo dos outros músicos do projeto, eles já saíram de lá falando de formar uma banda...

Então o benefício seria que as coisas se colocam em movimento a partir desses processos colaborativos?

Froiid: O tempo todo. O tempo todo isso acontece. Eu estava lá na montagem do trabalho, aí o som não estava legal. Aí o cara da montagem falou assim: "e a gente colocar um estéreo pra cá e o outro pra lá?". E *poooooow*. É isso. Resolveu.

É tanta gente, é tanta troca que eu tive... E isso porque eu estou te falando só do processo de execução e montagem. Não estou nem falando do processo anterior, de quando eu fui chegar nessa ideia. É muita gente.

São diversas pessoas. Um fala uma coisa, o outro fala outra. De repente, eu tô aqui com você e você me fala alguma coisa... que daqui a dez anos esse negócio vira uma outra ideia. Às vezes tem uma pessoa que eu conheci em um lugar, a x tempo, e que eu nunca pensei que a gente faria alguma coisa junto, mas quando vai ver a gente está fazendo. A partir de uma conversa que rolou a sei lá quanto tempo, ou a partir de alguém que conhecia a pessoa e me falou pra procurar.

É como se fosse uma rede enorme de pessoas, que estamos aqui. As vezes a pessoa nem sabe que aquilo que a gente falou gerou um trabalho, porque foi aquilo, mas também foram tantas outras coisas que foram amalgamando.

O trabalho coletivo hoje, para mim, se dá na minha vivência, no dia a dia. Porque eu me comunico com diversas pessoas, de diversos setores.

Quais você considera que são os desafios ou tensões mais relevantes que você enfrenta como artista no seu cenário atual?

Froiid: Tem uma questão... eu acho que é uma discussão interessante de colocar, que é a questão das pautas. A gente tem isso nas vendas, e dentro das instituições... E muitas vezes tem essa questão na pesquisa, que é de muito tempo também..., tem vezes eu sou convidado para alguma coisa e me dizem: "eu te convidei porque você é um artista negro". Tá, mas e o meu trabalho? Você me chamou por causa de quê? Mas pessoa não sabe falar.

Não acontece tanto, mas já aconteceram algumas vezes. E aí parece que o convite daquele lugar se dá só para preencher uma planilha. Acho que isso é uma questão, que me pega, e é importante a gente começar a discutir isso também. Porque é uma invalidação da sua trajetória.

Hoje, eu acho que a gente tem certas dificuldades em termos de instituição, mesmo. As instituições brasileiras sofrem de uma precarização. Algumas conseguem melhorar, mas são muitas pessoas trabalhando dentro de uma precarização que é até financeira. Muitas coisas deixam de acontecer por não ter verba. É um desafio muito grande, e é uma questão governamental, que se complica.

Muitas vezes, a gente não vê esse lugar da cultura como um lugar importante. Na formação humana mesmo, na formação coletiva das cidades. Eu posso te dizer que eu também passei por muitas questões e dificuldades em conseguir um reconhecimento e uma validação do trabalho que fossem o suficiente para que ele seja exposto. Fico pensando no tanto de amigos, de pessoas conhecidas... que desistiram. Mas também, é muito difícil. Não é todo mundo que dá conta. E não devia ser assim. Não devia ser tão complexo, não deveria ser tão duro.

Principalmente no Brasil – tem muitas pessoas muito boas aqui. Pessoas que estão fazendo coisas muito interessantes. E elas passam por isso.

Enfim, acho que é importante fazer essa crítica institucional aqui. As instituições são complexas porque elas passam por várias dificuldades. Não só financeiras, mas de organização... A forma como é composto. Isso pega bastante.

Posso te falar que hoje em dia eu não tenho tantas preocupações sobre isso quanto eu tinha incialmente. Mas eu tive que galgar meu lugar, e estou galgando ainda. Todo dia eu acordo e vejo que ainda tenho muito para aprender. Você vai chegando nos 40 anos, e aí você tem certeza que não sabe de nada. Hoje em dia eu tenho mais certeza que eu sei menos do que eu achava que sabia aos 25. Quando eu comecei, eu tinha certeza de um monte de coisa, e hoje eu tenho pouquíssimas certezas. Pouquíssimas.

Mas eu tenho uma pesquisa, que está em desenvol-

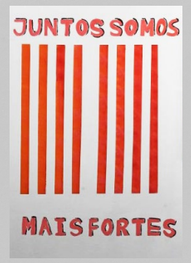
vimento, que eu consigo apresentar, que há um grau de interesse nela. Então você, por exemplo, está fazendo uma pesquisa acadêmica e chega até mim, e quer conversar comigo. A gente está aqui a... quase uma hora e meia de conversa. Falando sobre o que eu ando fazendo. Isso é bacana também.

Se você fosse dar um conselho a um jovem artista que quer experimentar com práticas colaborativas ou participativas, ou que envolvem outras pessoas, qual conselho você daria?

Froiid: Tem aquela máxima... se conselho fosse bom, a gente vendia. Acho que o que serve para uma pessoa não serve para outra. São tempos diferentes, quando eu comecei e agora. Tem outras dinâmicas, outras relações de poder, outros problemas, outras instituições. Algumas coisas permanecem as mesmas. Mas acho que o conselho seria... para você absorver o máximo de conhecimento das outras pessoas. E diversificar seu grupo.

Acho que talvez um dos grupos que eu já tive que foi mais interessante de trabalhar era de um coletivo que tinha jornalista, tinha poeta, tinha designer, tinha arquiteto, tinha programador... E foi um grupo com quem eu aprendi muito. Inclusive, aprendi a desenvolver meus trabalhos com outras coisas.

E também: aprender a ouvir o outro e a aceitar o outro, sabe? Acho que é a coisa mais difícil de se trabalhar com outras pessoas, isso de aceitar o outro. É um problema nosso, hoje, que é político e social. Aceitar que o outro tem diferenças. Como que você aceita o outro em sua integralidade? Com seus defeitos, problemas, e inúmeras qualidades? Sem isso, você não consegue trabalhar junto.



[54]

[0] Edição a partir de foto da instalação "É hora da onça beber água", Froiid. 2020. Galeria Genesco Murta. Disponível em: < https://www.pipaprize.com/froiid >

[1] "Sapo de Fora Não Ronca", Froiid. 2021. 8° Bolsa Pampulha. Museu de Artes e Ofícios. Disponível em: < https://cargocollective.com/froiidk/2021-2022-8-BOLSA-PAMPULHA-BOTAR-FE >

[2] "Olho gordo", Froiid. 2024. Disponível em: < https://albuquerquecontemporanea.com/artists/70-froiid/works/3416-froiid-olho-gordo-2024 >

[3] "Naquelenaipe", Froiid. 2019. Acervo do BDMG Cultural. Disponível em: < https://bdmgcultural.mg.gov.br/acervo-artistico/naquelenaipe >

[4] "MAPA:/ COPA DO MUNDO – O GRANDE JOGO 2014", Froiid. 2014. Disponível em: < https://www.pipaprize.com/froiid >

[5] Montagem de não lembro quando. Foto compartilhada por Froiid em seu instagram. Disponível em: < https://www.instagram.com/froiidaodamassa >

[6] Froiid em seu escritório. 2021. Disponível em: < https://blogdopco.com.br/fique-por-dentro/reabertura-palacio-das-artes-e-camerasete >

[7] Froiid na vitrine da 22ª Bienal VideoBrasil. 2023. Disponível em: < https://cargocollective.com/froiidk/2021-2024-O-PULO-DO-GATO >

[8] Froiid e Pelé. Colagem Digital. Disponível em: < https://www.instagram.com/froiidaodamassa >

[9] Froiid apresentando as regras do Futebol de 3 lados durante a execução do projeto "MAPA:/ COPA DO MUNDO – O GRANDE JOGO 2014". Disponível em: < https://cargocollective.com/froiidk/2021-2024-O-PULO-DO-GATO >

[10] Frame de entrevista para a 22ª Bienal VideoBrasil. Disponível em: < https://youtu.be/rgePsRstNXk?si=5zPa6IZPdmmbfPSo >

[11] Froiid em seu escritório. Catálogo da exposição "Onde a coruja dorme". Disponível em: < https://www.premiopipa.com/wp-content/uploads/2022/04/catalogo_froiid_01-1-Froiid-K.pdf >

[12] "Petelecos", Froiid, 2019. Disponível em: < https://cargocollective.com/froiidk/2019-PETELECOS >

[13] "O drible da vaca", Froiid, 2024. Disponível em: < https://albuquerquecontemporanea.com/artists/70-froiid/works/2543-froiid-o-drible-da-vaca-la-mano-de-2024 >

[14] Catálogo da exposição "Mundaréu". 2024. Galeria Albuquerque Contemporânea. Disponível em: < https://issuu.com/albuquerquecontemporanea/docs/cat_logo_mundar_u_1_ >

[15] "Abaixa o braço", Froiid. 2025. Galeria Albuquerque Contemporânea. Disponível em: < https://albuquerquecontemporanea.com/exhibitions/46-abaixa-o-braco-froiid >

[16] "Na Mão do Calango – composição n°10", Froiid. 2024. Disponível em: < https://albuquerquecontemporanea.com/viewing-room/11-artrio-estande-a12 >

[17] "Na Mão do Calango – composição n°12", Froiid. 2024. Disponível em: < https://albuquerquecontemporanea.com/viewing-room/11-artrio-estande-a12 >

[18] "Na Mão do Calango – composição n°11", Froiid. 2024. Disponível em: < https://albuquerquecontemporanea.com/viewing-room/11-artrio-estande-a12 >

[19] "Na Mão do Calango – composição n°14", Froiid. 2024. Disponível em: < https://albuquerquecontemporanea.com/viewing-room/11-artrio-estande-a12 >

[20] Froiid e Desali na montagem do Piolho Nababo no "Muros: territórios compartilhados". Fortaleza, 2012. Disponível em: < https://www.desali.com.br/piolho-nababo >

[21] Montagem do Piolho Nababo no "Muros: territórios compartilhados". Fortaleza, 2012. Disponível em: < https://www.desali.com.br/piolho-nababo >

[22] Interação com a obra "Petelecos". Catálogo da exposição "Mundaréu". 2024. Galeria Albuquerque Contemporânea. Disponível em: < https://issuu.com/albuquerquecontemporanea/docs/cat_logo_mundar_u_1_ >

[23] "O bom cabrito não berra", Froiid, 2021. 8° Bolsa Pampulha. Instalação Lagoa da Pampulha. Disponível em: < https://cargocollective.com/froiidk/2021-2022-8-BOLSA-PAMPULHA-BOTAR-FE >

[24] "O bom cabrito não berra", Froiid, 2021. 8° Bolsa Pampulha. Instalação Lagoa da Pampulha. Disponível em: < https://cargocollective.com/froiidk/2021-2022-8-BOLSA-PAMPULHA-BOTAR-FE >

[25] Foto de processo. "O bom cabrito não berra", Froiid, 2021. 8° Bolsa Pampulha. Instalação Lagoa da Pampulha. Disponível em: < https://cargocollective.com/froiidk/2021-2022-8-BOLSA-PAMPULHA-BOTAR-FE >

[26] "O bom cabrito não berra", Froiid, 2021. 8° Bolsa Pampulha. Instalação Lagoa da Pampulha. Disponível em: < https://cargocollective.com/froiidk/2021-2022-8-BOLSA-PAMPULHA-BOTAR-FE >

[27] "O bom cabrito não berra", Froiid, 2021. 8° Bolsa Pampulha. Instalação Lagoa da Pampulha. Disponível em: < https://cargocollective.com/froiidk/2021-2022-8-BOLSA-PAMPULHA-BOTAR-FE >

[28] Fotomontagem com 25 telas da obra "Boi de piranha", Froiid, 2023. Disponível em: < https://cargocollective.com/froiidk/2021-2023-BOI-DE-PIRANHA-BRAZILIAN-ZODIAC-2020 >

[29] Piolho Nababo. Catálogo da exposição "Leilão de arte 1,99". Fundação Clóvis Salgado. 2012. Disponível em: < https://www.studocu.com/pt-br/document/centro-universitario-belas-artes-de-sao-paulo/livro-do-artista/ly-catalogo-piolho-nababo-02/43729523 >

[30] Piolho Nababo. Catálogo da exposição "Leilão de arte 1,99". Fundação Clóvis Salgado. 2012. Disponível em: < https://www.studocu.com/pt-br/document/centro-universitario-belas-artes-de-sao-paulo/livro-do-artista/ly-catalogo-piolho-nababo-02/43729523 >

[31] Fotos de Leilões Piolho Nababo. Sem data. Disponível em: < https://www.weedschat.com/Froiid >

[32] Fotos de Leilões Piolho Nababo. Sem data. Disponível em: < https://www.weedschat.com/Froiid >

[33] Fotos de Leilões Piolho Nababo. Sem data. Disponível em: < https://www.weedschat.com/Froiid >

[34] Cartaz divulgando edição do Piolho Nababo no Arcangello Café. 2012. Disponível em: < https://www.facebook.com/profile.php?id=100068974705184 >

[35] Cartaz divulgando edição do Piolho Nababo no Ystilingue. 2015. Disponível em: < https://www.facebook.com/profile.php?id=100068974705184 >

[36] Instalação. "Fardo Aarão". Teatro Espanca. 2013. 2012. Disponível em: < https://www.desali.com.br/piolho-nababo >

[37] Público. "Fardo Aarão". Teatro Espanca. 2013. Disponível em: < https://www.desali.com.br/piolho-nababo >

