

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Pedro Henrique Resende Moreira

GUARDE BEM ESSE SORRISO:
Precariedade e subversão nas obras de Marta Neves

Belo Horizonte

2023

Pedro Henrique Resende Moreira

GUARDE BEM ESSE SORRISO:
Precariedade e subversão nas obras de Marta Neves

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.

Linha de pesquisa: Artes Visuais
Orientadora: Rita Lages Rodrigues

Belo Horizonte

2023

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

709.81A
M838g
2023

Moreira, P. H. R., 1997-
 Guarde bem esse sorriso [recurso eletrônico] : precariedade e
 subversão nas obras de Marta Neves / Pedro Henrique Resende
 Moreira. – 2023.
 1 recurso online.

 Orientadora: Rita Lages Rodrigues.

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

 1. Neves, Marta, 1964- – Teses. 2. Artistas – Minas Gerais – Séc.
 XX – Teses. 3. Arte – Filosofia – Teses. 4. Crítica de arte – Teses. 5.
 Arte moderna – Séc. XX – Brasil – Teses. I. Rodrigues, Rita Lages. II.
 Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III.
 Título.

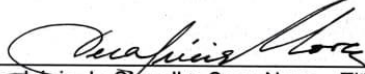
FOLHA DE APROVAÇÃO

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação do aluno
PEDRO HENRIQUE RESENDE MOREIRA - Número de Registro **2021699506**.

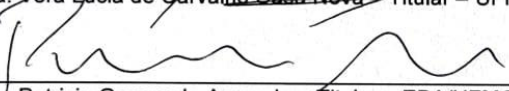
Título: "**Guarde Bem Esse Sorriso: Precariedade e subversão nas obras
de Marta Neves**"




Profa. Dra. Rita Lages Rodrigues – Orientadora – EBA/UFMG



Profa. Dra. Vera Lucia de Carvalho Casa Nova – Titular – UFMG



Profa. Dra. Patricia Gomes de Azevedo – Titular – EBA/UFMG



Profa. Dra. Maria Angélica Merendi de Biasizzo – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 14 de dezembro de 2023

(Via do aluno)

À Marta Neves, seu desvio nosso caminho.

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal de Minas Gerais, em especial sua Escola de Belas Artes, primeiro refúgio que tive ao chegar na capital, pelas chances e trocas, que foram muitas. Ao Programa de pós-graduação, em especial à Natália, pela ajuda e pela eficiência. Ao programa de incentivo à ciência, ao CNPQ, pelo investimento.

À minha orientadora, professora Rita Lages, cujo agradecimento é sentimental e dramático demais para ser resumido em algo digno de ser registrado em texto. Limito-me a agradecer pela direção, pela companhia, pela disposição, pela boa vontade e, mais importante, pela amizade. Minto. Agradeço, também, pela confiança – por ter me colocado pela primeira vez, de pé, frente seus alunos.

Ao Prof. Rodrigo Duarte, cujas aulas foram o estopim de quase tudo que está aqui. À Prof. Alice Serra, que me fez lembrar da mágica que eu havia esquecido.

Aos meus pais, por tudo, principalmente pelo amor e pela *santíssima* paciência. À minha irmã, minhas tias e minha avó, digo o mesmo.

À Satanás, que conspirou com minha família para me pôr nesse mundo.

À Mariana e Sylvio, que me revelaram o maravilhoso.

À Julia e Sara, sem as quais essa viagem teria sido muito, mas muito solitária. Aos amigos, que me surpreendo ao dizer “muitos”, Arçari, Nina, Amada, Pedro, Florêncio, Drawin, Marcelo, Jordana, Ball, Pupu, Pontel, Lara, Inêe, Sofia, que me aturaram em meu isolamento semimonástico e me acompanharam nas blasfêmias corriqueiras, que são sempre as melhores. Também àqueles cujos nomes me escapam, porque erramos e a vida é difícil.

À Rrose Selávy, por me vender sal.

À Isabela, que tem visto de perto e ajudado a respirar mais fácil.

À Ian Gavião, coberto de fita adesiva colorida, que me deu o corpo nú de Ney Matogrosso encerado por velas pretas e me lembrou que o silêncio é sexy.

À Gustavo Assis, que se tornou também família nas alturas do Ipiranga, amizade mais honesta que já tive.

À André Vaillant, que também não sei agradecer, mas que me contou, no ano em que me conheceu, que eu estava sob o Sol.

À Gauguin, que guarda o melhor de mim.

E finalmente à Marta Neves, cuja chatice impávida e apoteótica iluminou a minha própria, e por absolutamente tudo, *principalmente* pela amizade – *Eu sou um amendobobo, yeah, você é um amendobobo, yeah, somos amendobobos, yeah, bobo bobo amendobobo, yeah!*

*They whisper still, the ancient stones
The blunted mountains weep.
As he died to make men holy
Let us die to make things cheap.*

Leonard Cohen, *Steer Your Way*. 2019.

RESUMO

Esta dissertação analisa o trabalho artístico de Marta Neves a partir dos temas de desartificação da arte (*Entkunstung der Kunst*), artificação, Kitsch e erro. Utilizando os escritos de Theodor Adorno, sobre a Indústria Cultural e desartificação, bem como o conceito de “artificação” de Rodrigo Duarte, analisamos a incorporação do objeto comum nas práticas artísticas no século XX, sua relação com o fenômeno do Kitsch, a partir dos escritos de Abraham Moles e Umberto Eco, e manifestações similares no cenário artístico brasileiro anterior à Neves, para montar um panorama de referências teóricas e artísticas que embasam sua produção. Este panorama é, então, colocado em diálogo com nossa análise das suas obras, um levantamento dos seus escritos e uma entrevista, concedida para o presente trabalho, concluindo em um estudo focado na série Não Ideias, 2001-atual, para fundamentar nossa leitura sobre sua apropriação do objeto e sua relação com o tema do “erro”, em uma tentativa de iluminar sua poética, sua interpretação pessoal do Kitsch e a sua valorização do cotidiano.

Palavras-chave: Marta Neves; kitsch; desartificação; antiarte.

ABSTRACT

This dissertation analyses Marta Neves' artistic work based on the themes of Entkünstung der Kunst, artification, Kitsch and error. Using the writings of Theodor Adorno on the Culture Industry, his concept of Entkünstung, as well as Rodrigo Duarte's concept of "artification", we analyse the beginnings of the incorporation of the common object into artistic practices in the 20th century, its relationship with the phenomenon of Kitsch, based on Abraham Moles' and Umberto Eco's writings on the subject, and similar manifestations within Brazil's prior artistic scenes, to assemble a panorama of theoretical and artistic references that support her production. This panorama is then placed in dialogue with our analysis of her works, a survey of her writings and an interview, given for the present dissertation, concluding with a study focused on the series Não Ideias, 2001- current day, to substantiate our reading regarding her appropriation of the object and its relation to the theme of "error", in an attempt to illuminate her poetics, personal interpretation of Kitsch and her appreciation of everyday life.

Keywords: Marta Neves; kitsch; Entkünstung; antiart.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1– série <i>Não Ideia</i> , Marta Neves. Tinta sobre faixa de tecido (dimensões variáveis). Belo Horizonte, 2015.	14
Figura 2 – <i>Bicycle Wheel (Roue de bicycette)</i> , Marcel Duchamp. Objeto, França, 1913 – Réplica de 1960.	25
Figura 3 – <i>Enduring Ornament</i> , Elsa von Freytag-Loringhoven. Objeto, Estados Unidos, 1913.	26
Figura 4 – <i>Bilboquet</i> , Marcel Duchamp. Objeto, França, 1910.	27
Figura 5 – <i>Bed</i> , Robert Rauschenberg. Tinta e lápis sobre travesseiro, manta e lençol, Estados Unidos, 1955. ...	34
Figura 6 – <i>Lovers on a Bed I</i> , George Segal. Cama e gesso, Estados Unidos, 1962. (Fonte: Museu de Arte Contemporânea de Chicago)	35
Figura 7– <i>Bedroom Ensemble</i> , Claes Oldenburg. Madeira, tecido, metal, pelo artificial, vinil e papel, Estados Unidos, 1963. (Fonte: ArtForum).	35
Figura 8 – Vista da exposição de Warhol na galeria Stable, organizada por Billy Name. Estados Unidos, 1964. (Fonte: Billy Name Estate)	36
Figura 9 – Projeto Coca-Cola, de “ <i>Inserções em Circuitos Ideológicos</i> ”. Cildo Meireles. Garrafas de Coca-Cola e decalques com tinta branca vitrificada. Dimensões variáveis. 1970. (Fonte: Itaú Cultural)	40
Figura 10 – Maculatura, “ <i>Da Estamparia Litográfica</i> ”. Lotus Lobo. Folha de flandres. 53, 5 x 74cm. 1970. (Fonte: Galeria Superfície).	40
Figura 11 – (<i>Camas</i>) <i>Ela me Deu Bola</i> , Teresinha Soares. Instalação, 1970. Belo Horizonte. (Fonte: Tate)	41
Figura 12 – <i>Pessoa Muito Importante</i> , Marta Neves. Ação, instituto Undió, Belo Horizonte, 2015. (Fonte: acervo da artista)	43
Figura 13 – <i>Pessoa Muito Importante</i> , Marta Neves. Ação, instituto Undió, Belo Horizonte, 2015.	44
Figura 14 – <i>Pessoa Muito Importante</i> , Marta Neves. Ação, instituto Undió, Belo Horizonte, 2015.	44
Figura 15 – <i>Pessoa Muito Importante</i> , Marta Neves. Ação, instituto Undió, Belo Horizonte, 2015.	45
Figura 16 – série <i>Meritocracia do Pano de Prato</i> , Marta Neves. Pintura sobre panos de prato enfeitados, 2015-2016.	47
Figura 17 – série <i>Meritocracia do Pano de Prato</i> , Marta Neves. Pintura sobre panos de prato enfeitados, 2015-2016.	48
Figura 18 – <i>White Brushstroke I</i> , Roy Lichtenstein. Óleo e magna sobre tela, 1965.	55
Figura 19 – <i>Strecher Frame Revealed Beneath Painting of a Strecher Frame</i> , Roy Lichtenstein. Óleo e magna sobre tela, 1973.	55
Figura 20 – série <i>Kaminhas Sutrinhas</i> , Márcia X. Instalação, 1995.	57
Figura 21 – Sem Título, Marta Neves. Banner pintado à mão, 1999.	58
Figura 22 – <i>Missa Móvel</i> , Nelson Leirner. Objetos achados, 2000. (Fonte: Itaú Cultural)	59
Figura 23 – <i>O Anjo Exterminador</i> , Nelson Leirner. Objetos achados, 1984-2014. (Fonte: revista Select)	59
Figura 24 – <i>O Grande Combate</i> , Nelson Leirner. Objetos achados, 1985.	60
Figura 25 – <i>Cenas Para uma Vida Melhor</i> , Marta Neves. Colagem, 2004-2014.	62
Figura 26 – <i>Cenas Para uma Vida Melhor</i> , Marta Neves. Bordado, 2004-2014.	63
Figura 27 – <i>Leves Defeitos</i> , Marta Neves. Cartão postal, 2002 (Frente e verso).	65

Figura 28 – série <i>Ex-Votos</i> , Marta Neves. Bordados e objetos sobre papel artesanal, 1996-1997.	67
Figura 29 – <i>Dear Martha, I'm still waiting for you</i> , Marta Neves. Instalação, 1998.	67
Figura 30 – série <i>O Decálogo do Ilusionista</i> , Marta Neves. Bordados e pinturas sobre capachos, 1999.	70
Figura 31 – série <i>Proposições Matemáticas</i> , Marta Neves. Bordado sobre capacho, 2001.	70
Figura 32 – série <i>Ex Votos</i> , Marta Neves. Bordados e objetos sobre papel artesanal, 1996-1997.....	72
Figura 33 – <i>Nessa Rua Tem um Mar</i> , Marta Neves. Performance, 2012. Belo Horizonte.	74
Figura 34 – <i>Nessa Rua Tem um Mar</i> , Marta Neves. Performance, 2012. Belo Horizonte.	74
Figura 35 – <i>Nessa Rua Tem um Mar</i> , Marta Neves. Performance, 2014. São Paulo.....	75
Figura 36 – <i>Nessa Rua Tem um Mar</i> , Marta Neves. Performance, 2014. São Paulo.....	75
Figura 37 – série <i>Reconciliação Instantânea</i> , Marta Neves. Troféus e placas de homenagem, 2001.	77
Figura 38 – série <i>Não Ideia</i> , Marta Neves. Plotagem em MDF. Bienal do Mercosul, Porto Alegre, Brasil. 2001.	80
Figura 39 – série <i>Não Ideia</i> , Marta Neves. Tinta sobre faixa de tecido (dimensões variáveis). 32ª Bienal de São Paulo, São Paulo, Brasil. 2014.	82
Figura 40 – série <i>Não Ideia</i> , Marta Neves. Tinta sobre faixa de tecido (dimensões variáveis). 32ª Bienal de São Paulo, São Paulo, Brasil. 2014.	82
Figura 41 – série <i>Não Ideia</i> , Marta Neves. Tinta sobre faixa de tecido (dimensões variáveis). 32ª Bienal de São Paulo, São Paulo, Brasil. 2014.	84
Figura 42 – <i>Dançamos sem música enquanto nada acontece</i> da série <i>Não Ideia</i> , Marta Neves. Performance, 2003. Belo Horizonte.	86
Figura 43 – <i>Dançamos sem música enquanto nada acontece</i> da série <i>Não Ideia</i> , Marta Neves. Performance, 2003. Belo Horizonte.	86
Figura 44 – série <i>Não Ideia</i> , Marta Neves. Tinta sobre faixa de tecido (dimensões variáveis). Belo Horizonte, Brasil. 2015.	87
Figura 45 – série <i>Não Ideia</i> , Marta Neves. Tinta sobre faixa de tecido (dimensões variáveis). Faxinal do Céu, Pará. 2002.....	89
Figura 46 – <i>Guarda Bem Esse Sorriso</i> , Marta Neves. Impressão sobre cartaz de papel, 2000.	92