[38] "Fardo Aarão". Teatro Espanca. 2013. Disponível em: < https://www.desali.com.br/piolho-nababo >

[39] Desali e Froiid. "Leilão de arte 1,99". Fundação Clóvis Salgado. 2012. Disponível em: < https://www.desali.com.br/piolho-nababo >

[40] Diagrama campo de futebol de 3 lados. "MAPA:/ COPA DO MUNDO – O GRANDE JOGO 2014", Froiid. 2014. Disponível em: < https://www.pipaprize.com/froiid >

[41] Fotos da partida. "MAPA:/ COPA DO MUNDO – O GRANDE JOGO 2014", Froiid. 2014. Disponível em: < https://www.pipaprize.com/froiid >

[42] Fotos da partida. "MAPA:/ COPA DO MUNDO – O GRANDE JOGO 2014", Froiid. 2014. Disponível em: < https://www.pipaprize.com/froiid >

[43] Fotos da partida. "MAPA:/ COPA DO MUNDO – O GRANDE JOGO 2014", Froiid. 2014. Disponível em: < https://www.pipaprize.com/froiid >

[44] "É hora da onça beber água", Froiid. 2020. Prêmio Décio Noviello de Artes Visuais, Galeria Genesco Murta, Palácio das Artes. Disponível em: < https://www.pipaprize.com/froiid >

[45] Montagem da instalação "É hora da onça beber água". 2020. Disponível em: < https://www.instagram.com/froiidaodamassa >

[46] Montagem da instalação "É hora da onça beber água". 2020. Disponível em: < https://www.instagram.com/froiidaodamassa >

[47] Montagem da instalação "É hora da onça beber água". 2020. Disponível em: < https://www.instagram.com/froiidaodamassa >

[48] Capa do álbum "Reunião de Bacana", Exporta Samba, 1982. Foto compartilhada por Froiid em seu instagram. Disponível em: < https://www.instagram.com/froiidaodamassa >

[49] "La fortune", Man Ray, 1941. Foto compartilhada por Froiid em seu instagram. Disponível em: < https://www.instagram.com/froiidaodamassa >

[50] "Três malandros e uma sinuca", Heitor dos Prazeres, 1963. Foto compartilhada por Froiid em seu instagram. Disponível em: < https://www.instagram.com/froiidaodamassa >

[51] "E Agora", Froiid, 2025. Montagem na exposição "Abaixa o braço". Galeria Albuquerque Contemporânea. Disponível em: < https://albuquerquecontemporanea.com/artists/70-froiid >

[52] "Canavais na bienal", Froiid, 2025. 14° Bienal do Mercosul. Disponível em: < https://www.facebook.com/100064956035759/photos/1075777344597457/?_rdr >

[53] "Canavais na bienal", Froiid, 2025. 14° Bienal do Mercosul. Disponível em: < https://www.facebook.com/100064956035759/photos/1075777344597457/?_rdr >

[54] Detalhe. "O prata da casa", Froiid, 2022. Disponível em: < https://www.pipaprize.com/froiid >



II.VI. “PRECARIZAÇÃO E NOVAS DINÂMICAS DO TRABALHO ARTÍSTICO”, DIOGO GAMA POZZATO

Diogo Gama Pozzato (Belo Horizonte, 1998) é bacharel em Ciências Econômicas pela Faculdade de Ciências Econômicas da Universidade Federal de Minas Gerais, mestrando em Economia pelo Centro de Desenvolvimento e Planejamento Regional (Cedeplar/UFMG). Integra o Colmeia - Grupo de Estudos, Pesquisa e Extensão em Economia Popular e Solidária da FACE/UFMG.

Precarização e Novas Dinâmicas do Trabalho Artístico

Em um sentido econômico, o processo de transformação da cultura em mercadoria se dá, segundo segundo Harvey (2005), no contexto de produção pós-fordista, e, ideologicamente, no neoliberalismo. Nesse duplo processo, o modo de produção capitalista sofre transformações, que, de forma sucinta, são: contexto de acirramento da competitividade e do capital financeiro como pólo dinâmico de acumulação, em contraste com o capital industrial no paradigma de produção fordista; a redução dos custos de transporte e comunicação no processo acumulativo, que tem como expressão mais intensa a globalização; aumento da competição internacional por mercados, que (não apenas) no setor cultural implicou em uma busca por singularidade e autenticidade das mercadorias, com o objetivo de garantir os denominados "lucros monopolistas", sobre lucros acima do valor usual, possíveis justamente pela ausência de competição; condenação e crítica do Estado enquanto agente organizador da sociedade, do urbano e das políticas públicas; "otimização" dos indivíduos, do Estado, das estruturas de poder, que devem funcionar enquanto uma empresa, agente máximo da expressão neoliberal. Alguns exemplos, citados por Harvey (2005), dessa utilização da cultura como mecanismo de valorização, incluem: a venda de um vinho de determinada região, tido como único; a especulação imobiliária em bairros "criativos", como Soho em Nova York; megaeventos e festivais que expropriam as atrações artísticas do devido valor de seu trabalho, e exploram os consumidores com preços exorbitantes justificados pela exclusividade.

A cultura (e também a educação, saúde, e outras áreas de responsabilidade do Estado fordista) passam a necessitar de justificativas econômicas para a continuidade de seus investimentos, seja pelo Estado, ou, o que acontece progressivamente, dada a preconização de redução do tamanho do Estado, pela iniciativa privada. As práticas culturais locais, constituídas por artistas, produtores, público e comunidade, enfim, pessoas que, na maioria das vezes, não participam das tomadas de decisões neste contexto explicitado anteriormente, estão subordinadas às condições socioeconômicas que constituem essa realidade cotidiana. Ainda que depender do financiamento da agenda política pública já tenha sua sig-

nificativa consequência conceitual naquilo que é artisticamente produzido por uma comunidade, devemos considerar que essa realidade do meio cultural é ainda mais hostil em contextos de escassez crônica de recursos, como é o caso do Brasil (DOMINGUES, 2017).

No urbano, a especulação financeira, característica marcante das práticas rentistas do capital no modelo pós-fordista, é frequentemente associada ao capital imobiliário, em dinâmicas contínuas de valorização e desvalorização de áreas da cidade. Nesse sentido, a cultura (aqui em sentido amplo, como um "modo de vida" de um espaço urbano) interfere diretamente na percepção subjetiva de bairros e regiões urbanas, o que, obviamente, afeta o seu valor de mercado. Além disso, é a experiência do viver urbano que se torna mercadificada, e a vida cotidiana passa a ser um espetáculo que é consumido, tanto pela comunidade local quanto por turistas. O espaço simbólico, portanto, é apropriado pelo capital. O campo cultural oferece, com maior clareza que outros campos, as dimensões de singularidade, autenticidade, e particularidade. Há um valor "cultural" imanente que é apropriado pelo capital, utilizando-o para obter lucros em suas operações.

O responsável pela organização dos mecanismos de subordinação de movimentos locais à lógica do capital é o Estado, frequentemente associado às políticas culturais e turísticas, que passam a funcionar a partir da lógica privada. O exemplo mais clássico talvez seja Barcelona (CLAVER, 2006; HARVEY, 2005). Esta forma de projeto cultural é uma invenção americana no âmbito das crises culturais da década de 60 e acirramento das tensões sociais, para promover um centro da cidade que fosse entendido enquanto comunidade, com a intenção de viabilizar investimentos. O orgulho cívico e o nacionalismo de massas são ingredientes essenciais para que haja o consumo da cidade enquanto lugar. O intermediário cultural, o planejador urbano e os rentistas se unem em torno de um projeto de "consenso cívico" (ARANTES, 2002).

As políticas urbanísticas keynesianas criadas no berço do Estado Social, foram culpabilizadas pela degradação das áreas urbanas centrais, e pela inibição das localidades empresariais ótimas. Logo, as novas políticas urbanas trataram de fazer com que um ressurgimento econômico emergisse nesses espaços. A economia e a cultura, no contexto descrito no texto de Arantes (2002), convergem para um ponto em comum: a centralidade da cultura se torna econômica, entregando aos moradores das cidades um senso de cidadania garantido através de atividades culturais, enquanto a centralidade da economia se tornou cultural, a partir da formação de cidades geridas de forma empresarial, maximizando seu "capital cultural". A justificativa para as políticas públicas culturais, portanto, se dá a partir de motivações econômicas, ou economicistas. Arantes (2002) cita David Harvey, em um trecho que resume de forma contundente o projeto cultural das gestões urbanas: "[...] a substituição pós-moderna do espetáculo como forma de resistência ou de festa popular revolucionária pelo espetáculo como forma de controle social."

Existe aqui, uma dimensão contraditória: o processo que torna uma cidade, bairro ou localidade em uma mercadoria é homogeneizante, a partir do próprio fenômeno de mercadificação. Mas as dimensões da singularidade, autenticidade e particularidade são o que torna esses espaços rentáveis, em primeiro lugar. Logo, a acumulação de capital é forçada a apoiar os processos de diferenciação nas cidades, mesmo que estes eventualmente tornem-se contrários ao seu pleno funcionamento. Neste movimento, há contradições e potencialidades. Do ponto de vista do capital, é necessário criar estratégias de cooptação dessas diferenças, em um equilíbrio entre diferenciação e apropriação (Harvey, 2005).

Nos próprios fenômenos culturais em si, tratando agora de produção cultural, efetivamente, a contradição está em se utilizar desta permissividade do capital para subverter sua lógica: se a ideia é produzir diferenciação, subvertê-la significa orientar a diferenciação contra o processo de mercadificação em si, buscando verdadeira autenticidade, alheia aos mercados (HARVEY, 2005; ZUKIN, 2000).

A produção artística, portanto, se encontra tensionada, pois há um conflito inerente entre sua natureza antropológica e econômica, enquanto uma mercadoria. A produção do espaço urbano simbólico, também se encontra nesta contradição, e o Estado, enquanto planejador, lida com os conflitos de interesses nessa construção de maneira política. A própria necessidade de sobrevivência da classe de trabalhadores da cultura, o que inclui os artistas, efetivamente, determina a adequação de suas formas de trabalho às necessidades sociais

De acordo com Sánchez (2010), Guy Debord anuncia que a cultura seria a mercadoria vedete da sociedade do espetáculo, e isto é discutido superficialmente por Sanchez como uma convergência entre economia e cultura: "essa convergência pode ser elucidada ao se discutir, no plano teórico, uma série de processos e dimensões em que se casa o interesse econômico da cultura e as alegações culturais das elites econômicas [...]" (SÁNCHEZ, 2010, p.470). Quanto às transformações em si, pode-se citar os grandes equipamentos públicos (museus e centros culturais), megaeventos, e a preservação de patrimônio. Ainda, como exemplos trazidos por outros autores, a produção artística a partir de editais e pequenos projetos, precarizada, flexível e da "correria", é característica marcante da contemporaneidade.

É interessante pensar em como movimentos artísticos/estéticos moldaram o pensamento de autores

acerca do espaço urbano da modernidade, e da vida cotidiana enquanto uma experiência capaz de ser apreendida por meio da estética. De Georg Simmel e o Impressionismo, Walter Benjamin e Lefebvre e o Surrealismo, até Guy Debord, que traçou um projeto estético aliado à práxis socialista, o legado da relação entre filósofos e sociólogos que pensaram a forma e organização da sociedade e do espaço a partir de trabalhos artísticos é longo e frutífero (HIGHMORE, 2002).

Em seu texto sobre o movimento surrealista, Benjamin (1979, originalmente publicado em 1929), retrata um movimento artístico que se estenderia ao longo de boa parte do século XX. Ao falar sobre Nadja (1928), romance de André Breton, um dos cânones do Surrealismo, o filósofo alemão destaca a capacidade deste texto, e outros, de perceber um niilismo revolucionário na arquitetura, nos objetos, ou seja, na forma da cidade e sociabilidade capitalistas. A cidade de Paris é frequentemente retratada nas obras surrealistas, em sua "verdadeira face", como uma coleção banalizada de formas e coisas, mas a partir da impressão que causa na subjetividade humana (BENJAMIN, 1979, p.230). Para o autor, a face artística do Surrealismo é o pessimismo em relação à conciliação, entre nações, classes, em última instância, da liberdade na sociedade em que estavam produzindo.

Fica claro que, ao menos neste texto, mas também na interpretação de comentadores posteriores, a interpretação filosófica do Surrealismo por Benjamin está mais conectada aos textos programáticos de André Breton. Da mesma maneira, o filósofo Henri Lefebvre também parte destes textos para promover reflexões acerca da cidade e do urbano. A estética surrealista desperta o banal para os sentimentos que provoca na subjetividade, utilizando a colagem e a superposição de formas e imagens, marca característica da cidade moderna, para retratar algo que supera a banalidade e a mentalidade blasé da vida urbana. Entretanto, a aliança entre Surrealismo e marxismo, que se funda principalmente na segunda metade dos anos 1920, não durou muito. O que permitia a experiência surrealista era o fascínio pela experiência urbana alienante, sendo eventualmente impossível conciliar a busca pela revolução com essa produção artística. Henri Lefebvre utilizou a busca por elementos no cotidiano, traço marcante do surrealismo, para elaborar teorias sobre o espaço. O conceito de espaço tem uma função mediadora, pois sua forma estética (algo capturado dos surrealistas) gera consequências cognitivas e sociopolíticas (MERRIFIELD, 2002; NADAL-MELSIÓ, 2008).

A cidade seria, para Lefebvre, uma obra de arte:

> Philosophy cannot realize itself without art (as model of appropriation of time and space), accomplishing itself fully in social practice and without science and technology, as means, not being fully used, without the proletarian condition being overcome. (LEFEBVRE, 1996, p.176).

Ainda nesse sentido, a cidade é o lócus onde nasce o estudo da história e da filosofia como a compreendemos, mas estas se encontram separadas (especializadas, compartimentadas, pela forma como o espaço urbano e o trabalho se configuram), necessitando de uma superação da condição proletária para serem totalmente realizadas. Se expressam, portanto, assim como a arte para os Surrealistas no mundo contemporâneo capitalista, nos resíduos dessa separação ideológica (NADAL-MELSIÓ, 2008). Logo, compreender a arte na contemporaneidade passa por entender que ela se dá no que há de residual da experiência humana, de acordo com a leitura lefebvriana. Se o Surrealismo conseguiu efetivar isso na prática, é outra história.

O que de fato resiste nas teorias críticas urbanas (BRENNER, 2018) é, em primeiro lugar, na percepção de autores como Guy Debord e Henri Lefebvre, de que as teorias marxistas a respeito de alienação têm um desenvolvimento subsequente a partir da crítica da vida cotidiana. Essa percepção não está fundada apenas no surrealismo, que conseguiu capturar essa expressão na produção do espaço urbano mas, em outros movimentos: o avant-garde russo, que buscou superar as separações entre arte e vida, política e sociedade, e política e arte (GOONEWARDENA, 2008); o teatro épico de Brecht, que buscava, por meio da contradição, a reflexão crítica e percepção social, ao superar a condição alienante; e o Teatro do Oprimido, no Brasil, que buscava a democratização da produção cultural e, também, a reflexão crítica por meio do diálogo, em consonância com o projeto educativo de Paulo Freire. Para Debord, a vida cotidiana é uma totalidade que une conceitos e experiências: das relações humanas, do uso do tempo vivido, da experimentação artística, da política revolucionária. O urbano, para Lefebvre, é o que media o que é global-histórico, e o que é do cotidiano, sendo mais do que uma superestrutura do modo de produção, portanto, mas algo que estrutura sentidos diferentes da sociedade, do micro ao macro (GOONEWARDENA, 2008).

Referências

ARANTES, Otília. Uma estratégia fatal: A cultura nas novas gestões urbanas. In: ARANTES, Otília; MARICATO, Ermínia; VAINER, Carlos. A cidade do Pensamento Único. Desmanchando consensos. Petrópolis: Vozes, 3.Ed, 2002.

BRENNER, Neil. O que é teoria crítica urbana? In: BRENNER, Neil. Espaços da urbanização: o urbano a partir da teoria crítica. Rio de Janeiro: Letra Capital; Observatório das Metrópoles, 2018. p.21-39.

CLAVER, Nuria. A ciutat-vella de Barcelona: renovação ou gentrificação. In: BIDOU-ZACHARIASEN, Catherine. De volta à cidade: dos processos de gentrificação às políticas de 'revitalização' dos centros urbanos. São Paulo: Annablume, 2006. P.145-167.

DOMINGUES, João. E se a economia da cultura debatesse com mais frequência o trabalho? Notas sobre a organização dos interesses laborais no campo cultural. In: BARBALHO, Alexandre; ALVES, Elder Patrick Maia; VIEIRA, Mariella Pitombo (Orgs.). Os trabalhadores da cultura no Brasil: criação, práticas e reconhecimento. Salvador: EDUFBA, 2017. p. 89-120.

DOMINGUES, João; LOPES, Guilherme. Economia criativa e trabalho cultural: notas sobre as políticas culturais brasileiras nos marcos do capitalismo contemporâneo. In: RUBIM, Antônio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre (Orgs.). Políticas culturais no governo Dilma. Salvador: EDUFBA, 2015. p.201-225.

GOONEWARDENA, Kanishka. Marxism and everyday life. On Henri Lefebvre, Guy Debord and some others. In: GOONEWARDENA, Kanishka; KIPFER, Stefan; MILGROM, Richard; SCHMID, Christian. Space, Difference, Everyday Life. Reading Henri Lefebvre. Nova York: Routledge, 2008.

HARVEY, David. A arte da renda. In: A produção capitalista do espaço. São Paulo: Annablume, 2005. p. 219-240.

HAROOTUNIAN, Harry. History's Disquiet: Modernity, Cultural Practice and the Question of Everyday Life. Nova York: Columbia University Press, 2000.

HIGHMORE, Ben. Everyday Life and Cultural Theory. Londres: Routledge, 2002

LEFEBVRE, Henri. Writings on Cities. KOFMAN, Eleonore. e LEBAS, Elizabeth (tradutoras). Cambridge, MA: Blackwell Publishers, 1996.

MERRIFIELD, Andy. Henri Lefebvre: the Urban Revolution. In: MERRIFIELD, Andy. Metromarxism: A marxist tale of the city. Nova York: Routledge, 2002. p. 71-92.

NADAL-MELSIÓ, Sara. Lessons in Surrealism. In: GOONEWARDENA, Kanishka; KIPFER, Stefan; MILGROM, Richard; SCHMID, Christian. Space, Difference, Everyday Life. Reading Henri Lefebvre. Nova York: Routledge, 2008.

OSBORNE, Peter. The Politics of Time: Modernity and Avant-Garde. Londres: Verso, 1995.

ZUKIN, Sharon. Paisagens Urbanas pós-modernas: mapeando cultura e poder. In: ARANTES, Antônio A. (Org.). O espaço da diferença. Campinas: Papirus, 2000. p. 80-104.

[0] Edição a partir de foto da vista da varanda do Ateliê Gaveta. Fonte: Arquivo da autora.



II.VII. "ENTRE EU E VOCÊ, O AMOR ::GRÃO", JOÃO GABRIEL RESENDE BRUNO

João Gabriel Resende Bruno (Belo Horizonte, 1998) é bacharel em Ciências Sociais pela Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais e bacharel em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Atualmente, é mestrando do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Faculdade de Letras da UFMG. Atua como psicanalista em consultório particular e em instituições de cuidado em saúde mental.

Entre eu e você, o amor .:Grão

Diz Anne Carson que Eros é uma questão de fronteira. Eros só pode existir no intervalo entre o eu-te-amo e o eu-também-te-amo. No intervalo entre o esforço para agarrar o objeto e o toque. No intervalo entre o olhar e sua resposta. Este intervalo enlouquecedor só pode existir por causa da fronteira intransponível que desenha os contornos de um pedaço de carne que se convencionou nomear como Eu, por motivos meramente linguísticos. Eros é a força de ultrapassar fronteiras, que também marca a impossibilidade deste movimento. Aprende-se o que é uma fronteira quando, apaixonadamente, se quer que ela assim não a seja.

A tradição do pensamento clássico já lega que só se deseja aquilo de que se carece, como diz Sócrates no Banquete. O desejo é uma expressão dinâmica da falta-a-ser, da incompletude que marca o sujeito separado do seu objeto de desejo. É interessante que, em meio aos soluços de vinho, Sócrates passe a palavra á sacerdotisa Diotima de Mantineia, a qual ele reconhece ser sua única professora em questões de Eros. Interessante, porque estamos diante de um atravessamento de fronteiras. O espaço público dos discursos filosóficos e políticos, na democracia ateniense, era reservado às vozes masculinas e nascidas na pólis. Sócrates ultrapassa essa barreira quando convoca os ensinamentos de uma mulher estrangeira para falar sobre desejo, Eros. Talvez, é possível ler que só se pode aprender sobre amor ao ocupar esse lugar de estrangeiro – de si mesmo, da pólis, do Outro, do discurso.

Diotima começa seus ensinamentos pela retórica: Eros, o deus do Amor, é feio ou bonito? É bom ou mau? Naturalmente, Sócrates não ousa chamar um deus de feio e mau, as consequencias disto, como se sabe, são matérias de outro gênero literário, a tragédia. No entanto, a sacerdotisa adverte para não forçar o que não é bonito a ser feio, o que não é bom a ser mau. Todos os deuses devem ser belos, felizes e bons. Se o amor é o domínio da carência, que se expressa pela busca, pelo desejo, como seria este belo, bom, feliz e completo?

A resposta é que Eros está em algo entre o mortal e o imortal, é um ser intermediário. Lê-se

que Eros guarda o poder de '[...] interpretar e transmitir aos deuses o que vem dos homens, e aos homens o que vem dos deuses, de uns as súplicas e os sacrifícios, e dos outros as ordens e as recompensas pelos sacrifícios; e como está no meio de ambos ele os completa, de modo que o todo fica ligado todo ele a si mesmo. Por seu intermédio é que procede não só toda arte divinatória, como também a dos sacerdotes que se ocupam dos sacrifícios, das iniciações e dos encantamentos, e enfim de toda adivinhação e magia. Um deus com um homem não se mistura, mas é através desse ser que se faz todo o convívio e diálogo dos deuses com os homens, tanto quando despertos como quando dormindo; e aquele que em tais questões é sábio é um homem de gênio, enquanto o sábio em qualquer outra coisa, arte ou ofício, é um artesão. E esses gênios, é certo, são muitos e diversos, e um deles é justamente o Amor.'[1]

Essa particularidade do ser intermediário está propriamente ligada com sua condição singular de nascimento. Eros nasce da comemoração natalícia de Afrodite, em que sua mãe, a Pobreza, ficou de fora do festim. Quando Recurso, filho da Prudência, já bêbado de néctar, deita-se para repousar, a Pobreza ataca e deita-se ao seu lado. Está engendrado aí o nascimento de Eros, que, do lado da sua mãe, é duro, seco, descalço e sem lar, sempre por terra e sem forro, deitando-se ao desabrigo, às portas e nos caminhos, mas, já por herança paterna, 'é insidioso com o que é belo e bom, e corajoso, decidido e enérgico, caçador terrível, sempre a tecer maquinações, ávido de sabedoria e cheio de recursos, a filosofar por toda a vida, terrível mago, feiticeiro, sofista: e nem imortal é a sua natureza nem mortal, e no mesmo dia ora ele germina e vive, quando enriquece; ora morre e de novo ressuscita, graças à natureza do pai; e o que consegue sempre lhe escapa, de modo que nem empobrece o Amor nem enriquece, [...].'[2]

A incursão no discurso mitológico não é à toa, porque, desde então, sabe-se que todo episódio de linguagem põe em cena a falta do objeto amado. Quando se ama, parte do Eu já é reconhecida como perdida.

Um convite á palavra fez o duo de artistas mineiros .:Grão a reconhecer sua produção como efeito do domínio de Eros e suas magias. O que é curioso, visto que seus trabalhos jogam com o mapeamento cartográfico do jogo erótico entre Eu e Outro amado, no corpo, na cidade e no sonhar.

Os artistas narram que se encontraram numa formação pelo desvio da comunicação, no caso, na

1 Fragmento 203a do Banquete de Platão. Trad. José Cavalcante de Souza.

2 Fragmento 204a do Banquete de Platão. Trad. José Cavalcante de Souza.

Escola de Comunicação. No entanto, pode-se ler, com Octavio Paz, que o desvio da comunicação é a própria função da poesia. O desvio da sexualidade, adicionalmente, é a função do erotismo. Este interesse em se desviar da comunicação e se interessar [pela palavra, pelo texto, pela linguagem, pelos modos de falar, de dizer, de escrever] é onde se acha o erotismo e a poesia. Eros desencoraja a sedução do sentido. Ou, como escreve Barthes, '[os] signos não são provas, pois qualquer um pode produzir signos falsos ou ambíguos. Volta-se então, paradoxalmente, à onipotência da linguagem: já que nada assegura a linguagem, sustentarei a linguagem pela última e única certeza: não acreditarei mais na interpretação. Receberei toda palavra do meu outro como um signo de verdade; e quando eu falar, não terei dúvidas de que ele receberá como verdadeiro aquilo que direi. Daí a importância das declarações; quero constantemente arrancar do outro a fórmula do seu sentimento, e de minha parte digo a ele constantemente que o amo: nada fica para ser sugerido, adivinhado: para que se saiba uma coisa é preciso que ela seja dita; mas também, desde que ela é dita, ela é provisoriamente verdadeira.'

O .:Grão se faz em certas práticas inespecíficas, híbridas, impossíveis. [É sobre o modo como alguns trabalhos parecem apresentar sempre uma necessidade de diálogo, uma espécie de diálogo impossível, entre duas pessoas – no caso, dois amantes, dois companheiros – que escolhem maneiras impossíveis de produzir, plasmar, uma imagem de distância.] A prática artística que procura maneiras impossíveis de transbordar as distancias e absolver as fronteiras.

Eles descrevem a prática artística como [um jogo entre os dois]. Barthes descreve a anulação. 'ANULAÇÃO. Onda de linguagem no curso da qual o sujeito acaba por anular o objeto amado sob o volume do próprio amor: por uma perversão propriamente amorosa, é o amor que o sujeito ama, não o objeto.'

O jogo erótico é propriamente a brincadeira com a eterna repetição das distancias que compõem a [paisagem microscópica, paisagem íntima]. O discurso amoroso se eletriza pela eterna repetição do eu-te-amo e do eu-também-te-amo. Com a psicanálise de orientação lacaniana, aprendemos que o amor é o que vem em suplência da ausência de relação sexual. O amor entra em cena na falta da perfeita compatibilidade e complementariedade de corpos.