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO – uma mensagem de “Bom dia” de Charles Chaplin.....	11
2	PARA QUE NINGUÉM ESCAPE	15
2.1	Em antecipação ao braço quebrado	21
2.2	Ela me deu bola	29
2.3	O anjo exterminador	49
3	PRETENDENTE À ARTISTA.....	66
3.1	Cenas para uma vida melhor	71
3.2	Não Ideias.....	79
4	GUARDE BEM ESSE SORRISO	90
	REFERÊNCIAS	93
	ANEXO A – Entrevista com Marta Neves	96

1. INTRODUÇÃO – uma mensagem de “Bom dia” de Charles Chaplin

Acho bonito cachorro estragado. O pinscher pra mim já nasceu fudido. É um cara estraçalhado no corpo disfórico. Um valente que todo mundo amassa, beija os mamilos como espinhas de pus fofas, dá biscoito maior que sua boca e ele morde a outra boca que oferece. A visita ri. Passa um tempo o cara fica de fora das gracinhas. Ninguém pega mais na bunda dele, antes um cu de ouro. Cachorro chato, engraçado só quando lembram os casos de bebê, o dia em que chegou, o bicho agora no rodapé da cozinha, coçando virilha, largado de ruim, lembrado apenas na hora da cerveja quando o povo conta a história do veterinário – ele mijou na cara, né? haha. E voltam a falar de apartamento com interfone e umas coisas bonitas e fumê. O cara lá no ladrilho, os olhos vitrificadas, ignorantes. Um sujeito que chateia sem saber a razão. Entendo bem. Sou da raça (Neves, 2020, p.114)

Em 2001, a artista mineira Marta Neves resolveu nunca mais ter ideias. Ao participar da Bienal do Mercosul do mesmo ano, Neves apresentou, no contêiner que lhe foi fornecido, um relato, datado em anos, do seu frustrado processo criativo, que foi batizado de *Não Ideia*¹. Discorrer sobre tal frustração, e a falta de criatividade resultante, já na abertura de nosso texto seria reduzir as questões colocadas por tal trabalho a uma simples fuga da responsabilidade da figura do artista. E por mais que, talvez, uma fuga irresponsável seja um movimento necessário nessa história, nos encontramos diante da obrigação de realizar aquela “lamentosa labuta” que é a análise de obras de arte. Em defesa de nossa tarefa, a Não Ideia, por sua fuga irresponsável e recusa de diversos idealismos e mitos relacionados à arte nas últimas décadas, talvez sofra menos pela pretensiosidade da análise e da escrita sobre arte. A Não Ideia nos perdoará. Devemos, no entanto, pedir o perdão de Marta Neves – pelo importuno e pela eventual, pois não há expressão melhor, “encheção de saco”.

Elaborar algum texto de caráter acadêmico sobre os trabalhos de Marta Neves é um tipo particular de contradição. Uma artista que respira botecos e gosta do tipo de coisa que ninguém jura que presta não cabe bem com uma prolixa análise das temáticas que se encontram no cenário histórico, como das produções artísticas costumeiramente tratadas em textos críticos — e que certamente não combinam muito bem com cerveja ou pinga. No entanto, aqui nos propomos justamente a isso. O erro, afinal, é a joia que coroa nosso objeto de pesquisa, e a

¹3ª Bienal das Artes Visuais do Mercosul. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento268659/3-bienal-de-artes-visuais-do-mercosul>. Acesso em: 13 de nov. 2023.

confissão de que nosso posicionamento nos parece um grande equívoco condiz com tal metodologia e ponto de vista da artista. Falemos mais sobre ela.

Ainda pouco estudada, Marta Neves lida com o “bagulho”, ou seja, com as coisas deixadas de lado em uma sociedade que produz coisas demais. Ela se interessa pela condição de trapo e de mau feitio, causando uma transformação desses *lumpenobjekten* em ícones capazes de desarmar as defesas que criamos contra as partes de nós mesmos que também são bagulhos, erros, pecados e vergonhas. Neves, é importante ressaltar, não nos oferece redenção ou purificação, ela não quer transformar essas partes em nada. Marta Neves nos convida a olhá-las com ingênua admiração, e nada mais.

A artista plástica começa sua atuação artística na década de 1990, criando objetos e instalações que brincam com certa religiosidade brasileira, um tipo de desvio do catolicismo, focando nas promessas, confissões e votos que fazemos fora da igreja. Neves subverte tudo isso ao abdicar do aspecto de absolvição e deixar exposto apenas objetos litúrgicos e altares dedicados a seus erros. Para tal, ela faz uso de objetos achados — algo já comum no cenário das artes.

Seu apreço pela banalidade é evidente, mas sua preocupação cai aquém da produção e elaboração de uma estética do comum capaz de funcionar como algum tipo de ensino que almeja sua apreciação. Embora tal apreciação esteja presente na artista, seu percurso é o de imbuir significados outros a esses objetos e ações cotidianas, utilizando da precariedade como uma ferramenta para revelar os aspectos faltosos e incapazes que nos habitam.

Tal revelação daquilo que não aceitamos — aquilo que escapa tanto da maravilhosa possibilidade de beleza quanto do mais grotesco abjeto, da mediocridade inerente a todos, da incapacidade e da frustração — serve quase como uma confissão coletiva. Ao permitirmos nos relacionar com as falhas, próprias de e apresentadas por Neves, reconhecemos as falhas que existem em nós mesmos. A comunhão pelo erro e pelo desvio abre uma brecha para o encantamento daquilo de mais diminuto que encontramos diariamente: o pano de prato, a faixa de rua, os pedestres andando pela cidade, os erros constantes de nossas vidas.

Ao permitimo-nos uma relação com tais partes renegadas, encontramos nos objetos mais banais uma miríade de absurdos presentes na confusa experiência de ser humano. Assim somos deixados: sozinhos para explorar as facetas ignoradas de nossas vidas, lembrando, quase contra nossa própria vontade, dos objetos de Marta, a abominável artista das Neves.

O percurso de nossa análise começa apresentando o cenário que introduz o objeto comum, similar ao “bagulho”, querido por Neves, como agente principal do nosso recorte histórico do mundo das artes. Para tal, devemos ceder algumas páginas a um estudo sobre o que

foi batizado de Indústria Cultural e sua produção de mercadorias culturais; o avanço e eventual ameaça ao tradicional objeto artístico que tal produção suscitou; e ainda os desdobramentos no cenário produtor de obras de arte (doravante tidas apenas como obras). Trataremos, também, da transformação e inserção de novas linguagens no arsenal artístico.

Para tanto, utilizaremos o conceito de desartificação da arte (*Entkunstung der Kunst*) de Theodor Adorno e o desenvolvimento sobre o conceito, realizado por Rodrigo Duarte — que compara os textos adornianos com a escrita de Arthur Danto, desenvolvendo argumentos próprios sobre essa aproximação e batizando o fenômeno de artificação. Ambos os conceitos embasam nosso desenvolvimento sobre o advento da indústria que acaba por ameaçar a condição tradicional da obra ao mesmo tempo em que proporciona sua liberdade de amarras passadas. Aqui convocaremos a produção da arte Pop, a prática do grupo FLUXUS e, indo às suas primeiras manifestações, os *ready-mades* de Marcel Duchamp — figura que aparece repetidamente neste texto.

Abordamos, também, as semelhanças de tal processo de desartificação/artificação com as teorias propostas sobre o fenômeno do Kitsch por Abraham Moles e Umberto Eco, a fim de demonstrar como tais condições foram aplicadas em diferentes produções artísticas utilizando, mesmo que de maneira diferente, esse objeto roubado da vida comum. Apresentaremos artistas conterrâneos que usaram desse processo e apontaremos como a realidade brasileira, com suas particularidades, fundou usos específicos da apropriação do cotidiano para o fazer artístico. Para esse fim, o crítico e pensador Frederico Morais aparece com o conceito de *contra-arte* apresentado sobre o cenário brasileiro de produção durante as décadas de 1960 e 1970.

Esse percurso por um recorte da teoria estética e da história da arte do século XX nos serve de base para analisar a prática artística de Marta Neves. Apresentaremos alguns de seus trabalhos, estabelecendo um diálogo entre cada obra do nosso recorte com o contexto teórico abordado, assim como a relação existente entre sua prática com obras anteriores do cenário artístico dos séculos XX e XXI. Nosso foco, no entanto, será direcionado para a série Não Ideias, analisando-as com elaboração própria dos temas apontados e servindo como um ponto sintético para as análises feitas que se manifestam em diferentes trabalhos de Neves.

Nas Não Ideias, percebemos a conjunção das temáticas das novas linguagens do cenário artístico: a apropriação de objetos do cotidiano, o apreço pela visualidade do banal, o posicionamento crítico consciente da atividade artística, a predileção pela precariedade material típica de seu lugar de atuação e o ato colecionista, assim como sua própria elaboração poética sobre a ideia do “erro”. O uso que Neves faz do “erro”, presente desde suas primeiras

instalações e objetos, transforma-se pelo decorrer de sua produção e culmina nessa que é sua série de maior duração.

De noções subversivas da típica ideia de pecado, abdicando da absolvição, Neves valoriza-o como componente democrático de empatia, presente em todos e capaz de transformar o indivíduo não por sua dissolução no ato de confissão, mas em seu reconhecimento enquanto tal. O pecado de Neves sofre um processo de maturação, elaborando-se na ideia do “erro” despido de verniz catolicista e aplicado nas minúcias diárias — nos hereges momentos em que, abandonados pelo divino, erramos em nosso dia a dia.

Abriremos nosso texto, então, apresentando as ideias acerca da Indústria Cultural e os escritos adornianos. Para tal, devemos concluir essa sessão pedindo novamente o perdão de Marta Neves pela “encheção de saco” [fig. 1 – Série *Não Ideia*].



Figura 1– Série *Não Ideia*, Marta Neves. Tinta sobre faixa de tecido (dimensões variáveis). Belo Horizonte, 2015. (Fonte: Acervo da artista)².

² Todas as obras da artista utilizadas para ilustrar este texto foram fornecidas pela própria artista, com imagens de seu acervo particular.

2. PARA QUE NINGUÉM ESCAPE

“Para todos algo está previsto; para que ninguém escape, as distinções são acentuadas e difundidas” (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 101-102). Essa breve frase usada por Adorno e Horkheimer na *Dialética do Esclarecimento* aponta como a suposta diversidade presente dentro da produção que batizam de Indústria Cultural oculta, na realidade, uma homogeneidade manifesta na castração do desejo — fenômeno verdadeiramente comum a toda produção de tal proveniência. “Pois a cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança” (1985, p. 99).

Tal castração se manifesta, segundo os autores, pela própria estrutura característica de sua produção. Diferindo-se das artes — onde tradicionalmente almeja-se a sublimação do desejo revogando “a humilhação da pulsão” e salvando “aquilo a que se renunciara como algo mediatizado”, assim criando uma “promessa rompida” —, a relação com a mercadoria cultural “não sublima, mas reprime” (1985, p. 115). Os autores ainda escrevem:

A promissória sobre o prazer, emitida pelo enredo e pela encenação, é prorrogada indefinidamente: maldosamente, a promessa a que afinal se reduz o espetáculo significa que jamais chegaremos à coisa mesma, que o convidado deve se contentar com a leitura do cardápio. Ao desejo, excitado por nomes e imagens cheios de brilho, o que enfim se serve é o simples encômio do cotidiano cinzento ao qual ele queria escapar (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 115).

A presença massificante de tais produtos, assim como a relação traçada por eles com o sujeito, acaba criando um cenário árido para o envolvimento sério (aqui com o sentido de “aprofundado” e “não superficial”) com as experiências humanas sensíveis. Substituindo-as pela necessidade constante de consumo, a relação criada pela mercadoria cultural corta, sempre, o prazer do envolvimento — sendo tal corte parte integral de seu design. O que resta é a insaciedade e o “gosto por mais” naqueles dos quais se espera consumir o próximo pedaço.

Essa constante necessidade de novos objetos, que impede a fruição e o deleite com devido tempo, acaba por influenciar e atacar, também, a maneira como nos relacionamos com a produção artística, uma vez que ela é colocada lado a lado com a mercadoria cultural ao se posicionar como participante desse cenário da cultura.

O novo não é o caráter mercantil da obra de arte, mas o dado de que, hoje, ele se declara deliberadamente como tal, e é o fato de que a arte renega sua própria autonomia, incluindo-se orgulhosamente entre os bens de consumo, que lhe confere o encanto da novidade (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 130).

Embora ambas as relações nunca cheguem ao ponto principal do desejo³, a sublimação artística mantém a falta como uma “idolatria inconsciente a que se ligava o belo” (idem, p. 116). Já o corte da mercadoria cultural cria uma ruptura cega, prometendo uma inserção no coletivo consumista, atribuindo valor social na participação do novo ato cultural: “ao invés de prazer, o que se busca é assistir e estar informado, o que se quer é conquistar prestígio e não se tornar um conhecedor” (ibidem, p. 131).

Acentuando a problemática aproximação de ambas as relações em um cenário cultural, tal processo acaba por transformar a produção artística em um armazém de conteúdo a ser colhido e, eventualmente, transformado também em mercadoria de consumo. Adorno trata do assunto em sua Teoria Estética, dentro do conceito de desartificação da arte (*Entkünstung der Kunst*).

A desartificação está diretamente ligada à ideia de indústria cultural (Duarte, 2015), relacionando-se de maneira ambígua tanto como a aflição relegada à arte pelo consumo generalizado da mercadoria quanto como uma atitude direta da própria produção artística. Por enquanto, nos detemos na primeira interpretação.

Enquanto aflição, a desartificação se manifesta como uma impossibilidade de relação entre o sujeito — no caso aquele criado pela indústria cultural e que conhece apenas a relação com a mercadoria cultural — e o objeto artístico. Rodrigo Duarte, em seu artigo *A desartificação da arte segundo Adorno*, elabora:

Essa situação abre caminho para compreender a desartificação, antes de tudo, como uma projeção, por parte desse público culturalmente expropriado, da sua nulidade interior sobre as obras, degradando-as por não se pôr à sua altura [...]. O silenciamento das obras advém da incapacidade de sua interpretação pelas massas, de modo que a desartificação pode ser entendida também como incompreensão das manifestações estéticas em virtude de uma projeção depauperada, implícita na referência ao “eco padronizado de si mesmo”⁴ (Duarte, 2015, p. 73).

Tal relação é apontada enquanto uma dissonância óbvia, resultado da tentativa de aproximação entre dois objetos díspares, senão em disparidade formal (algo que é questionável), então na própria estrutura que os cria. Adorno mostra o aspecto repetido entre

³ “Não há nenhuma situação erótica que não junte à alusão e à excitação a indicação precisa de que jamais se deve chegar a esse ponto” (Adorno; Horkheimer 1985, p. 115).

⁴ Aqui o autor cita o seguinte trecho da Teoria Estética de Adorno, reproduzido aqui como está em nossa edição: “O espectador substitui o que as obras de arte reificadas já não dizem *pele eco padronizado de si mesmo* que percebe a partir delas” (Adorno, 1982, p. 29, grifo do autor).

ambos os processos de criação com o conceito de abalo (*Erschütterung*), apontando simultaneamente a divergência de ambos os sistemas de criação em relação a este mesmo conceito.

O abalo intenso, brutalmente contraposto ao conceito usual de vivência, não é uma satisfação particular do eu, e é diferente do prazer. É antes um momento da liquidação do eu que, enquanto abalado, percebe os próprios limites e finitude. Esta experiência é contrária ao enfraquecimento do eu, que a indústria cultural promove. A ideia de um abalo profundo seria para ela uma loucura vã (Adorno, 1982, p. 274).

Logo, a disparidade entre a relação promovida por cada uma das manifestações com a experiência do abalo revela uma divergência prima entre o objetivo da mercadoria cultural e a relação criada pelo sujeito com o objeto artístico. A “loucura vã” enxergada pela indústria não é nada mais que a percepção de que tal abalo resultaria no desvelamento de suas próprias falhas, da impossibilidade de construção saudável do sujeito a partir de seu consumo. Já na arte, o abalo “recorda o sujeito da debilitação a que ele está submetido, inclusive pelo efeito da cultura de massas” (Duarte, 2015, p. 78).

Isso acontece pela relação específica que a obra aflige no indivíduo, colocando-o em posição de perder-se de si e capaz de entregar-se para a totalidade da mesma, que se manifesta como “porta-voz histórico da natureza oprimida e, [...], crítica perante o princípio do eu, agente interno da opressão” (Adorno, 1982, p. 275). O esvaziamento do sujeito perante o objeto artístico é o resultado oposto do que se espera quando ele se coloca perante a mercadoria cultural.

Dessa espera-se tomar algo, refletindo o eu com tal conteúdo em um processo inverso ao que seria a experiência do abalo artístico. Criando o que é chamado na Dialética do Esclarecimento de “falsa projeção”. Retornamos à Rodrigo Duarte para uma elaboração do conceito:

A projeção assemelha o exterior ao eu, ao contrário da mimesis, na qual o eu se assemelha ao exterior. Essa “projeção normal” é um mecanismo psíquico absolutamente necessário para que o mundo faça sentido para o sujeito, já que [...] os autores afirmam que o hiato entre a interioridade e a exterioridade só pode ser transposto pela atividade subjetiva. [...] Ocorre, no entanto, que os indivíduos psicologicamente expropriados, que compõem as massas tão características do capitalismo tardio, são, quase por definição, incapazes de realizar a referida reflexão, introjetando de modo mimético padrões de comportamento impostos pelo sistema de dominação e devolvendo-os ao exterior, sem qualquer contribuição própria, por meio de uma projeção empobrecida (Duarte, 2015, p. 73).

A recusa do abalo por parte da indústria, que produz mercadorias com as quais nos relacionamos através de uma projeção mimética, acaba por gerar um coletivo incapaz de se relacionar, então, com a ausência de material incorporável que permeia a experiência artística, assim contribuindo para o fenômeno de desartificação. Esse, por sua vez, contribui novamente para o mesmo sistema, alimentando um *loop* de empobrecimento cultural generalizado.

Sendo o empobrecimento uma consequência, ele alimenta um cenário onde a participação social daqueles que se posicionam como desinteressados pelas promessas da indústria cultural, ou que se posicionam como interessados demais por qualquer outra coisa, sofram o ostracismo típico daqueles considerados *outsiders*.

Ao ratificar com refinada astúcia a demanda de porcarias, ele [o público] inaugura a harmonia total. A competência e a perícia são proscritas como arrogância de quem se acha melhor que os outros, quando a cultura distribui tão democraticamente seu privilégio a todos (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 110).

A exclusão da participação social do consumo vai para além da simples percepção externa de uma suposta arrogância. Se levada mais a frente, ela acaba por também se manifestar na recusa da participação do próprio sujeito no processo cultural, que resulta diretamente na incapacidade de renda financeira. “Ainda é possível fazer alguma fortuna, desde que não se seja demasiado inflexível e se mostre que é uma pessoa com quem se pode conversar” (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 108).

Logo, a recusa do processo acaba por danificar a possibilidade de participação social do indivíduo, seja por degradação da imagem social do mesmo, seja por impossibilidade de levantar financeiro. Em alguns casos ambas são verdades. O resultado é, então, a impossibilidade da manifestação da revolta ou da recusa perante a totalidade presente das mercadorias, que, agora já mais que a própria arte, permeiam o cenário cultural. Afinal, sendo a crítica honesta percebida pelos consumidores enquanto arrogância ou a simples incapacidade de se manifestar por falta de fundos, o que restaria de posicionamento questionador?

Quem resiste só pode sobreviver integrando-se. Uma vez registrado em sua diferença pela indústria cultural, ele passa a pertencer a ela assim como o participante da reforma agrária ao capitalismo. A rebeldia realista torna-se a marca registrada de quem tem uma nova ideia a trazer à atividade industrial. A esfera pública da sociedade atual não admite qualquer acusação perceptível

em cujo tom os bons entendedores não vislumbrem a proeminência sob cujo signo o revoltado com eles se reconcilia (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 109).

Retornando para a citação com que abrimos nosso texto: “Para todos algo está previsto; *para que ninguém escape*, as distinções são acentuadas e difundidas” (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 101-102, grifo do autor). A cooptação da crítica aprofunda o efeito de homogeneização, impedindo novamente o abalo que, como já discutimos, tem tanto poder de desvelamento sobre as promessas da indústria cultural.

Em seu lugar somos deixados com a cooptação do abalo, que, como qualquer “rebeldia realista” presente na mercadoria, é acoplado ao mecanismo da indústria uma vez que é atribuído de promessa de consumo, ou seja, ele é transformado em conflito.

O próprio conflito, antes arrolado entre as coisas supérfluas, manifesta-se na atualidade como um luxo: a elegante fatalidade é seu próprio consolo. Refletida nesse espelho, a cultura de massas só pode ser mesmo a coisa mais bonita deste mundo (Adorno, 2020, p. 163).

O conflito é transportado para o campo do divertimento, principal manifestação da mercadoria cultural e é entregue ao público como a única possibilidade de envolvimento, tanto por seu desprazer para com a diferença e a crítica, como por seu legítimo cansaço enquanto massa trabalhadora. O abalo artístico, assim como a crítica, exige do sujeito a integridade de se jogar perante a desestabilização do eu, algo particularmente difícil para os que são forçados a terem a maior parte das horas de seus dias gastas no trabalho exaustivo para manterem-se longe do declínio financeiro.

A arte “recusou-se àqueles para quem as necessidades e a pressão da vida fizeram da seriedade um escárnio e que têm todos os motivos para ficarem contentes quando podem usar como simples passatempo o tempo que não passam junto às máquinas” (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 112). O problema não se encontra, então, na procura da arte leve pelos exaustos, mas na administração da mesma pela indústria cultural, relegando sua disponibilidade e criação como apenas mais um aspecto do consumo e impossibilitando a relação com qualquer coisa diferente dela.

Perceberemos, logo, que a relação travada entre a Indústria Cultural e a manifestação artística, em todas as suas formas, é de predação. Enquanto ela desartifica a “arte séria”, também

administra a chamada “arte leve”⁵, fazendo com que perca sua “indomável força de resistência que lhe era peculiar quando o controle social não era total” (Adorno, 2021, p. 110).

No campo da administração da arte leve, o divertimento torna-se, então, a faceta principal de sua apropriação por parte da indústria. Diferente da cooptação da arte séria, cujo consumo enquanto mercadoria adentra-a e resulta no ganho de prestígio social, a arte leve é castrada pela limitação de existir apenas enquanto possibilidade de distração durante as horas “livres” da massa que tenta escapar da rotina de trabalho.

Tal distração depende da ausência da projeção normal, uma vez que

a diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio. Ela é procurada por quem quer escapar ao processo de trabalho mecanizado, para se pôr de novo em condições de enfrentá-lo” (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 113).

O abalo se torna um empecilho para o retorno à rotina de labuta, uma vez que o eu, abalado, modifica-se enquanto sujeito. Sua subjugação perante a mesmice da mercadoria, mantêm-no dentro desse ciclo fechado de produção. Para além disso,

a mecanização atingiu um tal poderio sobre a pessoa em seu lazer e sobre sua felicidade, ela determina tão profundamente a fabricação das mercadorias destinadas à diversão, que esta pessoa não pode mais perceber outra coisa senão as cópias que reproduzem o próprio processo de trabalho (idem, p. 113).

Aqui nos comporta uma breve elucidação sobre a divisão feita entre a arte séria e a leve por Adorno, na tentativa de apresentar o argumento de que tal divisão é um caráter necessário para abordar diferentes manifestações artísticas por diferentes grupos, cada um em seu próprio campo dentro de um sistema de divisão de classes. Argumentar a superioridade da arte séria e burguesa a partir dos posicionamentos utilizados pelos autores mencionados significa posicionar-se de maneira desonesta, uma vez que os mesmos argumentam, nos próprios textos citados, sobre a limitação da liberdade e universalidade de tais obras⁶, reforçando, também, o

⁵ “Arte séria” e “arte leve” é como são tratadas as manifestações artísticas criadas pelas classes dominantes e subalternas, respectivamente, por Adorno na Teoria Estética e na Dialética do Esclarecimento, no entanto, também são batizadas de “arte superior” e “inferior” a partir da posição de sua classe produtora.

⁶ “Quem a lastima [a arte leve] como traição do ideal da expressão pura está alimentando ilusões sobre a sociedade. A pureza da arte burguesa, que se hipostasiou como reino da liberdade em oposição à práxis material, foi obtida desde o início ao preço da exclusão das classes inferiores, mas é à causa destas classes [...] que a arte se mantém fiel exatamente pela liberdade dos fins da falsa universalidade” (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 111).

caráter de rebelião profundo presente nas manifestações (verdadeiramente) populares ditas como pertencentes à arte leve.

O problema inerente à cultura de massas não é sua cooptação primeira da arte leve, mas sua redução ao puro divertimento e sua conseqüente tradução de aspectos díspares em uma homogeneidade avassaladora. Ela afeta principalmente aqueles mais vulneráveis socialmente, que fruíam de uma verdadeira arte popular, mas agora acham refúgio do tempo e do espaço de trabalho apenas no divertimento barato.

Os frustrados não seriam tanto os fãs quanto àqueles que sempre “pagam o pato”, os atrasados. A obscuridade do cinema oferece à dona de casa [...] um refúgio onde ela pode passar algumas horas sem controle, assim como outrora [...] ela podia se pôr à janela para ficar olhando a rua. Os desocupados dos grandes centros encontram o frio no verão e o calor no inverno nos locais climatizados (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 115).

A reificação geral da cultura acaba por transformar os lugares antes habitados pelo povo em lugares de consumo, algo que reflete também a relação social geral com o espaço urbano (já por algum tempo rarefeito de lugares onde o indivíduo desocupado pode apenas existir sem a necessidade de contribuir diretamente para a economia privada). Reduzir a humanidade inteira a “clientes e empregados” é a única forma pela qual a indústria se interessa pelos homens (Adorno; Horkheimer, 1985).

Terminada a nossa deambulação pelo primeiro sentido atribuído ao conceito de desartificação, devemos seguir adiante para a sua segunda interpretação: o fenômeno enquanto manifestação de uma decisão artística. Para isso, devemos abrir mão de nossa exegese de Adorno para seguir uma produção que se desdobrou mais sobre o que chamamos de arte contemporânea e também sobre a relação do sujeito com as mercadorias culturais em um mundo já populado quase que exclusivamente por elas. Afinal, o alarme adorniano aparece já em um cenário artístico que enfrentava, desde o início do século, essa mesma força descrita.

2.1. Em antecipação ao braço quebrado

Mencionamos *en passant* que duas interpretações sobre o conceito de desartificação poderiam ser apreendidas. Agora, seguiremos para uma elaboração de tal momento de ambigüidade. Durante sua escrita sobre o abalo, Adorno nos coloca que “a ideia de um abalo profundo seria para ela [a indústria cultural] uma loucura vã; eis a motivação mais íntima da

Entkünstung da arte” (Adorno, 1982, p. 274). “*Eis a motivação*” permite duplo entendimento, enquanto rarefação possível da relação entre o sujeito e a obra, como exploramos anteriormente, ou como “sua dessubstancialização pelos próprios artistas” (Duarte, 2015, p. 79).

Essa segunda interpretação parte da relação travada por Adorno entre a transcendência própria da obra de arte e a “aura”, conceito benjaminiano⁷. Equiparando ambos os conceitos, Adorno estabelece que a perda da aura, como apontada por Walter Benjamin, acaba sendo, também, a própria desartificação — fruto do processo de administração e desencantamento. No entanto, a perda (ou superação) a que foi acometido o objeto artístico acaba permitindo-o transpor suas limitações anteriores, agora capaz de acoplar elementos externos. Com tal perda, o caminho para o diálogo da obra com o mundo exterior a ela se torna possível e ainda aparece como uma solução palatável para o seu “progresso”.