Ao aproximar a experiencia da transferência em análise do sentimento de apaixonamento do amante, no Seminário sobre a transferência, Lacan diz que "[penso] ter feito o bastante por hoje dizendo-lhes que é em torno disso que, concretamente, na análise ou fora da análise, pode e deve se fazer a divisão entre as duas perspectivas sobre o amor. Uma delas afoga, deriva, mascara, elide, sublima todo o concreto da experiência nessa famosa escalada em direção a um bem supremo [...]

essa espécie de amar-em-Deus, se posso dizer, que estaria no fundo de toda relação amorosa. Numa outra perspectiva, e a experiência o demonstra, tudo gira em torno desse privilégio, desse ponto único, que é constituído em alguma parte por isso que só encontramos num ser quando amamos verdadeiramente."

As práticas mágicas de Eros, traduzidas nos trabalhos do .:Grão, estão propriamente girando deste ponto específico em que a falta obriga uma expressão dinâmica de serem superadas as distancias: entre um corpo e outro, entre um saber e outro, entre um fazer e outro. O duo mineiro de artistas encontra, no espaço entre textualidade e imagem, o eu-te-amo.

No fim, talvez o que o .:Grão nos mostra é que amar – e criar – é habitar o intervalo, aceitar a impossibilidade de atravessamento como território fértil. Entre o gesto e o toque, entre a imagem e a palavra, entre o Eu e o Outro, há sempre uma distância que se recusa a ser abolida, mas que pode ser atravessada por um jogo de encantamento. É nesse hiato suspenso, de fronteira e feitiço, que Eros instala sua oficina secreta: um lugar onde cada tentativa de aproximação é também a reinvenção da própria distância, e onde todo "eu-te-amo" encontra seu eco provisório no "eu-também-te-amo".

Referências

BARTHES, Roland. Fragmentos de um discurso amoroso. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. 2ª ed.

CARSON, Anne. Eros, o doce-amargo. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

PLATÃO. O banquete. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2021.

[0] Edição a partir de "Socrates com disciplo e Diotima", Franc Kavčič/Caucig, c. 1810. Disponível em: National Gallery of Slovenia < https://www.ng-slo.si/en/permanent-collection/1800-1820/socrates-with-a-disciple-and-diotima-franc-kavcic-caucig?workId=1593 >

III.

NOTAS PARA A CONSTRUÇÃO DE PONTES

III.I. [TRABALHO] [TEMPO] [DINHEIRO] [PRECÁRIO]

O vocabulário da arte, e por consequência o vocabulário dos artistas ao falar da arte, é marcado pela ideia de trabalho. Nas conversas dessa pesquisa, a palavra "trabalho" foi repetida incansavelmente, como sinônimo para objeto artístico ou como verbo. Para além de uma mera coincidência linguística, as relações de trabalho estão profundamente conectadas com a criação artística em si, e são uma força capaz de exercer coerção sobre aquilo que é criado ou sobre quem é o sujeito criador. No contemporâneo, enfrentamos um cenário de neoliberalismo ideológico e precarização crônica das relações de trabalho. Os artistas, enquanto trabalhadores, são um exemplo hiperbólico dessa problemática.

Com as leis de incentivo à cultura, editais e prêmios são a principal possibilidade de sobrevivência material do artista. Essas são relações de trabalho altamente competitivas, temporárias e instáveis, que exigem desempenho e autonomia dos indivíduos. Paralelamente, o mercado de arte comercial impõe sua própria variedade de exigências para a produtificação da obra de arte, sem garantia de reconhecimento ou retorno financeiro. Do ponto de vista das consequências simbólicas do neoliberalismo na arte, podemos observar que os artistas brasileiros hoje vivem um contexto de aguda precarização trabalhista, com grandes desafios no que diz respeito à conciliação do desejo criativo espontâneo a projetos so-

ciais, interesses econômicos e discursos políticos mais amplos.

Quando questionados acerca de qual seria o maior desafio que enfrentam profissionalmente, os artistas que participaram desta pesquisa citaram: a falta de financiamento, a instabilidade de recursos, a impossibilidade de ter um plano de carreira, a escassez de tempo, e a necessidade de acumular funções e projetos para sobreviver financeiramente. Sara não tem Nome descreve:

Sara: Acho que o maior desafio para mim é o lugar da estabilidade. A arte é uma área de trabalho, e de existência também, que vai para além dessas questões materiais. Mas eu vou começar primeiro por essas questões materiais, por esse lugar da estabilidade. Assim, essa falta de um plano de carreira, ou de não saber se você sempre vai ter trabalhos, se você vai ter sempre projetos acontecendo com uma constância... para você conseguir organizar sua vida, ou saber se você vai ter recursos para fazer isso. Acho que esse é o maior drama, a maior preocupação minha e de vários artistas que eu tenho contato e acompanho. Essa instabilidade é muitas vezes o que impossibilita continuar dentro da área da arte e da cultura, né? Vejo muitas pessoas indo para outras áreas por conta disso, de não conseguirem ter uma segurança em relação a esse esforço que é colocado

Do ponto de vista do artista, o sucesso em um projeto pouco garante a continuidade de recursos no futuro. Por seu caráter temporário, cada novo projeto exige uma nova organização, ou uma determinada equipe, ou um determinado gasto com materiais. Até mesmo os agentes culturais de projetos bem-estabelecidos e recorrentes, como edições anuais de mostras e festivais, precisam se submeter ao mesmo processo de concorrência todos os anos. Seja no setor de financiamento público ou no mercado privado, essa instabilidade tem consequências significativas na capacidade do indivíduo de se manter ativo na profissão de artista, ou de manter ativo seu desejo de criação. Há um grande degrau entre o esforço e a recompensação. Para além de uma realidade material que aflige o trabalhador artístico, essa problemática está também relacionada à desvalorização social da arte e às estratégias discursivas do neoliberalismo:

Sara: [...] é uma afronta a sua própria existência, a seu próprio ser. Esse lugar de ser artista é colocado, para além dessa instabilidade material, como uma pessoa aquém e marginalizada na sociedade, visto como uma categoria a ser invisibilizada, desrespeitada, colocada como irrelevante dentro da sociedade. Isso também toca no lugar psicológico, da saúde mental, é existencial.

Froiid: Muitas vezes, a gente não vê esse lugar da cultura como um lugar importante. Na formação humana mesmo, na formação coletiva das cidades. Eu posso te dizer que eu também passei por muitas questões e dificuldades em conseguir um reconhecimento e uma validação do trabalho que fossem o suficiente para que ele seja exposto. Fico pensando no tanto de amigos, de pessoas conhecidas... que desistiram. Mas também, é muito difícil. Não é todo mundo que dá conta. E não devia ser assim. Não devia ser tão complexo, não deveria ser tão duro.

Byung-Chul Han, em seu livro "Sociedade do Cansaço" (2024), reflete sobre o funcionamento do neoliberalismo na organização ideológica e psíquica do sujeito contemporâneo. Ele propõe que a sociedade disciplinar, como entendida por Foucault, já foi substituída por uma lógica de desempenho. Em lugar da repressão, do controle dos corpos e da negatividade, o neoliberalismo propõe uma positividade radical, que apaga limites e seduz os indivíduos com a ideia de liberdade:

> O excesso de trabalho e desempenho agudiza-se numa autoexploração. Essa é mais eficiente que uma exploração do outro, pois caminha de mãos dadas com o sentimento de liberdade. O explorador é ao mesmo tempo o explorado. Agressor e vítima não podem mais ser distinguidos. Essa autorreferencialidade gera uma liberdade paradoxal que, em virtude das estruturas coercitivas que lhe são inerentes, se transforma em violência. Os adoecimentos psíquicos da sociedade de desempenho são precisamente as manifestações patológicas dessa liberdade paradoxal. (HAN, p.27-28)

Os artistas visuais, que trabalham de forma autônoma, e muitas vezes dentro de relações de trabalho precárias e temporárias, são coagidos a atuarem como empreendedores independentes, e estão por isso sujeitos às mazelas decorrentes dessa suposta liberdade produtiva. A precarização vivenciada pelos artistas é de tal forma aguda que partes de seu funcionamento e seu discurso são cooptadas pela própria lógica neoliberal. Sobre isso, o sociólogo Adrew Ross (2003) observa que os artistas se tornaram um modelo útil para a ideia neoliberal de uma força de trabalho "sem colarinho" *(no collar)*, já que possuem uma mentalidade de trabalho baseada na flexibilidade (trabalhando por projetos, fora da lógica trabalhista tradicional) e moldada pela ideia de trabalho sacrificial (ou seja, uma predisposição a aceitar menos dinheiro em troca de uma relativa liberdade).

Entre os seis artistas contemplados por essa pesquisa, todos citam que têm múltiplas atividades profissionais para sobreviver financeiramente de seu trabalho, seja no setor privado de trabalho *freelancer* comercial, na pesquisa acadêmica ou na atuação dentro de projetos de financiamento público. Além de artistas, trabalham como produtores culturais, educadores, designers, fotó-

grafos e todo tipo de atividade correlacionada que possa fornecer compensação financeira. Nesse sentido, Ícaro Moreno e Gabriela Sá descrevem como a desvalorização da atividade artística leva ao acúmulo de funções e a falta de tempo criativo:

Ícaro: Isso do financeiro é uma das principais questões para nós. Porque o financeiro acaba engolindo todo o resto. Tempo, né. Tem que pagar conta, mas não dá dinheiro. Quero expor meu trabalho, mas até para comprar uma moldura para expor meu trabalho eu já preciso de dinheiro. O material do trabalho, a impressão, tudo é caro.
E quem sabe se o professor, o fotógrafo comercial, o videomaker, a designer gráfica... Quem sabe se essas versões forem pagas, sobra alguma grana para o artista. É como se seu "eu" artista fosse o filho que é financiado pelas suas outras versões. A gente é várias coisas, e nossa parte artista é a função dependente das outras.

Gabriela: Nós dois somos muito preocupados com dinheiro. Então é muito difícil para a gente dizer "não" para um trabalho que vai ser remunerado, mesmo quando a gente está no meio de um outro processo criativo, sabe? E não sobra tempo. Acaba que a maioria dos trabalhos que a gente faz, que são externos, que são demandas que vêm de outros, são o que vai pagar as contas no final do mês. A gente coloca em primeiro lugar essa preocupação financeira, e o tempo criativo vai ficando em segundo lugar.

Com a falta de recursos, a obrigação de manter múltiplos tipos de trabalhos simultaneamente e a pressão do desempenho individual, o artista adentra uma relação de intensa autoexploração. A necessidade capitalista de "pagar as contas" (como disse Gabriela Sá) faz com que essas atividades remuneradas concorram com o tempo disponível para a criação artística, o que leva a uma série de questões práticas para a criação. As atividades da arte, por sua natureza, têm certa exigência de experimentação formal, de desenvolvimento conceitual e de recursos para sua execução, demandando uma dedicação intelectual, física e monetária do sujeito. Os artistas precisam atuar enquanto empresas qualificadas, e as demandas do trabalho extrapolam o domínio abstrato e conceitual das questões autônomas da estética e da arte para adentrar uma realidade muito mais material. Precisam ser também produtores, administradores e atendentes, além de sujeitos sensíveis e capazes de produção e inovação constantes.

Gabriela: [...] não quero assumir aqui uma culpa só nossa nessa questão, porque é culpa também do próprio sistema capitalista. Mas é isso: a gente tem cada vez menos tempo para criar e cada vez mais demandas para cumprir, e achar o tempo certo para o trabalho artístico é algo que se torna quase utópico.

Ícaro: A gente não simplesmente abre a gaveta, e está no modo arte. Fecha a gaveta, e agora está no modo comercial... Não existe isso. Você precisa de um tempo. Às vezes é um dia inteiro que precisa, e você não tem nem 3 horas. Eu sei que é possível produzir em qualquer temporalidade. Não é desculpa para não produzir.

Froiid: Porque o trabalho criativo não é uma coisa que se dá assim: "eu vou acordar oito horas da manhã, vou para o meu escritório ficar pensando sobre arte até meio dia, aí vou parar pra almoçar, e depois vou ligar de novo a minha cabeça… [...] Eu durmo pensando nisso. Quando eu acordo, a primeira coisa que eu vou pensar é isso. Eu viajo pensando nisso. [...] Não é um trabalho como os outros, talvez. Não é um trabalho que você senta e executa ele por X horas do dia, e vai embora pra casa, e acabou.

Ainda que essas tensões sejam observáveis nos trabalhos relativos à cultura como um todo, é preciso reconhecer que há algumas necessidades mais especificas ao contexto dos artistas visuais. Produzir uma obra de arte tem sua exigência de materiais e consumíveis, como molduras, impressão, tinta, lápis, equipamentos tecnológicos, dentre outros tantos exemplos de recursos que podem ser necessários para a execução de um trabalho artístico contemporâneo, diante de todas as possibilidades intermidiáticas de suporte. A falta crônica de recursos no meio das artes visuais, seja no contexto mercadológico ou de financiamento público, expõe os artistas a situações em que se torna necessário investir eles próprios monetariamente na produção de uma nova obra, sacrificando sua remuneração em prol da execução de suas ideias. Como exemplificam Randolpho Lamonier e Froiid:

Randolpho: Nos últimos anos, especialmente nesse período em que eu tenho participado de coisas maiores... O apoio é muito pouco. As instituições daqui são muito quebradas, muito. Então para executar as coisas do jeito que eu queria, eu acabei gastando muito do que eu tinha e até do que eu não tinha, para poder fazer as coisas do jeito que eu achava que tinha que ser.
[...]se a instituição não dá o dinheiro que eu preciso, eu vendo até o que eu não tenho para conseguir arrumar o dinheiro e pagar eu mesmo. Não é porque é uma instituição grande que é garantido que vai ter dinheiro.

Froiid: [...]você passa em um edital e te dão uma grana de R$ 8 mil, para você fazer a exposição. Primeiro, até parece que é uma grana boa, mas não é bem assim. Não é R$ 8mil para você. Esses 8mil é

para fazer o trabalho... se sobrar alguma coisa, é o que fica para você. Tem instituições que pedem ainda por cima uma contrapartida. Poxa, se eu estou expondo meu trabalho, a contrapartida não é essa? Não, você ainda tem que dar mais alguma coisa. Parece que é um favor você estar ali expondo o seu trabalho. As instituições encaram assim. Porque é o pensamento de arte que a gente tem no Brasil, infelizmente.

A partir de Byung-Chul Han e Andrew Ross, é possível compreender como os artistas, imersos em um discurso de *liberdade sacrificial*, são um modelo definitivo para a precarização trabalhista neoliberal. Estão, em geral, dispostos a trabalhar até sob remuneração reduzida ou inexistente, por entenderem profundamente a desvalorização social da arte e a precariedade de recursos públicos ou institucionais. Podem até, principalmente no caso dos artistas em começo de carreira ou em vulnerabilidade social, aceitar trabalhar de graça, em troca de espaço expositivo ou divulgação. Há uma construção discursiva que prioriza as exigências da criação mesmo frente a marginalização financeira e social, mesmo sob ameaça à sobrevivência do próprio sujeito. Nesse sentido, o trabalhador neoliberal ideal é aquele que se comporta como o artista, disposto a se sacrificar pela sua produção e maximizar seu próprio desempenho, considerando a suposta liberdade desse modelo de trabalho seu bem mais precioso. Nas relações de trabalho contemporâneas, os artistas vivenciam uma coerção em relação à negociação de seus desejos. Cada situação exige um certo tipo de concessão ou de acordo, e há um entendimento que, em prol da existência da arte, essa negociação deve ser feita assumindo-se como pressuposto que haverá certa perda para o artista.

No mercado privado, essas concessões estão relacionadas a desenvolver uma identidade artística produtificável, capaz de fomentar o *fetiche* mercadológico. Como explica Diogo Gama, essa busca por autenticidade e especificidade, descrito por Harvey (2005), é a estrutura que permite lucro a partir do trabalho artístico ou cultural. O capital coloca em movimento uma série de operações entre a diferenciação e a apropriação, entre a performatividade e a especificidade. O artista, enquanto *gênio*, deve ter um discurso bem elaborado em torno de sua pesquisa e de sua vivência, e deve ter autenticidade e identidade em sua criação. Randolpho Lamonier, por exemplo, acredita que esse é o motivo por trás de seu reconhecimento institucional não se traduzir em um reconhecimento mercadológico. Como artista que explora múltiplas linguagens, sente que isso gera uma certa incompreensão na visão produtificada de seu trabalho:

Randolpho: Mas acho que em relação ao mercado, por exemplo... Eu nunca tive, pelo menos até agora, uma correspondência de reconhecimento do mercado. Um reconhecimento do mercado que seja correspondente, equivalente, ao reconhecimento que eu tenho tido institucionalmente, porque acho que para o mercado é meio esquisito essa forma de trabalhar. Essa coisa de estar fazendo pano, mas estar fazendo foto…

[...] Não sei se é uma sorte que eu dei, mas meu próprio jeito de trabalhar me protegeu. Eu nunca sofri nenhuma influência do mercado. Ninguém nunca me apontou "ai, vai por aqui, que isso aqui vai ter mais saída comercial", por exemplo. Até queria que me falassem, na verdade, porque eu poderia muito bem fazer isso.

Já na esfera do financiamento público, espera-se que o projeto artístico esteja alinhado com as conjunturas políticas mais amplas, ou exige-se certas contrapartidas sociais, em relações que arriscam posicionar o artista como um agente de assistencialismo social. Dentro de uma visão utilitarista do aparato do Estado, a arte é cooptada como uma ferramenta de inclusão social. Exige-se que os projetos culturais que receberam recursos das leis de incentivo ofereçam ao público atividades gratuitas de educação ou participação. Além disso, a lógica dos editais públicos estabelece um constrangimento pela performance de autoafirmação identitária, na sua busca por autenticidade. Não questionamos aqui, de qualquer forma, a validade democrática das regras de avaliação de projetos que consideram classe, raça, gênero e orientação sexual dos concorrentes à financiamento público, oferecendo pontuação extra aos indivíduos que façam parte de grupos minoritários, ou qualquer outra forma perfeitamente legal de cota. Esses são métodos legítimos para incentivar o acesso de minorias ao trabalho artístico profissional, e não serão aqui postos em questionamento. Todavia, nas conversas com os artistas que participaram dessa pesquisa, surgiram relatos importantes que não podem deixar de ser discutidos. Froiid e Ava Cruz refletiram sobre esse tema:

Froiid: Tem uma questão... eu acho que é uma discussão interessante de colocar, que é a questão das pautas. A gente tem isso nas vendas, e dentro das instituições... E muitas vezes tem essa questão na pesquisa, que é de muito tempo também..., tem vezes eu sou convidado para alguma coisa e me dizem: "eu te convidei porque você é um artista negro". Tá, mas e o meu trabalho? Você me chamou por causa de quê? Mas a pessoa não sabe falar. Não acontece tanto, mas já aconteceram algumas vezes. E aí parece que o convite daquele lugar se dá só para preencher uma planilha. Acho que isso é uma questão, que me pega, e é importante a gente começar a discutir isso também. Porque é uma invalidação da sua trajetória.

Ava: Por mais que hoje o próprio mercado de arte se aproprie das minorias como uma "tendência de mercado", as colaborações são necessárias para a gente desenvolver

> estratégias para dialogar com a cisgeneridade. O mercado te come e te joga fora. A arte negra, a arte trans, tudo isso vai sendo colocado dentro de uma lógica do capital. E tudo isso é bem paradoxal, porque as curadorias, os espaços de decisão, continuam sendo brancos, e cisgêneros, e masculinos.

Na organização das cidades em torno da exploração capitalista da atividade cultural, como apontado por Diogo, a diferença é apropriada em uma relação de exploração que é paradoxalmente homogeneizante. O neoliberalismo atravessa tanto a estrutura material quanto simbólica da produção artística, subordinando-a a lógicas de rentabilidade, eficiência e performatividade. Froiid e Ava Cruz expõem as tensões envolvidas na apropriação das pautas identitárias pelo sistema da arte, revelando como essa valorização política, por vezes, reduz os artistas a meras categorias representativas. Suas presenças são instrumentalizadas em nome da diversidade institucional, sem que a estrutura de poder seja de fato transformada. Como consequência desse processo, artistas que pertencem a determinadas minorias têm sua trajetória profissional esvaziada de mérito criativo, como descreveu Froiid.

Em semelhança ao mercado privado, o financiamento público da arte também estabelece um constrangimento pela especificidade. Todos os artistas com que conversei ao longo da pesquisa citaram de alguma forma ter processos criativos que priorizam a experimentação e o livre fluxo entre linguagens e técnicas. Assim como Randolpho Lamonier descreve que o mercado de arte não parece compreender seu trabalho por sua variedade de interesses, Sara Não Tem Nome aponta que, dentro do contexto dos editais públicos, muitas vezes é levada a impor uma especificidade ao trabalho artístico que não era espontaneamente desejada:

> **Sara**: Eu tento trabalhar dessa forma, mas às vezes tem demandas, claro, de editais ou projetos, que pedem uma especificidade. Às vezes preciso mandar um projeto que é fechado em performance, ou um projeto que é mais fechado em música. Mas sempre que eu posso fazer com que essas linguagens se misturem e ter esse trânsito, eu costumo fazer assim. Eu gosto muito de poder unir as linguagens. Eu acho que tem um poder de intensificar o trabalho, de enriquecer.

Para fins quantitativos da organização e manutenção do aparato do financiamento público, exige-se que objeto artístico tenha uma existência e uma materialidade bem delimitada, enquadrando-se dentro desta ou daquela classificação setorial. Sara desenvolve processos criativos que vão da performance, para a música, até as artes visuais, acreditando que a intermidialidade é um ponto de enriquecimento conceitual do trabalho. Do ponto de vista do seu desejo espontâneo, assim como Randolpho, ela descreve que gostaria de caminhar livremente entre diferentes linguagens. Mas para garantir a captação de recursos no contexto de financiamento público, torna-se necessário adequar as ideias às oportunidades que aparecem, suprimindo certos aspectos ou desdobramentos que não se enquadrem na política de distribuição de recursos vigente. No Brasil, artistas visuais frequentemente se deparam com grandes disparidades orçamentárias entre diferentes linguagens e suportes. Na conversa com o duo .:Grão, Gabriela Sá e Ícaro demonstram insatisfação com esse aspecto de políticas públicas recentes:

> **Gabriela**: A Aldir Blanc mais recente não tinha categoria de Artes Visuais. Não existia no edital. Estava dentro de uma categoria de bolsa de pesquisa, para concorrer com projetos de vários campos diferentes.

> **Ícaro**: Inclusive, meus colegas da Escola Guignard se juntaram para ir em uma das reuniões do governo do estado para falar "como assim? 15 editais e nenhum deles contempla Artes Visuais?".

Qualquer que seja a forma de atuação optada pelo artista, é inevitável que a realidade financeira da profissão artística e as relações de trabalho que existem nesse meio exerçam sua força sobre as obras de arte que são criadas. Ter mais recursos financeiros, como apontou Randolpho, é ter mais coragem para experimentar, para ousar e para inovar na produção artística. O contrário, derradeiramente, também é verdade. Na ausência de recursos, a criatividade é coagida a trabalhar dentro de limites materiais e técnicos, se dobrar frente a discursos políticos e pressões externas, ou, até mesmo, encontrar sua impossibilidade.

No seu cotidiano contemporâneo, o artista deve se comportar como uma empresa. Como proponente de um projeto, ele deve se responsabilizar por uma variedade de atividades de logística, orçamento e execução. E em troca deve oferecer ao estado, simultaneamente, produtos artísticos e contrapartidas sociais. Outras pessoas que eventualmente participam do projeto estão, por essa lógica empresarial, subordinadas a uma hierarquização e a uma demanda por determinado resultado. Em nossa conversa, Ava Cruz contrastou a experiência de trabalho na Coletiva Língua, uma iniciativa independente, à outra experiência de trabalho no Festival Pajubá, um projeto que recebeu recursos da Lei Paulo Gustavo. Ambos os projetos foram desenvolvidos pelo mesmo grupo de artistas de Salvador, mas as relações de trabalho foram transformadas pelas exigências do modelo de financiamento público. Relações que, na Coletiva, eram horizontais e respeitosas, se fizeram verticais e autoritárias. Sara Não Tem Nome também descreve como essa necessidade de organização interna dos projetos pode levar a conflitos:

Sara: Se você faz um trabalho que, na lógica do mercado capitalista vale "x" e o do outro vale "2x", é esse valor que vai imperar dentro do projeto ou vocês vão criar leis específicas para aquele projeto, para valorizar as coisas de uma outra forma?
Isso já aconteceu em diversos projetos que participei, das pessoas não concordarem com a mesma forma de trabalhar, ou a mesma forma de achar que algo é justo ou não. E isso gera problemas. E aí vai ser conversado? Vai ter um contrato antes para as pessoas entrarem sabendo que elas vão fazer, ou não? Aquilo ali vai ser conversado e a maioria vai decidir, ou vai decidir quem vai colocar mais dinheiro, quem vai investir no projeto vai ter uma voz maior? Por exemplo, se fulano coloca R$ 100 ele vai ter mais voz do que quem coloca R$50? Então tudo isso é um jogo. Um jogo de expectativas e de desejos e de formas de ver o mundo.

Conviver com a precarização do trabalho artístico significa, também, que os artistas devem aprender a se adequar aos códigos e exigências de cada relação de trabalho. Na escassez de recursos, é necessário que o artista tenha um posicionamento ético consciente em sua jornada profissional. Resistir à pressão da precariedade é resistir, também, à pressão de se tornar um agente perpetuador desse sistema. Cada projeto simboliza uma oportunidade de processo ativo de tomada de decisão, e a busca por "fazer arte sem ter prejuízo" (como disse Ava Cruz) é um lema constante na sobrevivência do artista. Devemos considerar esse prejuízo tanto em seu aspecto financeiro quanto interpessoal. Sara Não Tem Nome descreve alguns dilemas relacionados a ter uma atuação profissional com posicionamento ético e ideológico dentro desse contexto precarizado:

Sara: [...] porque vão ser lógicas diferentes e muitas vezes a gente não tem um ensino muito estruturado em relação a isso. Como você vai atuar dentro de um espaço institucional? E aí, qual a diferença disso para o espaço independente? Qual é a diferença de um projeto que você vai ter um apoio, um patrocínio ou um fundo governamental para um projeto com um fundo independente, privado? E como é isso dentro a lógica do sistema capitalista que você vive? E como é isso numa coisa contra-ideológica? Se você vai atuar numa lógica anarquista ou socialista, como que esses valores vão ser colocados? Então, é tudo muito complexo, porque tem que ter uma coerência, uma coesão, para que a coisa funcione.

Nesse sentido, os artistas que participaram dessa pesquisa indicam algumas formas como a colaboração artística e o trabalho coletivo podem ser estratégias de resistência à dura realidade de desvalorização do trabalho criativo e da precarização neoliberal do trabalho.