A antinomia do puro e do impuro na arte inscreve-se num elemento mais geral, segundo o qual a arte não seria o conceito supremo dos seus gêneros. (...) A questão tão apreciada dos apologetas tradicionalistas de todos os graus “Isto é ainda música?” é estéril; é, porém, concreto analisar o que é a *Entkünstung* da arte, práxis que não reflete a arte e que, aquém da sua própria dialética, se aproxima da práxis extra-estética. (...) No entanto, a arte manifesta-se presentemente de modo mais vivo onde destrói o seu conceito. Em tal decomposição, é fiel a si mesma, violação do tabu mimético do impuro enquanto elemento híbrido (Adorno, 1982, p. 206).

A abdicação da qualidade aurática da obra acaba sendo “uma faca de dois gumes” (Duarte, 2014) que possibilita ao mesmo tempo a contínua produção artística, mas também sua possível similaridade com a mercadoria cultural. Essa similaridade é desnivelada, no entanto, pela própria ideia do abalo e pelo efeito que ele cria no sujeito que se relaciona com a obra. O abalo, então, funciona como uma nota distintiva entre obras desartificadas e mercadorias culturais, apesar de qualquer similaridade formal advinda da apropriação.

O resultado é a produção de novas obras que abrem mão de sua pureza (aurática) tradicional e, abraçando as possibilidades extra-estéticas, acoplam partes do mundo banal

⁷ Aqui trabalhamos com uma leitura bastante pragmática da definição de obra aurática estabelecida por Walter Benjamin em *Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*, enquanto a definição estabelecida no texto é preenchida pela poética ensaística benjaminiana (“Em suma, o que é a aura? É uma teia singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho” [2012, p. 184]). Aplicamo-la, de maneira, talvez, demasiadamente seca, como uma definição recorrente para um tipo de obra artística, única e autêntica, que escapa das regras da produção industrial que possibilitam a reprodução em sua natureza. Resumindo, a obra aurática aqui é a obra que existia antes do momento de sua desartificação, aquela que foi objeto de culto — seja por princípio religioso e ritualístico, ou por adoração da beleza.

dissipando-se por ele. A segunda interpretação do processo da *Entkünstung der Kunst*, a de uma apropriação de tais objetos por parte dos artistas, é batizada de “artificação” por Duarte (2014). Utilizaremos aqui seu conceito para descomplexificar a distinção das duas consequências originárias de tal processo. É importante que analisemos o que essa artificação significa e como ela ocorre em alguns exemplos de artistas do período mencionado — afinal, tal prática se desdobra pela história da arte recente e serve de base para a produção de Marta Neves.

Críticas a essa incorporação do exterior à obra aparecem desde as primeiras manifestações vanguardistas do início do século XX. Desde então, as manifestações artísticas que se apropriam do objeto comum tornaram-se cada vez mais presentes no cenário do que seria considerado arte “séria” — por mais que muitos de seus manifestantes (Francis Picabia e os dadaístas, por exemplo) não apreciassem tal nomenclatura⁸. Como nos diz Duarte,

Não faltavam exemplos de obras que propunham uma espécie de indistinção entre elementos da vida e da arte, como os *ready-mades* de Marcel Duchamp ou, algumas décadas depois, a peça “4:33” de John Cage, composta apenas de silêncio na duração indicada pelo seu título (2015, p. 79).

A experimentação artística com o objeto comum surge como uma resposta à saturação da experimentação sensível típica do modernismo. Ao pensarmos, por exemplo, no resultado formal das produções dos grandes nomes pré-modernos (Cézanne, Matisse e Gauguin), e a influência que cada um exerce sobre a produção modernista, percebemos que, embora a quebra com as regras vigentes de sistemas artísticos anteriores — mais explicitamente as pinturas de salão e o neoclassicismo — tenham grande impacto na produção que se seguiu, o resultado formal manifestou-se enquanto estímulos sensoriais. Esses que, apesar da radicalização de sua forma, mantiveram vivos os padrões básicos da produção da arte como era realizada durante os dois séculos que pré-datam esse período.

⁸ “*Enfin debout devant DADA qui représente la vie et qui vous accuse de tout aimer par snobisme. Du moment que cela coûte cher. Vous vous êtes tous rassis? Tant mieux, comme cela vous allez m’écouter avec plus d’attention. Que faites vous ici, parqués comme des huîtres sérieuses – car vous êtes sérieux nest-ce pas? Sérieux, sérieux, sérieux jusqu’à la mort. La mort est une chose sérieuse, hein? On meurt en héros, ou en idiot. Ce qui est la même chose.*” (Picabia, 1920). O ataque à seriedade típica do meio cultural feito por Picabia em 1920 é ecoado futuramente pelos herdeiros do posicionamento crítico dadaísta: Henry Flynt, membro adjacente do FLUXUS, cria o axioma “*Demolish Serious Culture!*” na década de 1960 (Piekut, 2009, p. 37.), que mais tarde é incorporado ao movimento Neoísta inglês de Stewart Home na década de 1980. Por mais que tais manifestações não necessariamente se enquadrem com o sentido literal do conceito de “arte séria” de Adorno, as críticas ao meio cultural burguês, de onde tal manifestação proveria e onde idealmente circularia, participam ativamente da crítica à concepção de arte desde os inícios do modernismo – por mais interessante que tal discussão seja, ela necessitaria de um espaço próprio muito mais digno que apenas uma desnecessariamente longa nota de rodapé.

Considerando a excessiva produção de “cores-e-formas-abstratas-sobre-tela”, temos um vislumbre do cenário que fez com que Marcel Duchamp (que até então experimentara muito com tais exatos costumes) afirmasse que estaria cansado de “arte retiniana” (Cabanne, 2012, p. 73). O resultado de seu cansaço é uma produção que questionou os padrões básicos do pensamento artístico a partir da incorporação de objetos livres das associações tradicionais com a obra de arte — aqui temos o exemplo primeiro do processo de “artificação” como identificado por Duarte, embora não seja o único.

As experimentações do Dadá de Zurique, por exemplo, que lutava para desassociar a atitude criativa do artista incorporando o acaso ou o inconsciente, poderiam se qualificar como manifestações similares — o apreço dadaísta pelas “formas de arte menores” como o teatro de fantoches ou as apresentações de *vaudeville*, incorporadas aos saraus do Cabaret Voltaire, e o apreço pelo lixo enquanto matéria prima não devem ser descartadas da categoria de experimentações primárias. A década de 1910, com toda a destruição da Primeira Guerra, acaba por também acender as fagulhas do movimento de incorporação da banalidade à arte.

Como aponta Benjamin,

Os dadaístas estavam menos interessados em assegurar a utilização mercantil de suas obras de arte que em torná-las impróprias para qualquer imersão contemplativa. [...] À imersão, que se transformou, na fase de degenerescência da burguesia, numa escola de comportamento antissocial, opõe-se a *distração*, como uma variedade de comportamento social. Na realidade, as manifestações dadaístas asseguravam uma *distração* intensa, transformando a obra de arte no centro de um escândalo. Essa obra de arte tinha que satisfazer *uma* exigência básica: suscitar a indignação pública. De espetáculo atraente para o olhar e sedutor para o ouvido, a obra convertia-se num tiro. Atingia o espectador (Benjamin, 2012, p. 206).

Muitos batizaram tais propostas como antiartísticas ou antiarte – embora grande parte dos artistas associados com tais nomes nunca os tenham aceito. A terminologia, no entanto, nos é útil, uma vez que, sob a sombra desse termo “guarda-chuva”, está inserida grande parte das produções que carregaram o legado, conceitual ou formal, que surge no cenário específico do início do século XX. Destacamos Duchamp por sua crítica formalizada ao sistema de pensamento acerca do objeto de arte, sua redução formal do mesmo ao simples objeto encontrado (*objet trouvé*) e, não podemos esquecer de mencionar, o resgate de sua figura e de seu corpo de trabalho enquanto importante influência para artistas e pensadores que vieram algumas gerações depois.

Utilizando uma abordagem unicamente historiográfica, seria difícil apontar quem de fato mereceria o crédito de primeiro revolucionário, uma vez que em 1913 tanto Duchamp

quanto a baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven apresentam seus primeiros *objets trouvés*, respectivamente a *Bicycle Wheel* e *Enduring Ornament* [figs. 2 e 3 – *Bicycle Wheel* e *Enduring Ornament*], realizados em continentes diferentes (Duchamp na França e Elsa nos Estados Unidos).

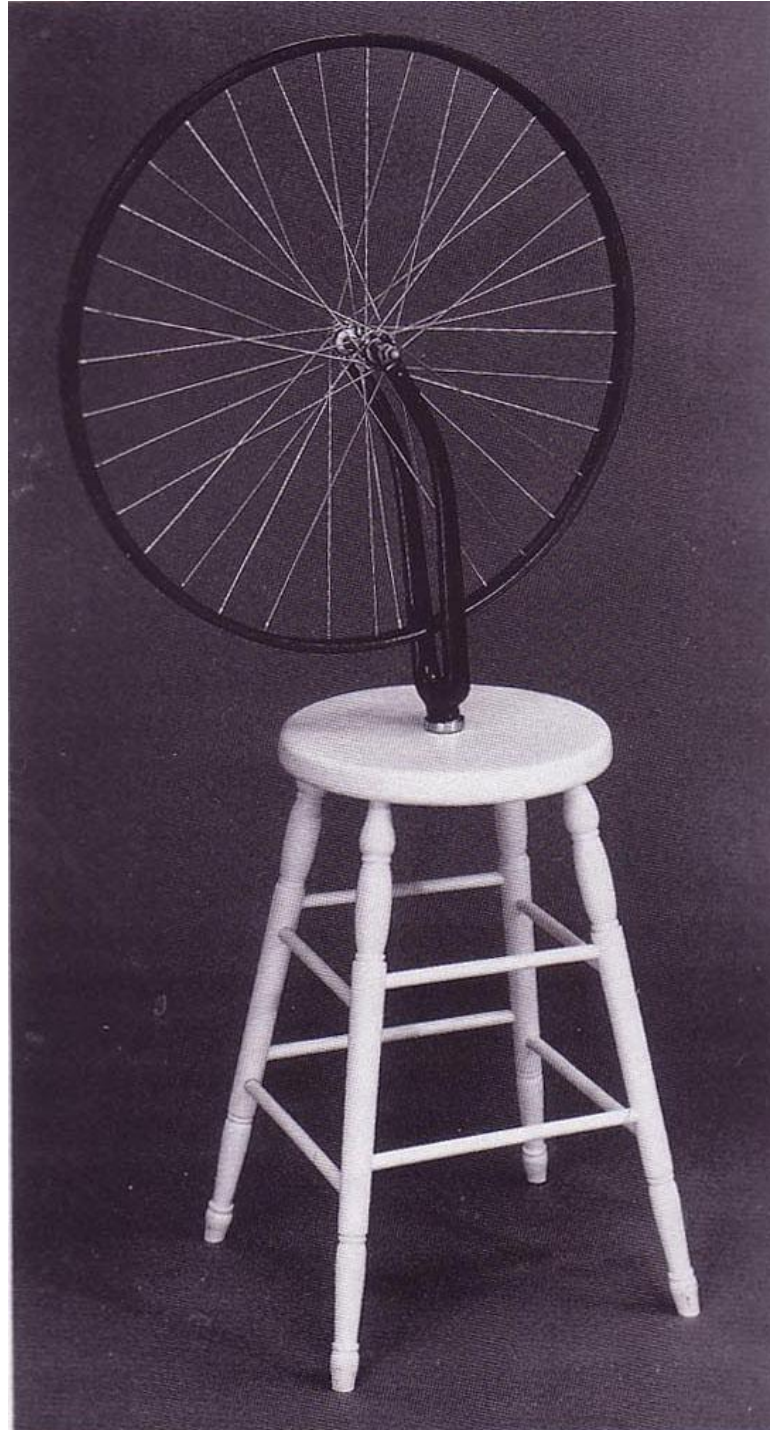


Figura 2 – *Bicycle Wheel* (*Roue de bicyclette*), Marcel Duchamp. Objeto, França, 1913 – Réplica de 1960. (Fonte: Artandarchive)⁹

⁹Disponível em: <https://artandarchives.wordpress.com/2014/02/08/duchamps-readymades/>. Acesso em.: 25 de abril de 2023.



Figura 3 – *Enduring Ornament*, Elsa von Freytag-Loringhoven. Objeto, Estados Unidos, 1913.
(Fonte: Arthistoryproject)¹⁰

O dilema se aprofunda, porém, uma vez que Duchamp, em 1910, “cria” o *Bilboquet* como presente para o artista Max Bergmann [fig. 4 – *Bilboquet*]¹¹. Embora exista uma lacuna de três anos entre um objeto e outro, e de cinco até a formulação do termo “*ready-made*”, o uso do objeto encontrado pelo parisiense pré-dataria as outras manifestações conhecidas até o momento. Entretanto, a primeira encarnação do objeto comum enquanto obra não é o ponto de nossa discussão.

O que percebemos com o movimento de incorporação de parte do mundo comum às experiências artísticas é que o cenário da arte durante as primeiras décadas do século XX torna-se um local de libertação das amarras da condição tradicional de existência da obra. O que Benjamin aponta principalmente com o surgimento da fotografia e do cinema, acontece

¹⁰ Disponível em: <https://www.arthistoryproject.com/artists/elsa-von-freytag-loringhoven/enduring-ornament/> . Acesso em: 25 de abril, 2023.

¹¹ A questão do *Bilboquet* é analisada no artigo *Duchamp's Erotic Souvenir*, de Francis Naumann, publicado originalmente no segundo volume da revista *ArtNews* 99 (fev. de 2000) e depois reeditado para o livro *The Recurrent, Haunting Ghost*, também de Naumann, de 2012.

também, de maneira própria, com o surgimento dessas “novas mídias” típicas das vanguardas que buscavam o rompimento com a tradição.

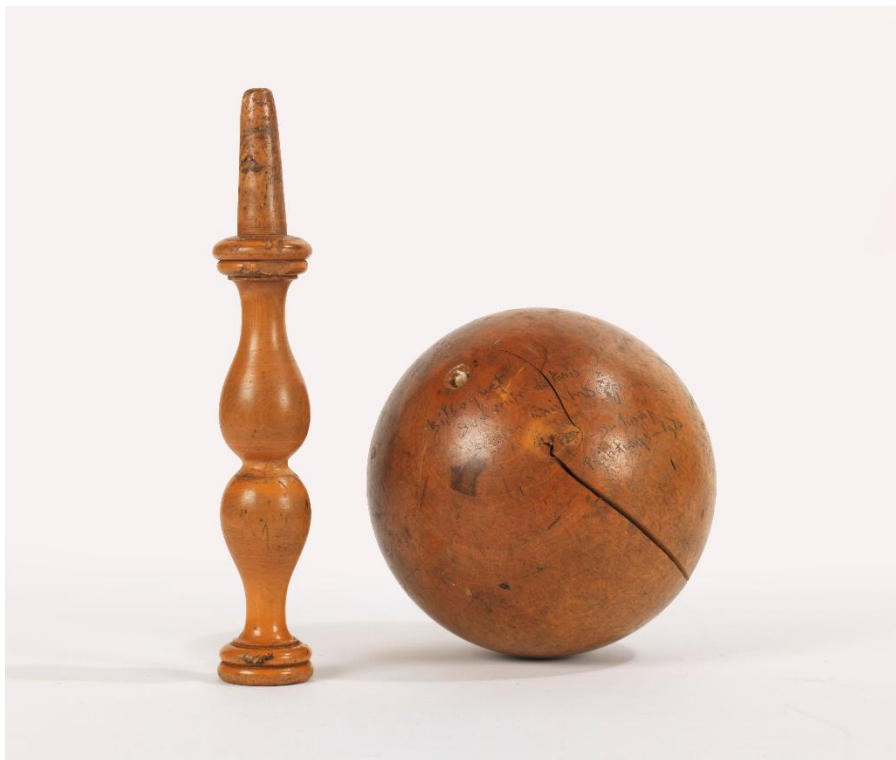


Figura 4 – *Bilboquet*, Marcel Duchamp. Objeto, França, 1910.
(Fonte: Galeria Ketterer Kunst)¹²

Cada artista que lidou com esse problema teve motivos específicos para fazê-lo, próximos ou não das implicações teóricas sobre a condição da arte no novo século, que aqui trabalhamos. Porém, discorrer sobre a apropriação de objetos do mundo comum pelo campo da arte para ter como resultado provocações críticas sem tocar no corpo de trabalho duchampiano seria um grave erro e, por mais que Adorno nunca tenha gasto tinta com a produção do vendedor de sal¹³ (Duarte, 2015), é prudente que nos detenhamos no impacto que tiveram os *ready-mades*.

O que chamamos de *ready-made* é um número relativamente pequeno de obras dentro do corpo de trabalho também reduzido de Duchamp. O francês expatriado passa a recolher objetos que não causam nenhuma resposta sensível (Duchamp, 1996), nem de apreço nem de repulsa, nesse sentido, objetos tipicamente industriais cuja indiferença estética captaram sua

¹²Disponível em <https://www.kettererkunst.com/details-e.php?obnr=119002477&anummer=496&detail=1> – Acesso em: 25 de abril, 2023.

¹³ *Marchand du sel* (vendedor de sal), um dos pseudônimos usados por Duchamp, é um trocadilho com seu próprio nome, trocando de lugar as últimas sílabas (fonéticas): *Marcel Duchamp* = *Marchand du sel*.

atenção. Junto aos objetos, vezes modificados vezes não, Duchamp também atribui um título, breves frases ou palavras que não aprofundam o sentido explícito do trabalho — como era de costume —, mas “carregavam a mente do espectador para outras regiões, mais verbais¹⁴” (Duchamp, 1996, p. 820, tradução nossa). O trocadilho e a linguagem se tornaram, dessa forma, signos principais da obra duchampiana, caracterizada também por sua densidade filosófica, seu bom senso de humor e sua abdicação de suportes (ou *medias*) tradicionais.

O representante mais famoso do gênero é provavelmente *Fountain*, de 1917: um urinol de cabeça para baixo assinado como “R. Mutt 1917”. Interpretações diversas sobre a *Fonte* já entraram para a história da arte: desde a apreciação estética do banal e comum¹⁵ até leituras sobre o erotismo apresentado pela forma do objeto, passando pela visão dicotômica entre o profano uso do mobiliário de banheiro e a similaridade da silhueta com a estatuária sacra usada para representar a Virgem Maria, assim como interpretações sobre o questionamento acerca da natureza da obra de arte, do papel que o artista assume em sua criação e da crítica ao posicionamento cultural do momento em que foi produzida.

No *Castelo da Pureza*, publicado em 1968, Octávio Paz apresenta sua leitura sobre o que seria o trabalho principal do corpo duchampiano, O Grande Vidro. Aqui nos interessa outra contribuição significativa do vendedor de sal para o cenário artístico, que também é tratada no mesmo texto. Paz discorre:

Os *ready-mades* são objetos anônimos que o gesto gratuito do artista, pelo único fato de escolhê-los, converte em obra de arte. Ao mesmo tempo esse gesto dissolve a noção de obra. A contradição é a essência do ato; é o equivalente plástico do jogo de palavras: este destrói o significado, aquele a ideia de valor. Os *ready-mades* não são antiarte, como tantas criações do expressionismo, mas *a-Rtísticos*. (...) Seria estúpido discutir sobre sua beleza ou feiura, tanto porque estão mais além da beleza e da feiura como porque não são obras, mas signos de interrogação ou de negação diante das obras. O *ready-made* não postula um valor novo: é um dardo contra o que chamamos de valioso. É crítica ativa: um pontapé contra a obra de arte sentada em seu pedestal de adjetivos (Paz, 2014, p. 23).

Essa análise ilustra o ponto de nossa discussão anterior: o gesto do artista que retira um objeto do mundo comum e o transforma em obra, não por qualquer qualidade estética que possa parecer inerente à condição de tal categoria, mas por estar agora imbuída de sentido, algo que

¹⁴ “*The sentence instead of describing the object like a title was meant to carry the mind of the spectator towards other regions more verbal*”.

¹⁵ Aqui nos referimos a defesa de Duchamp por Walter Conrad Arensberg, crítico e colecionador de arte, que argumenta que “Uma forma adorável foi revelada, liberta de seu propósito funcional, portanto, um homem claramente fez uma contribuição estética” (Danto, 2020, p. 73).

é argumentado por Arthur Danto como sendo uma característica inerente à obra de arte (Danto, 2015).

O gesto de Duchamp revela-nos a semelhança entre o sentido ambíguo de desartificação para Adorno e o argumento de Danto sobre a possibilidade de “elevação” do objeto comum ao nível de obra. Citamos, novamente, Duarte:

Observa-se uma interessante simetria entre as abordagens de Adorno e Danto: assim como a massa imbecilizada pela indústria cultural pode “desartificar” (no primeiro sentido) algo que foi produzido especialmente para ser uma obra de arte, um público “especializado”, pertencente ao “mundo da arte”, pode ajudar a “artificar” um objeto (ou sua imagem) cuja confecção não tinha originalmente em vista uma produção artística, a qual só pôde vir da adoção, pelo artista, de uma radical desartificação (no segundo sentido – relativo ao risco calculado de uma descaracterização da obra mediante sua aproximação do âmbito extra-artístico) ao propô-lo como obra (Duarte, 2015, p. 81).

O que percebemos, então, é que o movimento duplo acerca da desartificação consequente da indústria da cultura acaba por permitir ou fomentar a criação de obras que, esquivando-se do purismo tradicional, resplandecem de possibilidade. A crítica à natureza da obra feita por Duchamp seria impossível em um cenário em que o “extra-estético” (ou “extra-artístico”) invalidasse o objeto de ser considerado parte do grupo das obras de arte. Ao mesmo tempo, essa própria possibilidade só surge depois de tais manifestações. A relação dupla da desartificação com a indústria é, de certa maneira, similar no processo das artes: o cenário aurático precisou decair para que manifestações anti-auráticas pudessem aparecer de maneira tão radical.

Do ponto de vista de quem as produz, Paz resume bem a condição do artista (ou pelo menos a de Duchamp): “depois de provar a si mesmo que ‘dominava o ofício’, Duchamp denuncia a superstição do ofício. O artista não é um fazedor; suas obras não são feitura, mas atos” (Paz, 2014, p. 25). A superação da aura, da transcendência e do purismo na arte permite sua libertação das amarras e seu novo voo pelo mundo profano, possibilitando a nova criação estética — inclusive a que denuncia e recusa a própria estética —, produzindo abalos mesmo através objetos nunca destinados a produzi-los.

2.2. Ela me deu bola

O legado dessa manifestação é, por sua vez, também ambíguo. Por um lado, há a interpretação de que a condição formal do objeto encontrado passa a permear o cenário das

artes do século XX, tornando-se mais um entre os *media* encontrados em galerias e participando do mesmo sistema que uma vez foi criticado. Esvaziando-se dessa crítica originária, eles passam a habitar a condição aurática da qual tentavam escapar. Hans Richter aponta esse problema ao mencionar as consequências da reaparição dos *ready-mades* de Duchamp em galerias:

Não era a intenção de Duchamp que eles estimulassem a meditação ou emoção artística, sua intenção era o choque – arrancar o sujeito que os vê da experiência estagnada. Tal choque não é repetível. A segunda vez que alguém se depara com a pá de neve, a roda, etc., elas são apenas artigos de uso com nenhuma implicação, estejam elas em seus lugares comuns na casa do observador ou em pretenciosa exposição na galeria. [...] Seu conteúdo artístico ou antiartístico é reduzido a nada após o efeito do choque inicial. Nesse ponto, eles podem ser jogados fora, colocados em alguma loja ou serem retornados para suas funções normais. [...] Se, como no caso dos objetos de Duchamp, eles são os primeiros de seu tipo, tais trabalhos podem ser preservados em museus, como os velhos aviões são no Smithsonian (Richter, 1997, p. 208, tradução nossa).¹⁶

Em tal argumentação, a descontextualização do objeto apropriado do mundo comum, em um primeiro momento, depende de sua relação com a crítica da tradicional concepção de obra. Ao serem colocados em museus, sua crítica original à obra aurática acaba por se tornar nos melhores momentos irônica e, nos piores, hipócrita. Retornando ao museu depois de sua função primária, o objeto se torna esvaziado do seu conceito, do sentido atribuído a ele que o “elevou” (ou melhor, o deslocou) para a condição de arte. Logo, o resquício que se mantém no pedestal se torna uma casca vazia que, por contexto, tenta atizar uma apreciação formal que estará fadada à frustração.

Esse esvaziamento do sentido que acontece na repetição de tais objetos históricos acaba transbordando para o legado posterior dessas vanguardas. Muitos de gerações seguintes acabam copiando a condição formal do *objet trouvé*, deixando de lado as preocupações imateriais que alimentavam sua existência.

Utilizando os termos até aqui tratados, a artificação que permite a criação de tais objetos é prejudicada na tentativa de lidarmos com eles da mesma maneira com que lidamos com a obra

¹⁶ “*They were not intended by Duchamp to stimulate meditation or artistic emotions, they were intended to shock – to tear the beholder away from the stagnant experience. Such a shock is not repeatable. The second time one sees them, the coal shovel, the wheel, etc., are simple articles of use with no implications, whether they stand in their appointed place in one’s house or whether they make a pretentious appearance at an exhibition. [...] Their artistic or anti-artistic content is reduced to nothing after the first shock effect. At this point they could be thrown away, put in some store or returned to their normal functions. [...] If, like Duchamp’s, they are the first of their kind, such works may be preserved in museums, as the old aeroplanes are in the Smithsonian.*”

isolada das condições extra-artísticas. A consequência é que o processo de desartificação, que paradoxalmente permite a criação de tais trabalhos, retorna ainda mais rápido — uma vez que não nos relacionamos com tais obras de acordo com a suas próprias regras, mas tentamos encaixá-las nas tradições que ousaram quebrar.

A falha na relação com a nova obra (ou a *anti-obra* ou qualquer nome que se queira dar ao objeto artificado) é depois apontada como uma falha do próprio projeto da vanguarda.

Uma vez aceito o secador de garrafas, assinado como objeto digno de estar num museu, a provocação cai no vazio, transformando-se no seu oposto. Se, hoje, um artista assina e expõe um cano de estufa, de forma alguma ele está denunciando o mercado da arte, mas a ele se incorpora; não destrói a ideia de criatividade individual, mas a confirma. O motivo para isso, há que buscá-lo no fracasso da intenção vanguardista de uma superação da arte. Uma vez que o protesto das vanguardas históricas contra a instituição arte *enquanto* arte se tornou receptível nesse meio-tempo, o gesto de protesto da neovanguarda padece de inautenticidade (Bürger, 2017, p. 121).

Um segundo posicionamento, no entanto, aponta para uma possibilidade contrária. Ele desvaloriza a condição formal do *objet trouvé* e se apegua à proposta que o gera. Danto aponta manifestações da década de 1960 como uma base inicial para a verdadeira mudança que acontece no cenário artístico. Em *Após o Fim de Arte* (1997), o relato apresentado sobre o cenário cultural em que surge a arte Pop no Estados Unidos é similar ao apontado acima sobre Duchamp e a arte retiniana. O filósofo nos mostra um cenário dicotômico entre os pintores expressionistas abstratos e os realistas, evidenciando a dissonância da antinomia com o surgimento de uma modalidade artística que questiona a própria ideia de pintura ainda presente em ambos (Danto, 1997).