Num sentido econômico, Randolpho acredita que a colaboração é um processo de fortalecimento mútuo das potencialidades individuais: "O outro fortalece a gente, e a gente fortalece o outro." Através da colaboração, artistas são capazes de redistribuir oportunidades e recursos dentro de um determinado grupo – processo que ele viveu com seu grupo de amigos da República Zero.

Sara aponta que trabalhar colaborativamente tem benefícios significativos para a criação artística. Ela explica que trabalhar com outras pessoas gera resultados mais complexos do que aqueles que poderiam ser alcançados individualmente, uma vez que cada pessoa contribui com seu conjunto de conhecimentos, habilidades e opiniões. Além disso, a colaboração é uma ferramenta capaz de dar sentido ao próprio trabalho:

Sara: Quando você trabalha sozinho, não necessariamente você sabe se seu trabalho vai emocionar alguém ou se vai causar algum efeito na vida do outro. Quando você trabalha em grupo, já está reverberando na vida de várias pessoas, de uma maneira ou de outra. A partir disso, o trabalho já faz mais sentido.

Num sentido político, Sara disse que colaborar é "uma forma de tentar sonhar, e viver na prática também, mundos diferentes do status quo que rege a nossa sociedade hoje". Em oposição ao individualismo, ela argumenta que o coletivo é um posicionamento de contracultura. Paralelamente, Ava explica que a colaboração pode ser uma ferramenta estratégica de inclusão e resistência:

Ava: No campo artístico, pensando em todas as marginalizações que pessoas trans sofrem, a gente acaba buscando outras pessoas trans para produzir em conjunto. É uma forma de evitar a transfobia e outras violências. [...] Acaba sendo "na força da farsa", como a Lin da Quebrada fala. São formas de ocupar certos espaços que não são pensados para nossa existência, e trazer outras de nós juntas pra esses espaços, sempre na base da estratégia.

III.II. [AFETO] [AMIZADE] [AMOR] [FAMÍLIA]

Na primeira conversa dessa pesquisa, Ava Cruz me disse: `"Tem um afeto que move as coisas".` Essa frase, em sua despretensiosa inespecificidade, me acompanhou pelos meses que se seguiram. Ao falar sobre trabalho, e principalmente ao falar sobre colaboração, os artistas com quem conversei estavam, de fato, falando sobre diferentes manifestações do amor. No cerne do discurso dos artistas estão relatos sobre amizade, relacionamentos e família. Essas três dimensões do afeto ressurgiram em todas as conversas, seja como fonte de inspiração, como parceiros de colaboração ou como redes de apoio. Acredito que, para os artistas, o afeto é uma força que é capaz de pôr o desejo criativo *em movimento* – uma fonte de esperança, de fortalecimento mútuo e de sobrevivência. Entre a semelhança e a diferença, o processo criativo é influenciado pelo amor, e o amor é influenciado por ele.

Primeiro, me interessou a dimensão dessa influência que toma forma na inspiração. Uma via do *outro* em direção ao artista, que culmina num determinado ato de criação. Essa dimensão, ainda que seja uma relação mais unidirecional, é algo que já havia observado em minha própria prática, por ter me dedicado anteriormente a um projeto que partia de um arquivo familiar de fotografias. Sinto que minha pesquisa artística foi bastante orienta-

da por questões autobiográficas, amorosas, familiares ou sentimentais. Essa maneira de trabalhar, que toma como ponto de partida uma vivência do sujeito, foi descrita recorrentemente pelos jovens artistas com quem conversei. Ava exemplificou como sua performance "*Dispositivo Masturbatório de Vulnerabilidades*" foi inspirada por um dilema de um relacionamento amoroso que chegou a um fim. Randolpho Lamonier compartilhou que sua obra desde o princípio foi inspirada pela sua família, enquanto uma família de operários, na cidade-moinho de Contagem. Ícaro Moreno descreveu que um ponto de aproximação entre ele e Gabriela foi que, ao se conhecerem, ambos estavam desenvolvendo trabalhos artísticos que eram inspirados pelo luto de seus respectivos pais. Sara Não Tem Nome reflete que esse processo de inspiração atravessa sua criação como um todo:

> **Sara**: tudo o que eu vejo, o que eu percebo que faz parte da minha vida e me atravessa, vai de alguma maneira se transformando em criação. Seja uma letra de música, seja uma série fotográfica, um vídeo, enfim... faço um recorte de pensar se isso é relevante para mim, se é importante de ser mostrado ou se eu posso criar algo a partir disso. É uma necessidade quase básica de me expressar.

Mais do que uma temática para o trabalho artístico, inspirar-se pelo *outro* é um desejo básico de expressão. Como bem disse João Gabriel: sob o domínio das magias de Eros, a prática artística procura maneiras impossíveis de transbordar as distâncias e absolver as fronteiras. No intervalo enlouquecedor entre o eu-te-amo e o eu-também-te-amo, o trabalho artístico que se movimenta pelo *outro* deseja, mais que tudo, comunicar. Em oposição a uma sociedade individualista e esvaziada de verdadeira conexão humana, os artistas com quem conversei ousam inspirar-se pelo outro em seus processos criativos – mais que isso, experimentam com a abertura dos próprios processos, colaborando e criando junto a outras pessoas. Suas práticas, por esse motivo, são transpassadas pelas movimentações do afeto, pelos acontecimentos da vida privada e pelo discurso amoroso.

Na conversa com o duo .:Grão, Ícaro Moreno descreveu a relação com o *outro* como uma cartografia de semelhanças e diferenças:

> **Ícaro**: Acho que é como dois círculos que se intercedem, eles coincidem muito, mas sobra uma beiradinha, uma franja ali, que não é igual. [...] tem pontos que não estão dentro da interseção, mas esses pontos não deixam de ser pontos de atração.

De fato, ao olhar para um casal como Ícaro e Gabriela, em que um relacionamento amoroso toma forma paralelamente a uma longa parceria de trabalho, surpreende a grande semelhança entre esses dois sujeitos que dividem o ato criativo. Mas Ícaro acredita que a semelhança é algo fabricado pelo olhar daquele que observa: "A gente que vê semelhança, mas toda semelhança no final tem sua diferença". Aquilo que é diferente entre os dois é o verdadeiro vetor da atração entre eles. Por suas diferenças, são capazes de encantar e influenciar um ao outro. Afinal, como lembra João ao falar de Sócrates no Banquete, só se deseja o que se carece. Penso que é justo esse desejo que é capaz de movimentar o sujeito. O interesse de Ícaro pela música, por exemplo, levou Gabriela a se arriscar no canto. Já o interesse pelos arquivos, que inicialmente era só de Gabriela, eventualmente tomou conta da produção de ambos. Podemos ver a correnteza do terceiro riacho: criando juntos, os artistas passam a influenciar os métodos, as referências e as temáticas um do outro.

Essa infiltração mútua dos processos criativos, das beiradas da diferença em direção ao centro da semelhança, é algo que não está restrito ao amor romântico. Ava, Randolpho e Froiid também descreveram maneiras que seus amigos foram fontes de novos interesses, novas habilidades e novos direcionamentos decisivos para os projetos artísticos. Ava compartilhou que gosta de estar cercada por outros artistas pela troca de referências: certa vez, por exemplo, seu amigo Yu lhe apresentou uma obra de Sophie Calle, e isso serviu de inspiração para que ela planejasse comemorar seu aniversário com uma performance. Já Randolpho, disse que seus amigos são uma rede de influências muito particular: quando começou a fotografar, Victor Galvão o ensinou a usar uma câmera analógica, e isso iniciou um novo ciclo em sua produção; por outro lado, ele acredita que ter convidado Paola Rodrigues para ser sua assistente em projetos "de pano" também fez com que a amiga renovasse seu entusiasmo pelas práticas de costura. Froiid ofereceu um testemunho detalhado da execução da instalação "Carnavais na bienal", que participou de 14° Bienal do Mercosul: opiniões de amigos influenciaram todo o seu processo criativo, dos instrumentos musicais utilizados na trilha sonora até a montagem e disposição das obras no espaço.

Num sentido prático, notei que os artistas com quem conversei tendem a ver o *outro* como um aporte de possibilidades. Ao conviver com outros artistas, ao estabelecer vínculos de amizade e, principalmente, ao colaborar criativamente, eles entendem que estão diante de uma oportunidade de criar objetos artísticos mais complexos, aprender novas habilidades e expandir seus recursos e acessos. Ava Cruz sintetizou muito bem essa ideia ao falar sobre a Coletiva Língua:

> **Ava**: Mais que isso, a coletiva era também para potencializar nossas capacidades individuais. Porque tem a fulana que faz

isso, e a ciclana que faz outra coisa, e tem eu, que faço isso. Juntando tudo, o projeto tem mais força. Ninguém domina o processo artístico como um todo, então a gente precisa dos outros.

Randolpho Lamonier também citou, em outro exemplo, que a assistência de seus amigos foi fundamental para que ele conseguisse concluir projetos fisicamente grandes em prazos desafiadores. São muitos os exemplos de benefícios práticos da colaboração, mas os artistas também indicaram acreditar que há ainda outras dimensões:

Sara: O que mais me marca, que eu vejo como muito benéfico, é a sensação de que você está criando algo que tem uma riqueza, uma complexidade muito maior do que aquilo que você sozinho poderia fazer. Porque traz a perspectiva e o conhecimento das pessoas que estão acrescentando ali, que estão colocando sua energia, sua expertise.

Sara defende que há um ganho de complexidade que está muito além de um ganho instrumental ou técnico. Seja trabalhando de forma colaborativa ou oferecendo a um amigo uma opinião sobre um projeto, artistas passam a interferir no processo de tomada de decisão que culmina na materialização do objeto artístico. Para Randolpho,

Randolpho: [...], o principal é essa dimensão do olhar do outro, que é um presente. Uma pessoa que está colaborando sempre vai ter um ponto de vista diferente, alguma coisa nova para acrescentar, uma crítica para fazer, uma ideia para dar.

Se pensarmos a colaboração como um presente – como um ato de generosidade e troca, em que dois sujeitos se abrem para a interferência de um *outro* em seus processos – podemos entrever a força que o afeto exerce sobre as práticas artísticas daqueles que se interessam por esse dispositivo criativo. Sara disse que prefere trabalhar com amigos, porque são pessoas com quem já convive e já tem ideias em comum. Ava também explicou que a afinidade foi importante nos processos colaborativos que já vivenciou, e que se incomoda um pouco com a "cultura de network" que encontrou ao se mudar para São Paulo: "Eu não gosto de pessoas que chegam com uma abordagem muito agressiva de network, já de cara, antes de a gente se conhecer. Para mim isso mina possibilidades de colaboração". Até ao procurar assistentes para a execução de obras, Randolpho prioriza suas relações afetivas:

Randolpho: Eu nunca vivi essa relação de artista e assistente, sabe? Isso de contratar assistentes... porque os meus amigos me dão assistência, e eles são artistas. Eu não vivi isso ainda e nem tenho, pelo menos até agora eu nunca tive, vontade de trabalhar com gente desconhecida.

Ainda que a colaboração seja uma ferramenta positiva para expandir as possibilidades de um projeto, Randolpho explicou que não se "envolveria com qualquer pessoa só para poder ter um apoio". Ele acredita que uma boa relação entre as pessoas é fundamental para uma boa parceria artística. Relações ruins são capazes de comprometer o próprio trabalho, criando conflitos desnecessários e estruturas desiguais entre os sujeitos. Trabalhar com amigos é uma maneira de criar colaborações que são mais horizontais e respeitosas, no sentido de que a intimidade entre os sujeitos permite que as contribuições feitas por eles sejam mais facilmente ouvidas:

Randolpho: a presença dos meus amigos, quando eles me ajudam, é uma presença muito particular. Porque como são meus amigos e são todos artistas que eu admiro muito e que respeito muito, eles me falam aquilo que eles não gostam. Me dão opinião, me dão ideias também. [...] Assim, tipo, um está fazendo uma coisa e o outro falar: "ai amigo, vai com calma aí!" ... "tá apontando pra um negócio esquisito"... Ou então: "nossa, tá horroroso, pelo amor de Deus" ... "por que você não tenta isso de um outro jeito?" A gente tem essa intimidade.
E até mesmo quando eu tenho a assistência de alguém... até agora eu tive essa sorte, esse privilégio, de as pessoas que estavam me assistindo e ajudando serem todos artistas incríveis, que me dão ideias, me dão opiniões, que me gongam. E acaba sendo tudo muito afetivo. O processo é muito afetivo e isso passa muito pelo outro, né? Mesmo sendo um trabalho meu.

Reconhecer o *outro* como um sujeito capaz de opiniões valiosas, e abrir seu processo criativo para a contribuição externa, é um ato, em último, atravessado pelo afeto. Em um exercício de amor, o sujeito que colabora se permite viver as interferências e ser transformado por elas. Mesmo quando não assinam um trabalho juntos, os artistas que convivem e mantêm laços de amizades entre si são capazes de ser uma força decisiva no direcionamento de seus trabalhos artísticos. O afeto cria um plano de fundo para que as críticas sejam vistas como uma construção, e isso permite uma prática artística mais dialética.