Ambas as interpretações acerca do legado de tais experimentos durante o decorrer do século XX podem ser sintetizadas pela fala de Duarte sobre a relação entre os escritos de Adorno e Danto. Citamos:

Em que pese essa surpreendente convergência da arte “desartificada” de Adorno, com o que Danto entende por “arte contemporânea”, uma diferença fundamental entre os dois autores é que, enquanto para o primeiro, a desartificação [...] insere-se num drama, no qual as chances de realização da humanidade estão seriamente comprometidas, para o segundo, a liberdade adquirida pelos artistas no âmbito da arte contemporânea é um auspicioso prenúncio de uma liberdade não apenas artística que pode vir a se concretizar no mundo atual (Duarte, 2015, p. 84).

Se a relação, então, de Adorno e Danto para com o problema do extra-artístico é de respectivo drama e otimismo, percebemos também uma mudança do ponto de vista dos artistas. No cenário de meados do século XX uma divisão também pode ser feita. De um lado os que buscavam um posicionamento mais próximo da apreciação da produção mercadológica e de outro os que abraçavam, enquanto uma maneira de produção conscientemente crítica do cenário artístico, o objeto comum e suas relações com a banalidade.

Sobre o primeiro caso: o surgimento da Pop e o seu uso do objeto é, para Danto, a verdadeira virada na maneira como pensamos e tratamos a obra. O que Duchamp fez ao “diminuir a estética e testar os limites da arte” (Danto, 1997, p. 132, tradução nossa)¹⁷ se manifesta de maneira evidente pela criação Pop, cujo resultado seria da “arte revelar a verdadeira pergunta filosófica acerca de si mesma” (idem, p. 125). Outro aspecto apontado é o apreço da Pop pelo objeto comum, ou seja, pelo banal. Enquanto Duchamp se movia pela via da indiferença estética, utilizando os objetos do cotidiano como meros veículos para o jogo linguístico e a provocação artística, os artistas sessentistas mostravam um verdadeiro gosto pela arte comercial e pela mercadoria — algo que em nosso texto é de grande importância para pensarmos o Kitsch, porém retornaremos nesse problema adiante.

O processo que Duarte batiza de “artificação” é tratado por Danto como a “transfiguração”, cujo termo é escolhido por “significar adoração do ordinário, já que em sua aparição originária, no Evangelho de São Mateus, significava adorar um homem como um deus” (Danto, 1997, p. 128-129, tradução nossa)¹⁸. A extrapolação do conceito religioso para o campo artístico ilustra a virada de pensamento proposta pela Pop, que seria, para o autor, o desvelar das questões superficiais e a revelação da verdadeira questão filosófica acerca da arte. Uma vez que a distinção perceptível entre a obra e o objeto comum desaparece, o que definiria a obra enquanto “obra”, diferente de objetos similares (em certos casos, idênticos) a ela?

Resumindo seu pensamento, Danto o contextualiza da seguinte maneira:

A história da arte ocidental é dividida em dois episódios principais, o que chamo de o episódio Vasari e o que chamo de o episódio Greenberg. Ambos são progressivos. Vasari, interpretando a arte como representativa, observa-a se tornando melhor e melhor através do tempo com a “conquista da aparência visual”. Essa narrativa acaba para a pintura quando a imagem em movimento se prova muito melhor em sua capacidade de retratar a realidade do que a própria pintura. O modernismo começa se perguntando o que poderia a pintura fazer então? Ela começa a explorar sua própria identidade. Greenberg define

¹⁷ “[He was, perhaps] diminishing the aesthetic and testing the boundaries of art.”

¹⁸ “It means the adoration of the ordinary, as, in its original appearance, in the Gospel of Saint Matthew it meant adoring a man as a god”.

a nova narrativa em termos de uma ascensão para as condições identificativas da arte, especificamente o que diferenciaria a arte da pintura de toda outra arte. Ele encontra isso nas condições materiais do média. A narrativa de Greenberg é muito profunda, mas ela termina com a Pop, da qual ele nunca foi capaz de escrever sobre, para além de uma maneira depreciativa (Danto, 1997, p.125, tradução nossa).¹⁹

Afinal, a narrativa acerca da investigação das qualidades e capacidades inerentes do média artístico é incapaz de sobreviver à anexação do objeto banal, a provocação duchampiana se torna um ícone tão forte exatamente por surgir durante esse momento e fundar-se como um farol que iluminou o que viria a seguir.

Um dos exemplos que Danto nos fornece é a cama (Danto, 2015). A primeira das quais, em um agrupamento histórico, é *Bed*, de Robert Rauschenberg (1955); Vê-se um conjunto de colchão, travesseiro e roupa de cama pintados até sua metade, montado em um suporte de madeira que funciona como moldura. O objeto é colocado como qualquer outro quadro na parede [fig. 5 – *Bed*]. Considerando o contexto da pintura estadunidense da década de 1950, a cama de Rauschenberg nos fornece uma ótima metáfora de transição. Sua cobertura de tinta se assemelha ao processo de *drip* e da *action painting*, típicos do expressionismo abstrato norte americano. Tal processo também fica conhecido por retirar a tela e o chassi do cavalete para que as obras sejam trabalhadas no chão, retornando novamente para a posição vertical ao serem expostas. Ao selecionar a cama enquanto objeto-suporte e sua eventual verticalização, torna-se difícil não fazer a conexão com tal prática, por mais que talvez ela deva acontecer *a posteriori* imbuindo o trabalho de uma ironia e um tom *tongue-in-cheek*.

¹⁹ “The history of Western art divides into two main episodes, what I call the Vasari episode and what I call the Greenberg episode. Both are progressive. Vasari, construing art as representational, sees it getting better and better over time at the “conquest of visual appearance”. That narrative ended for painting when moving pictures proves far better able to depict reality than painting could. Modernism began by asking what painting should do in the light of that? And it began to probe its own identity. Greenberg defined a new narrative in terms of an ascent to the identifying conditions of the art, specifically what differentiates the art of painting from every other art. And he found this in the material conditions of the médium. Greenberg’s narrative is very profound, but it comes to and end with pop, about which he was never able to write other than disparagingly”.



Figura 5 – *Bed*, Robert Rauschenberg. Tinta e lápis sobre travesseiro, manta e lençol, Estados Unidos, 1955. (Fonte: Artsy)²⁰

De certa maneira, essa “ironia”, ou pelo menos a tendência à provocação, está comprovadamente presente no trabalho de Rauschenberg. Aqui lembramos do famoso ato de apresentar um desenho apagado de de Kooning (*Erased de Kooning Drawing*, 1953) como um trabalho autoral, a seleção do qual também ilustra o lugar limítrofe dentro do cenário artístico do tempo — afinal a figura de de Kooning fica na história como um dos poucos expressionistas abstratos americanos que, apesar da primeira parte do nome, ainda lidavam com alguma figuração em suas telas. A consciência do cenário artístico em que se situa permite a Rauschenberg uma exploração das questões latentes de sua época. Percebemos, também, a ironia como o legado histórico da prática daqueles que transformam o objeto em obra. Não

²⁰ Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/robert-rauschenberg-bed>. Acesso em: 26 de abril, 2023.

precisamos gastar tinta para descrever o conhecido senso de humor de Marcel Duchamp nem de outros que fizeram coisas similares dentro do dadaísmo.

Prosseguindo com as camas: a seguinte, de 1962, é *Lovers on a Bed I*, de George Segal, que mantém a cama e dispõe réplicas de gesso de um casal que nela se deita [fig. 5]; e em 1963, Claes Oldenburg exhibe *Bedroom Ensemble*, uma recriação de um ambiente de quarto de motel, porém com móveis construídos de maneira angular, ressaltando suas formas geométricas básicas e distorcendo-os para torná-las ainda mais perceptíveis [figs. 6 e 7 – *Lovers on a Bed I* e *Bedroom Ensemble*]:



Figura 6 – *Lovers on a Bed I*, George Segal. Cama e gesso, Estados Unidos, 1962. (Fonte: Museu de Arte Contemporânea de Chicago)²¹.

Figura 7– *Bedroom Ensemble*, Claes Oldenburg. Madeira, tecido, metal, pelo artificial, vinil e papel, Estados Unidos, 1963. (Fonte: ArtForum)²².

Por mais divergentes que sejam, o objeto “cama” se manifesta enquanto algo principal nas três obras. Não a representação de uma cama, mas a coisa em si deslocada de seu tradicional ambiente e apontada, então, como parte do seletivo grupo de objetos que podem ser chamados de obras de arte. O que a virada para o Pop permite, na leitura de Danto, é a imposição das

²¹ Disponível em: <https://mcacheicago.org/collection/items/george-segal/2014-lovers-on-a-bed-i>. Acesso em: 26 de abril de 2023.

²² Disponível em: <https://www.artforum.com/print/202001/smart-objects-hal-foster-on-the-art-of-rachel-harrison-81631>. Acesso em: 26 de abril de 2023.

ramificações do problema: se essas camas, especificidades à parte, ainda são camas, e não objetos que imitam camas, o que as separa de uma fila de objetos idênticos? O que impõe sobre eles a condição de obra de arte?

Argumentos podem partir, nos exemplos dados, de que as alterações formais que aconteceram — a tinta de Rauschenberg, a inserção da escultura de Segal e a construção própria do objeto de Oldenburg — seriam responsáveis pela transformação da forma banal em magnificência artística, afinal apenas estas possuíram os atributos físicos que as destacam. Porém, Danto se aprofunda na indistinção ao analisar objetos que se enquadrariam mais no que hoje chamamos de arte Pop.

Ao analisar o trabalho de Andy Warhol, Danto nos apresenta fac-símiles que, apesar de sua produção manual, têm como resultado objetos visualmente idênticos aos encontrados no mundo comum. As *Caixas Brillo* de Warhol, de 1964, apesar de criadas de compensado e por um processo de serigrafia muito menos industrial que as originais de papelão, são quase imperceptíveis das encontradas em supermercados. Tal condição é exacerbada pela maneira como são de costume expostas, começando na primavera de 1964 na galeria Stable (Nova Iorque) durante a segunda exposição individual de Warhol, empilhadas como em um armazém [fig. 8 – Vista da exposição de Warhol na galeria Stable]:



Figura 8 – Vista da exposição de Warhol na galeria Stable, organizada por Billy Name. Estados Unidos, 1964. (Fonte: Billy Name Estate)²³

²³ Disponível em: <https://www.billynameestate.com/about>. Acesso em: 26 de abril de 2023.

Em Warhol, a diferença ínfima entre o objeto banal e a obra começa a ilustrar o verdadeiro interesse de Danto na virada filosófica que aconteceria na arte Pop. Aqui, não resta mais a preocupação da evolução da técnica da mimesis; a reprodução do real não estabelecerá mais os ditames estilísticos que, como no passado, moldaram as escolas artísticas: a obra pode ser substituída pelo objeto que almeja imitar. É o caso de Jasper Johns, onde um numeral ou um alvo de fato são a própria coisa que a pintura representa, ou no caso de Warhol, onde “o pessoal da Brillo pode, mediante algum custo extra, fazer suas caixas de compensado, sem que elas se tornem obras de arte, e Warhol pode fazer as *suas* a partir de papel-cartão, sem que elas deixem de ser arte” (Danto, 2015, p. 36). Logo, também se abandona a preocupação modernista de exploração da identidade do média, seja a pintura ou escultura ou etc. Uma vez desvelada a preocupação da condição formal enquanto a fundadora da condição de obra, o que nos resta é o sentido e o significado atribuídos a um objeto (e, mais tarde, até o próprio objeto poderá ser descartado), como o fator capaz de transformá-lo, seja em sua criação ou deslocamento, e atribuí-lo a condição de obra. Toda essa questão surge a partir da apropriação do objeto produzido enquanto mercadoria, eventualmente recaindo sobre a imagem publicitária, a embalagem e os rótulos, que não só foram retirados do mundo comum do consumo como foram feitas originalmente para reforçá-lo.

Em contraste a essas preocupações, temos as experiências do grupo internacional FLUXUS, cujo foco na banalidade estava mais direcionado para ações e objetos do cotidiano capazes de modificar a maneira como lidamos com a vida do que com as questões gráficas da mercadoria comum.

Em 1964, enquanto artistas Pop [...] aludiam à uma escala urbana de monumentos públicos e *outdoors*, Fluxus colocou o século XX em pausa e se retirou-se para caixas de brinquedo e lojas de jogos. O *Fluxkit* não refletia nem estimulava a cultura de consumo; ele foi concebido como um lexical substituto-de-arte e como *memento mori* para a alta cultura que o Fluxus acreditava como moribunda (Kellein, 1992, p. 226, tradução nossa).²⁴

Seu início nos *Festum Fluxoroms* de George Maciunas — festivais de música experimental que rodaram pela Europa — ilustram bem o interesse básico dos membros do FLUXUS no que eventualmente seriam material de construção para suas propostas artísticas: na composição de George Brecht, *Drip Music*, um performer sobe em uma escada para esvaziar

²⁴ “In 1964, while Pop artists such as Oldenburg, Rosenquist or Wesselmann alluded to na urban scale of public monuments and billboards Fluxus put the twentieth century on hold and withdrew into toyboxes and play-shops. *Fluxkit* neither reflected nor stimulated consumer culture; it was intended as a lexical art-substitute, and as a *memento mori* for the high culture that Fluxus believed to be moribund”.

um balde cheio de água em uma bacia deixada no chão — o deslocamento do líquido e os movimentos do sujeito sendo as únicas fontes de som. Em outro trabalho de Brecht, *Exit*, a ação era estabelecida toda vez que algum indivíduo se retirasse de algum cômodo.