Outra dimensão interessante do afeto, que foi apontada pelos artistas com quem conversei, é quando o *outro* se transforma em uma força de apoio existencial para o sujeito. Quando colocados diante da realidade desfavorável e precária do trabalho artístico, os artistas encontram na colaboração um amparo para seus medos, suas faltas e suas inseguranças. Gabriela Sá reflete que a colaboração é uma ferramenta valiosa para superar a autocrítica que por vezes paralisa o processo criativo:

> **Gabriela:** Diminuir a autocrítica. Você tem que mostrar para o outro a sua ideia. Você tem que se expor para o outro. [...] acho que uma das coisas que quase todo artista passa é o medo de não estar bom, de não fazer sentido. E quando você está colaborando você tem que quebrar essa barreira da autocrítica e do medo. O medo de não ser compreendido na sua ideia, de ser visto como naif, de ser visto como alguém que não sabe o que está falando.

Paralelamente, Sara compartilhou que a colaboração pode, por si só, fornecer justificativa e significado para uma criação:

> **Sara:** A partir disso, o trabalho já faz mais sentido. [...] Só esse fator já é algo muito relevante. E aí depois vem outras questões... do senso de comunidade, do senso de pertencimento, de se sentir menos egóico, menos centrado só em si mesmo.

Através da inclusão de *outro*s em sua prática artística, os artistas conseguem ter uma atuação profissional mais sustentável, mesmo sob o efeito desencorajador da intensa desvalorização social da arte. Seja no sentido financeiro ou emocional, artistas que trabalham de forma colaborativa desejam construir redes de apoio mútuo. Buscam por comunidade, por reciprocidade e por conexão – o desejo por pertencer é concomitante ao desejo de resistir a uma realidade existencialmente hostil. Ava observou que, por esse motivo, a colaboração é constitutiva das relações das minorias:

> **Ava:** Sendo uma pessoa trans, também penso sobre outras maneiras de colaboração. Ainda que transicionar seja um ato individual, eu sinto que eu não transicionei sozinha. [...] um dos pontos centrais da minha transição foi morar com uma outra travesti que me passou todo o saber que eu precisava pra transicionar. Todas as técnicas e tecnologias de gênero que eu precisava dominar para levar a cabo essa transição. Então, pra mim, a colaboração é constitutiva de certas vivências de minorias.

A colaboração produz afetamentos e movimentações que extrapolam o âmbito do processo criativo, e podem transformar a vida dos artistas como um todo. Ava resgata a cultura *Ballroom* como um exemplo dessa forma de operar:

> **Ava:** A Ballroom é essa grande tecnologia que foi criada por travestis no Brooklyn, e é uma comunidade. [...] E a questão toda é que a Ballroom não existe apenas no contexto da Ball em si, até porque ela forma parentesco, e isso é algo muito interessante de ser pensado socialmente. Sim, são relações de parentesco, de fato. Assim como no terreiro você forma parentesco também, sabe? Com a sua família de santo. Na Ballroom, quando você participa de uma House, você tem a sua mother, e isso é uma rede de apoio existencial mesmo. Você vê essa experiência no drag, também. Tem uma pessoa que é sua "mestra", que te aconselha, que te desenvolve, mas é uma rede, acima de tudo, afetiva. E os termos que são usados são termos do parentesco, você tem mães e irmãs, uma família. Para mim, a Ballroom forma economia, forma família, forma arte, e faz tudo isso de uma maneira circular. É um modo de viver.

Curiosamente, muitos meses depois, ouvi novamente essa ideia de formar laços familiares quando conversei com Randolpho Lamonier:

> **Randolpho:** Então a gente morou numa república que não era uma república. A gente considerava que era uma casa de família. Era a nossa família inventada, a família escolhida.

Quando eu arrisco me abrir diante de um *outro*, quando arrisco me interessar pelo *outro* e me apaixonar por suas diferenças, quando arrisco "desejar o encontro" (como disse Sara) – nesse território dos infinitos atravessamentos do trabalho colaborativo, os artistas devolvem à arte sua potência de *vida*. Criam comunidades e constituem laços afetivos tão significativos quanto aqueles de parentesco. Mesmo quando, racionalmente, nenhum indivíduo produtivo da sociedade capitalista deveria perder seu tempo com atividades tão inúteis e desvalorizadas quanto a arte, mesmo quando o desejo criativo se vê ameaçado pela luz ofuscante do fascismo cultural – apesar *de tudo* e apesar *do todo*, a colaboração permite que o sujeito *permaneça* artista. Por trás das práticas criativas que buscam criar terceiros riachos, o amor movimenta e está em movimento.

Ao longo das conversas, os artistas mencionaram algumas influências que as instituições de ensino e os espaços de convivência exerceram sobre seus processos criativos. Todos os artistas com quem conversei passaram pelo ensino universitário, e essa experiência foi significativa para a prática deles. Ainda que nem todos tenham se graduado em artes visuais ou plásticas (Gabriela e Ícaro cursaram comunicação, e Ava é antropóloga), algumas reflexões sobre a educação formal estiveram inevitavelmente presentes nas narrativas em torno de seus trabalhos artísticos. A escola de arte e os ateliês são significativos enquanto espaços de convivência que estruturam a prática artística e as relações interpessoais:

> **Ícaro**: Tem muito a ver com espaço físico você ter chance de conviver e encontrar com as pessoas. Você vai lá, e você vê o que o outro está fazendo, e você dá palpite, você conversa. (Ícaro Moreno)

Afinal, o espaço da sala de aula, na sua rotina de convivência diária, dá chance para que floresçam as relações afetivas e duradouras. Foi, por exemplo, na Escola de Belas Artes da UFMG que Randolpho e Sara se conhe-

ceram, e dessa amizade já surgiram inúmeros trabalhos colaborativos, a coabitação de um apartamento, e um laço afetivo de tal forma significativo que configura uma relação familiar. Como disse bell hooks, o paraíso da sala de aula cria possibilidade de conexão – a partir dessas organizações institucionais, os artistas conseguem circular ideias, conhecimentos técnicos, oportunidade e dinheiro. Também foi na EBA que conheci Theodora, e na nossa amizade encontrei um ponto de apoio, de colaboração e de coragem. Isso viabilizou a existência do Ateliê Gaveta, para que dividíssemos custos e responsabilidades para ganhar um espaço de trabalho e uma fonte de renda.

Mas, precisamos considerar, o espaço do ensino nem sempre é positivo e agregador. Ícaro, ainda que demonstre uma visão geral mais otimista, descreveu a academia como um "espaço de escuta armada", em certo momento de nossa conversa. Por sua concepção egóica, ele identifica que a academia estabelece uma forma de interação com o outro em que a escuta está sempre inventariando defeitos na fala, por menores que sejam. Sara também compartilhou que foi uma experiência negativa em sala de aula que inspirou a escolha de seu nome artístico: uma professora da Escola resolveu analisar publicamente os nomes na lista de chamada de sua turma, e Sara percebeu que seu nome pertencia à categoria dos nomes menos interessantes, menos fortes, menos estrangeiros e, por consequência, menos artísticos. A partir dali, Sara escolhe um nome que é a negação de um nome. Essa maneira de se apresentar é também uma forma de enunciar um posicionamento perante a estrutura elitista da arte:

> **Sara**: É como dizer "eu não sou filha de ninguém, eu não tenho nome, mas tenho coisas pra falar". Eu tenho questões para colocar, e, apesar do meu anonimato, eu tenho posicionamentos também. O que eu tenho para falar pode ser importante, ou pode ser relevante, mesmo que eu não venha de um lugar esperado.

Numa realidade mais material, o campo da pesquisa acadêmica foi citado pelos artistas como uma fonte de sustento financeiro. Nas conversas, Ava, Gabriela e Ícaro falaram sobre o desenvolvimento de seus doutorados. Randolpho e Froiid também reconheceram que receber apoio financeiro de bolsas de assistência social ou bolsas de incentivo a pesquisa foi fundamental para que conseguissem se dedicar à produção artística na graduação. Nesse sentido, a pesquisa acadêmica configura algo como uma terceira via para a sobrevivência do artista, diferente do financiamento público de projetos e diferente também do mercado privado de obras de arte. Mas, é necessário lembrar que, no Brasil, as universidades públicas e a pesquisa científica também padecem de precariedades. Uma bolsa de iniciação científica, mesmo com os reajustes recentemente conquistados pela luta política do movimento estudantil, tem o valor inferior a um salário-mínimo, e é insuficiente para garantir ao graduando acesso a condições dignas de vida, moradia e alimentação. Na pós-graduação, principalmente nos campos de estudos das ciências humanas, os alunos se deparam com filas de espera por bolsas – essa presente pesquisa, por exemplo, só foi contemplada por uma bolsa de estudo por cerca de 40% do tempo necessário para sua execução (10 de 24 meses de trabalho).

É significativo também que os artistas observaram que o Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG, assim como é usual dos programas brasileiros dessa área de estudo, não oferece uma experiência de ateliê como aquela da graduação. Como disse Gabriela:

> **Gabriela**: A pós-graduação se afasta muito da prática, por mais que estejam entrando projetos de pesquisa com essa perspectiva. O nosso projeto não é só teórico, a gente não está propondo só uma tese... mas não existe esse espaço de convivência. É uma coisa que eu sinto falta. E, obviamente, nós não somos os primeiros nem seremos os últimos a sentir essa falta.
>
> Eu lembro muito do Adolfo Cifuentes, professor da escola, falando: "quando você vai fazer um mestrado em uma universidade fora do Brasil, a primeira coisa que você ganha é um ateliê". Então acho que falta esse espaço, e pelo menos no meu caso não penso nem em um ateliê no sentido individual.

Quanto à inspiração temática e conceitual, Ava Cruz descreve esse processo como uma via de mão dupla entre o trabalho artístico e a pesquisa:

> **Ava**: Como antropóloga e acadêmica, o trabalho me dá conceitos que gosto de levar pro artístico, e vice e versa. Como eu também pesquiso BDSM, por exemplo, as experimentações que eu faço no campo da arte me fazem pensar conceitualmente minha pesquisa. Então são coisas que, pra mim, se retroalimentam.

Ao longo dessa pesquisa, tive a oportunidade de vivenciar essa relação. Com a precariedade do trabalho em arte, foram minhas experiências de colaboração, na rotina cotidiana de gestão e idealização do Ateliê Gaveta, que me levaram a escolher a colaboração como tema. Aquilo que eu vivenciava na prática foi aos poucos se infiltrando em meus interesses teóricos, e pesquisar esse tema da sobrevivência permitiu que eu alcançasse novas compreensões sobre minha prática. As conversas com os artistas, nesse sentido, repercutiram em mim de forma quase imediata – cada conversa me levava a novos questionamentos, e isso tinha uma relação em tempo real com as decisões diárias de meu trabalho.

Aquilo que, por exemplo, Gabriela disse sobre colaboração exigir coragem, me fez pensar em Theodora. Quando sonhamos em ter um espaço juntas, era uma conversa como todas as outras, uma manhã no ateliê do Centro Cultural. Mas Theo, mais corajosa do que eu, colecionou anúncios de imobiliárias e veio me mostrar alguns dias depois, para me provar que um aluguel no centro não era tão caro quanto eu tinha estimado. Aos poucos, ela foi me convencendo. As inseguranças e as incertezas que eu tinha, Theo respondia com despreocupada despretensão. A gente dá um jeito, a gente vê isso depois. Não pode ser tão complicado assim. Nesse mesmo período, estava começando o meu mestrado. Já estava na fila de espera da bolsa, sem previsão de quando seria contemplada, e queria uma fonte de renda mais estável que meus trabalhos de fotógrafa *freelancer*. A coragem dela parecia dar conta da minha falta de coragem, ou então foi capaz de me inspirar, e apenas dois meses depois já tínhamos um contrato assinado e uma sala vazia no Ed. Maletta.

Logo levamos mesas, cadeiras, tapetes, estantes e um sofá para o ateliê. Livros, ferramentas de modelagem, torno elétrico, projetor. Gaveta ganhou seu nome a partir de uma longa batalha travada em cima de um mapa de palavras. Coloquei essa palavra no mapa por ter lembrado de uma conversa que tinha tido com a Theodora muito tempo antes: quando falamos sobre as frustrações da graduação em arte, e sobre a sensação de estar criando projetos artísticos que vão morrer nas gavetas dos nossos armários. Theo gostou do nome mesmo não se lembrando particularmente dessa conversa, e depois nosso amigo Silas deu a benção para nossa decisão: disse que era um bom nome porque o próprio edifício parece uma cômoda – e nosso ateliê, com sua varanda no 17° andar, é uma das suas gavetas. Inauguramos o ateliê em novembro de 2023, um sábado ensolarado com uma onda de calor inesperada, com uma feirinha organizada por amigos. Os primeiros meses foram dedicados a transformar o espaço em um ambiente funcional de trabalho. Em dezembro, Theo organizou a primeira oficina de cerâmica. E, antes que o ano acabasse, eu e meus amigos também usamos o ateliê como *set* de filmagem para a gravação de algumas músicas da banda Amálgama.

Em 2024, nosso ateliê ganhou mais vida. Depois do carnaval, nos organizamos para oferecer atividades regulares em nossa agenda. Theodora começou duas turmas de cerâmica, e me dei conta que precisava inventar um trabalho que realmente me interessasse. Sem patrão e sem investidor-anjo, não havia uma voz externa para me dizer como agir. Poderia, claro, dar aulas de fotografia básica. Essa foi minha primeira ideia, por ter sido monitora dessa disciplina da graduação. Mas ensinar técnicas de operação de câmeras me parecia bastante enfadonho, tecnicista e insatisfatório. Imaginei então oferecer um ateliê de fotografia inspirado por aquele que a professora Patrícia Azevedo organiza na escola de Belas Artes – um espaço lúdico de disparos criativos, e um território propício para colaborar, conviver e conversar sobre projetos artísticos. Imaginei um grupo de artistas, fotógrafos ou interessados por fotografia, que se encontra para produzir, discutir, pensar, criticar, fazer e mostrar. Ao invés de um curso expositivo e vertical, para vender a habilidade básica de operação de um aparato, pensei que poderia ser bem mais interessante oferecer uma prática artística *de ateliê* para fotógrafos, baseada em criar relações de colaboração e apoio mútuo. Minha motivação principal, claro, é que eu mesma desejava por esse espaço e por essas relações.