A transformação de tais situações banais em eventos de arte ilustram a preocupação do grupo em encantar a vida: o objetivo do FLUXUS não era acoplar o banal na arte para transformar as linguagens da arte, mas acoplar a arte em situações da vida para transformar a vida. A transfiguração do cotidiano no evento artístico seria o estopim para que, uma vez “encantado” em uma situação específica, o sujeito fosse capaz de lembrar, ou seja, reviver o encantamento em momentos outros de similar banalidade. Passar por uma porta, esvaziar um copo d’água, sorrir ou trocar palavras, escutar algum ruído desconhecido existindo enquanto causas para uma mudança na maneira de enxergar o mundo e existir nele — as tediosas ações, sua composição mista de esquisitices e trivialidades, capazes de instaurar uma visão reencantada em meio ao mundo comercial da propaganda e do consumo. O objetivo explicitamente político e militante de Maciunas se manifestando nos ideais do grupo²⁵.

Em uma terceira via, que misturava as duas maneiras de se relacionar com o objeto comum, o cenário brasileiro durante esse tempo nos mostra maneiras como a mistura de posições e a ambiguidade de seu resultado é capaz de gerar carros fortes no cenário das artes. Bem no início da década de 1970, os eventos simultâneos *Do Corpo à Terra e Objeto e Participação*, que ocorreram, respectivamente, no Parque Municipal e no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, foram um farol para o cenário da arte contemporânea nacional.

Ambos os eventos favoreceram o uso de materiais inusitados no cenário artístico, abdicando da pintura e da escultura para focar no *objeto*. Citando Frederico Morais,

Convidado por Mari’Stella [Tristão] a fazer a curadoria do Salão²⁶ daquele ano, que seria realizado excepcionalmente no Palácio das Artes, substituí a escultura pelo objeto, ao mesmo tempo que incluí como área de atuação dos artistas o Parque Municipal (Morais *in* Effrin; Morais, 2004, p. 116).

O resultado foi uma produção variada: Artur Barrio com suas trouxas ensanguentadas; Lotus Lobo com sua fadada plantação de milho; Terezinha Soares com suas camas, algo que retoma nossos exemplos iniciais; e Cildo Meireles com seu sacrifício de galinhas vivas sendo

²⁵ Eventualmente esse espírito militante acaba por criar cisões e o próprio fim do FLUXUS.

²⁶ Aqui se refere ao Salão de Ouro Preto, que, em 1970, foi realizado em Belo Horizonte e “a cada ano se ocupava de uma categoria estética” (Morais *in* Effrin; Morais, 2004, p. 116), cuja categoria do referido ano foi a escultura.

alguns exemplos²⁷. Das mais diversas maneiras, os participantes de *Do Corpo à Terra/Objeto e Participação* renunciaram as técnicas tradicionais e abraçaram os diversos materiais que existiam no profano mundo comum — o legado de manifestações anteriores pulsando pela sua produção, que circulavam do *Happening* à apropriação de mercadorias típicas da Pop e das brincadeiras com linguagem próximas das feitas por Duchamp.

Da arte à artiarte, do moderno ao pós-moderno, da arte de vanguarda à contra-arte (proposições) a abertura é sempre maior. O horizonte da arte, hoje, é mais impreciso, ambíguo, provável – porém necessário. Situações eventos, rituais ou celebrações – individuais ou coletivas – a arte permanece. Contudo não se distinguindo mais nitidamente da vida e do cotidiano. O gelo que desfaz-se, a chama precária da vela, semear o campo o homem que caminha no Parque. [...] A simples apropriação de objetos, de áreas urbanas e suburbanas, geográficas ou continentais – eis a arte. O puro gesto apropriativo de situações humanas ou vivências poéticas – eis a arte (Morais *in* Ribeiro, 1997, p. 296-297).

O conceito de Moraes de “contra-arte” enquanto uma manifestação que propõe a “desrepressão total — política e fenomenológica — do sujeito, principalmente do sujeito brasileiro, que deveria valer-se do improvisado e da precariedade para afirmar a sua oposição ao mundo, às instituições e à própria definição de arte” (Freitas, 2013, p. 29), marcando um cenário de tipo específico de produção brasileira. Similar, em muitos aspectos, ao que apontamos até agora como produções que se enquadram sob o termo antiarte, as “contra-obras” se diferenciam por sua existência em uma realidade periférica que deveria apropriar-se não apenas dos materiais do mundo banal, mas da “precariedade” existente nesse mundo.

Por exemplo, os brilhantes objetos/mercadorias apreciados pela Pop eram trocados pela antiquada embalagem litográfica que é, então, deslocada por Lotus Lobo. Outro caso é a Coca-Cola que, nas mãos de Cildo, aponta a subjugação estética dos países de “terceiro mundo” sob a sola dos produtos importados do “primeiro”, funcionando também de aparato de entrega de mensagens subversivas que questionam a situação de sua existência [*figs. 9 e 10 – Projeto Coca-Cola e Maculatura*].

²⁷ As obras eram, respectivamente: *Trouxas Ensanguentadas*; *Plantação – Intervenção*; *Ela Me Deu Bola*; e *Tiradentes – Totem-monumento ao Preso Político*. Todas de 1970.



Figura 9 – *Projeto Coca-Cola*, de “Inserções em Circuitos Ideológicos”. Cildo Meireles. Garrafas de Coca-Cola e decalques com tinta branca vitrificada. Dimensões variáveis. 1970. (Fonte: Itaú Cultural)²⁸

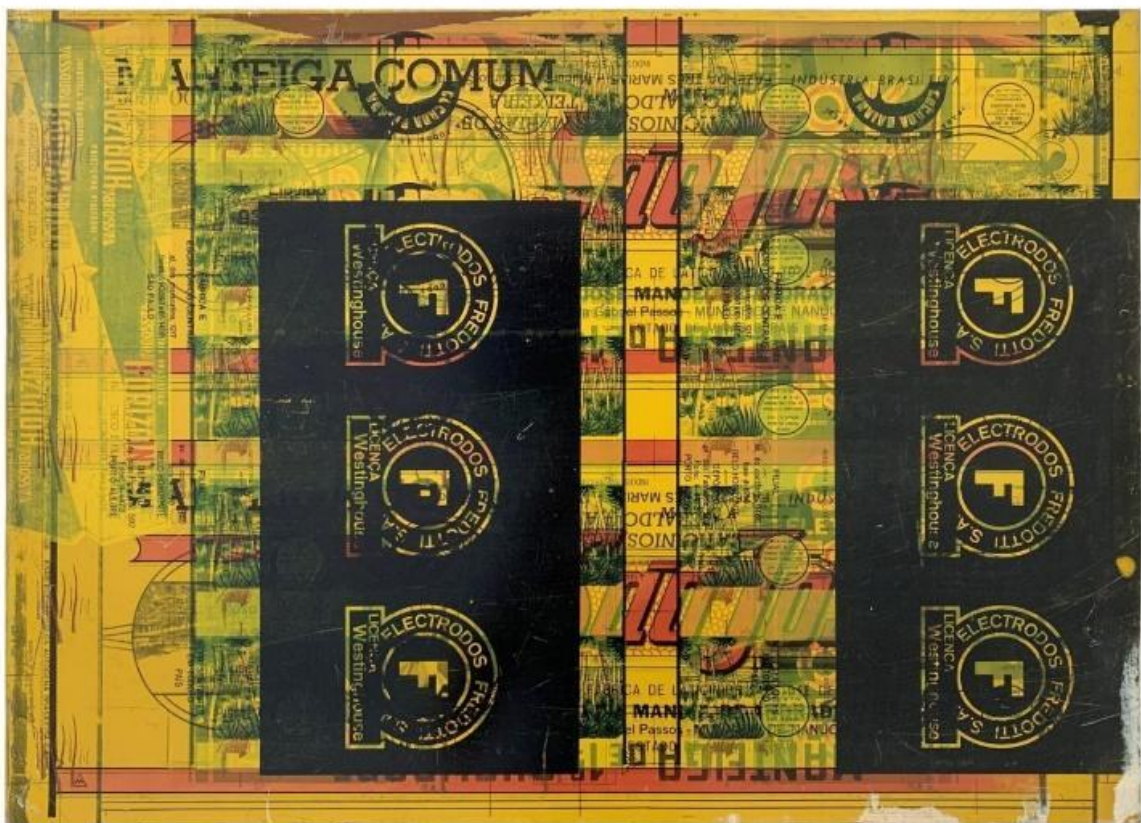


Figura 10 – *Maculatura*, “Da Estamparia Litográfica”. Lotus Lobo. Folha de flandres. 53, 5 x 74cm. 1970. (Fonte: Galeria Superfície).²⁹

As camas que analisamos na escrita de Danto reaparecem também no cenário especificado: com *Camas (Ela Me Deu Bola)*, feita para a mostra *Objeto e Participação* de 1970, Terezinha Soares brinca com a linguagem visual Pop, as imagens do futebol — fervoroso passatempo popular do Brasil — e as ambiguidades da figura feminina. A artista dispõe três camas nas quais cada “tinha o corpo de uma mulher recortada em madeira, sobre colchões com listras coloridas nas cores dos três times escolhidos” (Soares *apud* Ribeiro, 2012, p. 137), e os espectadores eram convidados a “abrir, separar, deitar, fazer brincadeiras, dar uma namoradinha... tinha gente brincando, fingindo que estava fazendo amor...” (idem, p. 102). Soares apresenta a cama como o espaço onde o conflito da dicotomia se manifesta, remontando os dilemas entre brasileiras representações de masculinidade e feminilidade, público (por meio do jogo) e privado (por meio da própria cama) (Rodrigues, 2021), resultando na irônica ambiguidade de seu título e no humor com o erótico em seu trabalho. [fig. 11 – (*Camas*) *Ela me deu Bola*].



Figura 11 – (*Camas*) *Ela me Deu Bola*, Terezinha Soares. Instalação, 1970. Belo Horizonte. (Fonte: Tate) ³⁰

²⁸ Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra6310/insercoes-em-circuitos-ideologicos-1-projeto-coca-col>. Acesso em: 13 de nov. de 2023.

²⁹ Disponível em: <https://galeriasuperficie.com.br/artistas/lotus-lobo/>. Acesso em: 13 de nov. de 2023

³⁰ Disponível em: <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/24/a-pantagruelian-pop-terezinha-soares-erotic-art-of-contestation>. Acesso em: 13 de nov. de 2023.

Não sendo nem valorização ambígua dos objetos de consumo, nem apenas exercício de reencantamento da vida a partir de situações artísticas, a produção contra-artística existiu dentro de um cenário de revolta política e de imposição de uma estética típica do Brasil. Sua banalidade é precária porque é precário o cotidiano de um país periférico, apontar tal característica não é nem crítica direta, nem glorificação, é produção própria de significado com o que é achado no mundo brasileiro.

O que chamei, em artigos, de contra-arte, obviamente tem sua contrapartida numa contracultura e numa contra-história. Uma arte e uma história marginais, que não se constituíram com ismos, estilos, que não se deixaram cristalizar em fórmulas para consumo doméstico nos manuais escolares. [...] É o precário como norma, a luta como processo de vida. Não estamos preocupados em concluir, terminar, em dar exemplos. Em fazer história – ismos. A vanguarda pode ser retaguarda – depende dos objetivos a serem alcançados (Morais *apud* Freitas, 2013, p. 31).

Daremos agora um salto para o cenário atual recente em Belo Horizonte, e apresentaremos duas obras de nosso real objeto de estudo. A primeira, de 2015, é *Pessoa Muito Importante*, intervenção proposta por Marta Neves que foi realizada no centro da cidade. Durante a ação, Neves estende um tapete vermelho na calçada da rua Padre Belchior, do lado oposto ao Instituto Undió, e convida os transeuntes a desfilarem e recriarem a icônica caminhada destinada a celebridades. Eles andam sobre a ovação de uma plateia que consistia na artista, seus amigos, outros participantes do Undió e de qualquer um que se interessasse pela ação e quisesse permanecer para ajudar no clima de absurda celebração [*figs. 12 à 15 – Pessoa Muito Importante*]. Os transeuntes eram pegos de surpresa em seus trajetos pelo centro da cidade, alguns fazendo compras, indo, voltando ou durante o trabalho, em suas mais variadas ocupações em um dia comum e sem aviso prévio.



Figura 12 – *Pessoa Muito Importante*, Marta Neves. Ação, instituto Undió, Belo Horizonte, 2015. (Fonte: acervo da artista)³¹.

³¹ Todas as obras de Neves, utilizadas neste texto, têm como fonte o acervo particular da própria artista.



Figura 13 – *Pessoa Muito Importante*, Marta Neves. Ação, instituto Undió, Belo Horizonte, 2015.



Figura 14 – *Pessoa Muito Importante*, Marta Neves. Ação, instituto Undió, Belo Horizonte, 2015.



Figura 15 – *Pessoa Muito Importante*, Marta Neves. Ação, instituto Undió, Belo Horizonte, 2015.

A ação, por sua vez, foi o resultado do fracasso de outro plano. Como relata Neves: “era para esticar o tapete vermelho quando alguém descesse do ônibus, mas estava parando pouco ônibus, então a gente esticou na rua mesmo”³². A criação acontece no momento, com o material fornecido — nesse caso a própria rua e o seu funcionamento naquela hora —, e cuja intenção era a transformação de uma ação comum. Apontamos as relações da intervenção de Neves dentro do cenário apresentado acima, com os quesitos de transformação da vida a partir da situação artística típica do FLUXUS, assim como o uso do *motif* publicitário — o tapete vermelho, o *glamour* da celebridade. A linguagem da indústria da cultura é também uma ferramenta a ser apropriada para modificar o mais banal dos momentos.