Assim começou o Penumbra Grupo de Estudos de Fotografia, ainda que o batismo do nome Penumbra seja um acontecimento bem mais recente. Percebi que criar esse espaço colaborativo envolvia uma construção de objetivos comuns entre os participantes, e a primeira dimensão dessa ideia estava no discurso em torno de nosso fazer. Ao invés de alunos e professora, na dualidade hierárquica do ensino, percebi ser importante que todos se entendessem como estudantes. O papel que eu ocupo é um mais próximo da mediação do que do ensino. Decidi desde o começo por esse modelo de Grupo de Estudos em oposição a um curso com ementa e conteúdo pragmático programado, muito por causa das experiências positivas que tive com Grupos de Estudo na graduação. O Al-Químicos, coordenado pelo professor Adolfo Cifuentes, foi onde aprendi sobre revelação química, e essa experiência foi significativa para que eu escolhesse a fotografia como mídia principal de trabalho. Na ausência de uma palavra que sintetizasse perfeitamente o que eu desejava criar, o termo grupo de estudos pareceu um bom ponto de partida.

Anunciei as inscrições do grupo no *instagram*, e consegui reunir um grupo inicial de 15 estudantes. Naquele momento, não coloquei nenhum pré-requisito para a participação. Era necessário apenas que tivessem interesse em fotografia, e que se comprometessem a pagar a taxa de participação mensal no valor de R$ 80[1] e a comparecer aos encontros semanais do grupo. O critério do interesse foi bastante positivo para a formação do grupo, porque fez com que desde o começo se estabelecesse uma diversidade de identidades e profissões. Incerta de, comecei a planejar nossos encontros. Sabia que era importante que o grupo fosse constante em sua agenda, variado em suas propostas, e prioritariamente prático. Tentava imaginar maneiras de fazer a colaboração ser a força norteadora das relações sociais entre esse grupo de pessoas – ainda que não soubesse

1 descobri, em poucos meses, que esse valor era bastante injusto quando considerados meus gastos com a manutenção do ateliê e minha rotina de trabalho. Naquele momento não sabia disso, mas criei uma situação bastante precária para mim mesma ao escolher esse preço, e posteriormente ele teve de ser significativamente ajustado (felizmente, com o apoio unanime dos participantes do grupo).

exatamente como criar essa dinâmica, havia uma intencionalidade por trás das minhas decisões.

Pelos últimos três semestres, minhas terças-feiras a noite foram dedicadas ao Penumbra. Começamos discutindo o dadaísmo, e experimentando com jogos de aleatoriedade e recombinação. Exploramos primeiro a fotografia de rua do baixo centro, vizinhança imediata do Ateliê Gaveta. Derivas noturnas por baixo do viaduto, com as câmeras em mãos, coletando imagens de esquinas malcheirosas e jogando conversa fora. Encontros no ateliê, para ver referências e discutir os resultados dos exercícios práticos, mas também encontros na rua, para visitar exposições temporárias em galerias do centro ou fotografar. Dois meses depois, a primeira experiência coletiva. Uma performance para câmera idealizada coletivamente e realizada com disrupção da ordem pública do metrô de Belo Horizonte. Experimentamos com a colagem, com a cianotipia, com as infiltrações mútuas de processos e com a crítica coletiva de imagens. Quando completamos seis meses de existência, fizemos nossa primeira exposição. Depois, começamos a experimentar com tema do retrato. E então, a próxima experiência coletiva: foi decidido que o grupo gravaria um curta. Mesmo quando são escolhidos temas que não tenho contato ou experiência prévia, isso me motiva a estudar mais e a sair da minha zona de conforto criativo.

Menos de um ano depois da inauguração do Gaveta, uma reviravolta: em julho de 2024, Theo me diz que está de mudança para a Espanha. Aprovada para uma pós-graduação em "artes do fogo" (nome simpático para o estudos de cerâmica e vidro), ela me avisou que só tinha mais dois meses no Brasil. Fiquei arrasada. Sem essa parceria, eu não conseguiria manter o espaço sozinha. A felicidade genuína que sentia pela conquista de minha amiga se misturava à sensação amarga de ver terminar um projeto que apenas começava. Felizmente, não foi necessário chegar a um fim. Não me vi sozinha – Theo indicou sua amiga Michely para tomar seu lugar, e Gabriela, que era integrante do Penumbra, também se juntou a nós. Passamos a ser três ao invés de duas, e isso expandiu nossas possibilidades de colaboração.

Com o tempo fui percebendo que criar um espaço de prática experimental e coletiva significava uma certa impossibilidade de planejamento a longo prazo. Quem planeja está sob controle da situação, consegue definir aquilo que é produzido e o que acontece, e se torna uma força autoritária. Arriscar abrir seu processo criativo a um *outro* é arriscar ser afetado pelo outro em sua totalidade, em seus desejos e em suas movimentações de vida. Nesse sentido, me dei conta que era necessário de fato renunciar ao controle e à autoridade, para que fosse possível viver relações mais colaborativas. Para o Gaveta, isso significava ser capaz de me readaptar às movimentações da vida e do desejo. Dentro do funcionamento do Penumbra, isso dizia sobre as escolhas de agenda, de temas de estudo e de projetos coletivos. Entendo que estar fora de uma instituição ou sistema pré-concebido de ensino é um benefício quanto à liberdade de nossos prazos, projetos e interesses. Uma fala de Sara, quando conversamos, me ajudou a pensar essa relação:

> **Sara**: Cada pessoa tem suas demandas e suas vontades. Então tem essas coisas que são complexas de fazer em coletivo, de conseguir orquestrar. Podemos pensar isso, é igual uma orquestra mesmo. Como que tanta gente pode tocar junto e aquilo ali fazer sentido? Não virar só algo caótico, desconexo?

O trabalho com os estudantes do Penumbra e a gestão do Ateliê Gaveta foram dimensões significativas para todo o desenvolvimento dessa pesquisa, e revolucionaram por completo minha relação com meu próprio método criativo. A pesquisa foi tomando os seus contornos, e as leituras me alimentavam de referências e ideias para aplicar nas minhas vivências no ateliê. Para as conversas com os artistas, preparei perguntas que eram inspiradas pelas discussões que surgiam durante minha convivência com o grupo de estudos, e pelos desafios diários da minha jornada profissional. Nos relatos que os artistas generosamente compartilharam, encontrei ecos de posicionamentos semelhantes aos que eu defendia, conselhos valiosos para o futuro e compreensões mais complexas das possibilidades e potencialidades do trabalho criativo colaborativo. Quando me via frustrada com algum acontecimento, cansada por excesso de trabalho, ou desencorajada por alguma dimensão da precariedade de meu entorno, pude retomar a essa pesquisa e encontrar ferramentas para compreender melhor minha realidade.

Penso, nesse sentido, que as conversas dessa pesquisa vão seguir comigo, inspirando minhas decisões e suscitando, por sua vez, muitas outras conversas. As conversas, certamente, não terminam aqui – deságuam em correntezas mais profundas.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Tradução Antônio S. Mendonça. Campinas: Unicamp, 4ª ed., 2014.

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

ARANTES, Otília. Uma estratégia fatal: A cultura nas novas gestões urbanas. In: **ARANTES, Otília; MARICATO, Ermínia; VAINER, Carlos.** *A cidade do Pensamento Único. Desmanchando consensos*. Petrópolis: Vozes, 3. ed., 2002.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. 2ª ed.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7° edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BEUYS, Joseph. An interview with Joseph Beuys. [Entrevista concedida a] Willoughby Sharp. *Art Forum*. Disponível em: https://www.artforum.com/features/an-interview-with-joseph-beuys-210674/.

BISHOP, Claire. *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*. Nova York: Verso, 2012.

BRENNER, Neil. O que é teoria crítica urbana? In: **BRENNER, Neil.** *Espaços da urbanização: o urbano a partir da teoria crítica*. Rio de Janeiro: Letra Capital; Observatório das Metrópoles, 2018. p. 21-39.

B**RETON, André.** Artificial Hells. Inauguration of the "1921 Dada Season". *October*, v. 105, p. 137–144, jul. 2003.

BURGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CARSON, Anne. *Eros, o doce-amargo*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

CÍCERO. *Sobre a amizade*. Tradução João Teodoro D'Olim Marote. São Paulo: Nova Alexandria, 2006.

CLAVER, Nuria. A ciutat-vella de Barcelona: renovação ou gentrificação. In: **BIDOU-ZACHARIASEN, Catherine.** *De volta à cidade: dos processos de gentrificação às políticas de 'revitalização' dos centros urbanos*. São Paulo: Annablume, 2006. p. 145-167.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 3ª ed., 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vagalumes*. Tradução Márcia Arbex et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DOMINGUES, João. E se a economia da cultura debatesse com mais frequência o trabalho? Notas sobre a organização dos interesses laborais no campo cultural. In: **BARBALHO, Alexandre; ALVES, Elder Patrick Maia; VIEIRA, Mariella Pitombo** (Orgs.). *Os trabalhadores da cultura no Brasil: criação, práticas e reconhecimento*. Salvador: EDUFBA, 2017. p. 89-120.

DOMINGUES, João; LOPES, Guilherme. Economia criativa e trabalho cultural: notas sobre as políticas culturais brasileiras nos marcos do capitalismo contemporâneo. In: **RUBIM, Antônio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre** (Orgs.). *Políticas culturais no governo Dilma*. Salvador: EDUFBA, 2015. p. 201-225.

EXPORT, Valie et al. *Archiv*. Bregenz: Kunsthaus Bregenz, 2012.

GOONEWARDENA, Kanishka. Marxism and everyday life. On Henri Lefebvre, Guy Debord and some others. In: **GOONEWARDENA, Kanishka; KIPFER, Stefan; MILGROM, Richard; SCHMID, Christian.** *Space, difference, everyday life. Reading Henri Lefebvre*. Nova York: Routledge, 2008.

HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2024.

HAROOTUNIAN, Harry. *History's disquiet: modernity, cultural practice and the question of everyday life*. Nova York: Columbia University Press, 2000.

HARVEY, David. A arte da renda. In: *A produção capitalista do espaço*. São Paulo: Annablume, 2005. p. 219-240.

HIGHMORE, Ben. *Everyday life and cultural theory*. Londres: Routledge, 2002.

HOOKS, Bell. *Ensinando comunidade: uma pedagogia da esperança*. Tradução Kenia Cardoso. São Paulo: Elefante, 2021.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Tradução João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2019.

INTERNACIONAL SITUACIONISTA - IS. Contribuição para uma definição situacionista de jogo (1958a). In: **JACQUES, P. B.** (Org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 60-61.

INTERNACIONAL SITUACIONISTA - IS. Questões preliminares à construção de uma situação (1958c). In: **JACQUES, P. B.** (Org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 62-65.

LEFEBVRE, Henri. *Writings on cities*. **KOFMAN, Eleonore; LEBAS, Elizabeth** (Tradutoras). Cambridge, MA: Blackwell Publishers, 1996.

MCDONOUGH, T. F. Rereading Debord, rereading the Situationists. *October*, v. 79, p. 3–14, 1997.

MERRIFIELD, Andy. Henri Lefebvre: the urban revolution. In: **MERRIFIELD, Andy.** *Metromarxism: a marxist tale of the city*. Nova York: Routledge, 2002. p. 71-92.

MIGNOLO, Walter D. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. *Cadernos de Letras da UFF* – Dossiê: Literatura, língua e identidade, n. 34, p. 287-324, 2008.

NADAL-MELSIÓ, Sara. Lessons in surrealism. In: **GOONEWARDENA, Kanishka; KIPFER, Stefan; MILGROM, Richard; SCHMID, Christian.** *Space, difference, everyday life. Reading Henri Lefebvre*. Nova York: Routledge, 2008.

OBRIST, Hans Ulrich. *Ways of curating*. Londres: Penguin Random House UK, 2015.

OSBORNE, Peter. *The politics of time: modernity and avant-garde*. Londres: Verso, 1995.

PASOLINI, Pier Paolo. O vazio do poder na Itália. Trad. Davi Pessoa Carneiro. *(n.t.)*, n. 4, v. 1, mar. 2012, pp. 104-117.

PLATÃO. *O banquete*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2021.

TILLMANS, Wolfgang. *What's wrong with redistribution?*. Colônia: Walther König, 2016.

WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. In: Dossiê Warburg, **BARTHOLOMEU, Cezar** (Org.), Aby Warburg, Giorgio Agamben. *Revista Arte & Ensaios*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA-UFRJ, ano XVI, n. 19, 2009.

ZUKIN, Sharon. Paisagens urbanas pós-modernas: mapeando cultura e poder. In: **ARANTES, Antônio A.** (Org.). *O espaço da diferença*. Campinas: Papirus, 2000. p. 80-104.

[CAPA] Edição a partir de "O grande rio", Leonilson (1990). Disponível em: < https://www.sp-arte.com/exposicoes/leonilson-e-o-artista-do-nosso-tempo. >