Outra aproximação a ser feita é com a noção de *happening*, típica produção de situações na arte contemporânea. Ela surge pouco antes do grupo FLUXUS e é creditada ao americano Alan Kaprow. A convergência entre os happenings e o FLUXUS é estabelecida no livro de Hannah Higgins, onde busca traçar as relações do grupo com o cenário artístico da época assim como as convergências e disparidades nos métodos, materiais e resultados da criação. Para

³² Ver a entrevista em anexo.

nosso foco, Higgins aponta a relação que o cotidiano estabelece entre FLUXUS e os happenings, e, para tal, cita Kaprow (em um contexto que nos auxilia na investigação sobre o uso de tal cotidianidade na produção de Neves),

Apesar de interpretações formalistas e idealistas sobre arte, o diálogo principal dos criadores de arte *naturalista*³³ não é com a arte em si, mas com todo o resto, um evento sugerindo outro. Se você não conhece muito sobre a vida, você perderá muito do significado, proveniente desta, na arte *realista* (Kaprow *apud* Higgins, 2002, p. 109, tradução e grifo nosso).³⁴

Essa maneira de produzir e o interesse pela apropriação de questões da vida comum e do cotidiano é algo que não escapa da análise de Neves sobre sua própria produção:

É uma característica da arte contemporânea esta espécie de ensimesmamento, de falar sobre si mesmo. Você pode falar da arte contemporânea partindo da própria vida cotidiana, suas delícias e seus percalços. Isso é uma coisa para mim vantajosa, desde muito tempo (Neves *apud* Kalil, 2022, p. 8).

Tal manifestação do cotidiano acontece não apenas em sua produção performática, ela está presente também no seu uso dos objetos. A segunda obra que trataremos no momento, a série *Meritocracia do Pano de Prato*, de 2015 e 2016, exemplifica bem essa relação.

Nela, Neves utiliza de um dos mais perniciosos elementos do cenário doméstico brasileiro: o pano de prato pintado. Algo que é recorrente na maioria de nossas cozinhas, uma das parafernalias adornadas da casa mediana do país, pouco valorizado enquanto objeto e quase nunca procurado como algo de valor. Abandonadas, no entanto, estão as frases de louvor e de cunho religioso, pois nos panos de Marta a frustração, a negação, o fel e o senso de humor reinam supremos [*fig. 16 – Série Meritocracia do Pano de Prato*]. Esse posicionamento ácido e de diversão, que perpassa toda a carreira artística de Neves, está presente em grande parte da série de panos, e seria um grave erro ignorar os aspectos de humor que se fazem presentes em seus trabalhos.

³³ Aqui utilizamos o termo “naturalista” como tradução direta de *lifelike*, similar ou parecido com a vida, não em um contexto de realismo enquanto escola artística, mas de uma transposição da vivência nas ações da arte contemporânea.

³⁴ “*Despite formalist and idealist interpretations of art, lifelike art makers’ principal dialogue is not with art but with everything else, one event suggesting another. If you don’t know much about life, you’ll miss much of the meaning of the lifelike art that’s born of it*”.



Figura 16 – série *Meritocracia do Pano de Prato*, Marta Neves. Pintura sobre panos de prato enfeitados, 2015-2016.

O humor de Neves é utilizado, como nos melhores casos, como uma ferramenta de aproximação entre aqueles que sofrem da mediocridade apresentada e os que se deparam com sua presença deslocada para o inusitado. A quebra de expectativa funciona como um desarmamento, que possibilita, após o choque, uma interação mais leve com os temas de peso que surgem pelo trabalho.

No caso das *Meritocracias...* lembramos, também, do quesito da precariedade que Moraes (1970) aponta como parte da criação artística brasileira (embora com algumas décadas de lapso). Os objetos escolhidos para serem apropriados, no caso de Neves, não são as típicas apropriações Pop, nesse sentido, ali não é a transformação da embalagem comercial ou do desenho típico de quadrinhos que se apresenta. Pouco interessada estava a artista pelo verniz publicitário que recobre tais objetos com um brilho típico do que supomos como sendo bem-feito por ser popular.

Ao contrário, ela escolhe justamente o que não nos chama muito a atenção. Na cozinha do brasileiro, o olhar cobiçado pode recair sobre panelas, utensílios caros de preparação alimentícia ou eletrodomésticos, mas raramente algum olhar demorado recairá sobre o humilde pano de prato que estará deixado em algum canto qualquer. No melhor cenário o julgaremos apenas por se apresentar particularmente sujo, mas aí a atenção dada está mais próxima da crítica a seu dono que a qualquer qualidade intrínseca ao objeto.

Enquanto item, o pano de prato está dado na cozinha brasileira, aparece quase que por partenogênese. Nunca questionamos sua origem. Sua onipresença particular é evidente tanto quanto a Carteira de Identidade, o uso de potes plásticos de sorvete como *tupperware* ou o hábito de guardar panelas dentro do forno do fogão.

A escolha de Neves, então, aproxima-se de certa maneira com a de Duchamp, não por algum desinteresse que ela tenha para com esse campo de objetos malqueridos, mas pelo desinteresse que neles habita e que a cativa por tal existência. Divergente, no entanto, é seu foco no objeto de criação manual. Enquanto os *ready-mades* eram produtos industriais, desinteressantes esteticamente por sua produção maquinica com foco apenas utilitário, a labuta manual que gera o pano de prato resulta no sentimentalismo religioso, no otimismo vácuo e *diabéticamente* doce. Resulta no *Kitsch* [fig. 17 – série *Meritocracia do Pano de Prato*].



Figura 17 – série *Meritocracia do Pano de Prato*, Marta Neves. Pintura sobre panos de prato enfeitados, 2015-2016.

2.3. O anjo exterminador

Há algo de Kitsch no fundo de cada um de nós. *O Kitsch é permanente como o pecado*: há uma teologia do Kitsch (Moles, 2012, p. 29, grifos nossos).

No decorrer desse texto, apresentamos um contexto para o fenômeno da indústria cultural, seu efeito na relação estabelecida com o sujeito e as consequências que trouxe para o campo artístico. Porém, para além de algumas leituras não muito elogiosas (das quais não discordamos) sobre “o que sobra” para o indivíduo consumidor da mercadoria cultural, pouco foi dito acerca de tal indivíduo, sua relação com um mundo administrado e o resultado da presença do que apontamos como mercadoria e sua inserção no campo artístico.

Sendo tão afetados como somos pela “demanda de porcarias” (Adorno; Horkheimer, 1985), é de nosso interesse apontar, no entanto, que proximidades entre as análises que apresentamos e os estudos do Kitsch são comuns. Os diagnósticos presentes na primeira são similares às condições apontadas como aquelas de criação do segundo. Embora Kitsch não seja toda e qualquer mercadoria da indústria cultural, enquanto fenômeno é difícil destrinchá-lo dela, e, embora nem todos os autores que se debruçaram sobre a Indústria Cultural tenham gasto muito tempo com o fenômeno do Kitsch, é difícil abortar o assunto da cultura de massa sem tratar de seu filho bastardo.

Logo, é necessário analisar como a relação entre sujeito, mercadoria cultural e o Kitsch pode gerar um tipo de subjetividade, mesmo que apesar de si mesma. Afinal “os indivíduos fruem como podem e daquilo que podem! e a malícia da sensibilidade é infinita” (Valery *apud* Moles, 2012, p. 39- 40).

O conceito de Kitsch é de difícil definição, podendo ser interpretado de diversas maneiras e causando mais problemas ao tentar ser traduzido: expressões como “brega”, de “mau gosto”, “vulgar”, “barato”, etc., dificilmente abrangem por completo o escopo do original alemão, por isso acabam “confundindo” por possuírem contextos próprios na língua portuguesa (problema universal da tradução). Isso leva a maioria, tanto em contextos de discussão acadêmica como na linguagem corrente do cotidiano, a simplesmente manter o termo importado enquanto tal. Porém, mesmo nesse caso, ainda encontramos múltiplos significados, variando de

Kitschen, [que] quer dizer atravancar e, em particular, fazer móveis novos com velhos (...); *verKitschen*, [que] quer dizer trapacear, receptar, vender alguma coisa em lugar do que havia sido combinado (Moles, 2012, p. 10).

E, para além do sentido geral de trapaça e falsidade, temos também, em certos dialetos da língua alemã³⁵, o uso de *Kitsch* e “*apfelKitsch*” para designar o miolo, ou melhor, o resto da maçã, a parte não degustada e jogada fora — o resquício. Embora o último significado não seja atribuído por Abraham Moles, ele dialoga bem com sua preocupação de uma “teologia do *Kitsch*”. Afinal, que mais combinaria com o pecado do mau gosto do que ser o resto da maçã, tão comumente designada na iconografia cristã como fruto do conhecimento e da vida, devorado no Éden? Já outra fonte aponta-o como derivado da “palavra inglês *sketch* [...], então *kitsch* designaria, antes de tudo, aquilo que permanece irrealizado ou apenas indicado” (Adorno, 2020, p. 45). Em ambas as suas possíveis origens, inglesa ou alemã, o termo mantém o contexto de mal-acabado, incompleto, faltoso e falso, *ersatz*.

Associamos também o *Kitsch* com a mercadoria cultural, ou seja, ele é produzido de maneira industrial, em grande escala, homogeneizado e padronizado, mas, diferente da mercadoria comum, o *Kitsch* não se disfarça com o verniz da “novidade”. Sua inutilidade, seu caráter sentimental e melodramático, sua forma desajustada o enquadraram como o resquício dentro dessa mesma produção. É “a mercadoria ordinária (*Duden*), é secreção artística derivada da venda dos produtos de uma sociedade em grandes lojas que assim se transformam, a exemplo das estações de trem, em verdadeiros templos” (Moles, 2012, p. 10) e, em sua ordinariedade, exemplo de mau gosto até para os que apenas consomem “das tetas” da indústria cultural. O *Kitsch* não é bem-visto (a menos que em certo sentido irônico) dentro dos produtos culturais. Ele se apresenta como um terceiro: nem obra, nem mercadoria apreciada, mas o bastardo de ambas. Quando se preocupa com a utilidade, é de maneira absurda, criando aberrações cuja suposta praticidade é abdicada pela conjunção de sua criação — Moles ilustra isso com as canetas relógios —, *gadgets* cuja suposta praticidade é levada ao extremo atingindo a colagem surrealista.

Nosso interesse nesse conceito se propõe pela anexação constante de tal palavra na produção artística que se apropria do mundo comum. Afinal, para as grandes obras auráticas o mundo banal nada é além de *Kitsch*. Qualquer que seja a intrusão feita no campo da obra, seja a escolha do indiferente por Duchamp, do comum por Warhol ou do circulável por Cildo, sua aparição torna-se sempre intrusão do banal no espaço sacro destinado à apreciação estética. Porém, ao descermos dos altos pedestais do purismo artístico, somos forçados a perceber que nem toda mercadoria cultural é *Kitsch*. E a pergunta que nos resta é: o que, então, há de especial nesse grupo?

³⁵ Mais especificamente encontramos nos dialetos vestfaliano e ripariano.

Este estudo nos possibilitará fazer mais uma breve compilação do fenômeno, que é a incorporação do Kitsch no que considerariamos arte contemporânea, sua relação com a apropriação do objeto banal, sua manifestação no uso peculiar do precário dentro do cenário artístico brasileiro e, finalmente, sua aparição enquanto conceito importante nas obras de Marta Neves. Primeiramente, devemos estabelecer o cenário onde tal infame personagem impera. Para tal, começaremos com um dos maiores nomes no campo do estudo sobre o assunto: Abraham Moles.

A preocupação de Moles está em identificar as diferentes maneiras com que nos relacionamos com os objetos. Ele aponta que a cultura geral seria fruto de uma sociedade “burguesa com caráter de afluência”, ou seja, “*o excesso de meios em face das necessidades*” (2012, p. 10). Como características, os valores estéticos não se limitam mais “entre o ‘Belo’ e o ‘Feio’” e “entre a arte e o conformismo, instala-se a imensa praia do Kitsch” (idem, p. 10).

Podemos comparar a noção de sociedade de afluência com o campo expandido da Indústria Cultural adorniana, preocupada em manter-se presente, manipulando a sociedade para a geração de lucro. Dessa maneira, é um braço específico do capital que se estende para a área cultural, reificando-a como qualquer outra matéria bruta. A consequência da mercadoria cultural e a relação desartificada que ela traz é, no linguajar de Moles, a mudança na relação do homem com as coisas, reduzindo a atividade de criação — introdutora “no mundo de formas que aí não existiam” (Moles, 2012, p. 15), típica do artista e do intelectual —, à atividade produtora, “isto é, copiar um modelo já existente de maneira mais ou menos automatizada, reproduzindo indefinidamente as mesmas formas” (idem, p. 15).

Para Moles, a passagem para a sociedade de afluência, com a virada de *criação* para *produção*, reduz o objeto a mero produto de consumo e cria a separação do homem com as atividades que não refletem tal prática. “O fenômeno do Kitsch baseia-se em uma civilização consumidora que *produz* para *consumir* e *cria* para *produzir*, em um ciclo cultural onde a noção fundamental é a da aceleração” (Moles, 2012, p. 20-21). Esse ciclo é eventualmente refletindo no próprio tempo humano, onde o indivíduo

distribui sua existência entre uma tarefa opaca, alienante, cada vez mais definida por um tempo coercitivo, [...] e um tempo morto a preencher, um *tempo previsto de liberdade* que lança o problema de uma reorganização de todo o sistema social (Moles, 2012, p. 20).

Tal problema é, no entanto, facilmente encoberto pela nova atividade de consumo que “tende a englobar as demais, ao menos em sua valorização psicológica” (idem, p. 20). Tal

consequência espelha a necessidade da manipulação por parte da indústria da cultura contra genuínas manifestações de revolta que tentam “desestabilizar” o *status quo*.

Uma relação direta, então, se trava entre o processo de alienação e a produção do Kitsch. Seguindo com Moles:

O cidadão da cidade Kitsch recebe e consome os elementos artísticos ou culturais do mundo exterior em seu *tempo livre*, e só age sobre o mundo através de um trabalho parcelado, desprovido de significações [...]. O processo alienante do Kitsch emerge desta relação. [...] A alienação é o perigo que espreita a cada instante a dimensão cotidiana do Kitsch (2012, p. 40-41).

Até aqui temos certa similaridade entre a apresentação de Moles e os argumentos de Adorno e Horkheimer sobre as consequências de uma produção industrial de elementos culturais. O processo de desartificação adorniano é similar às consequências da vida em uma sociedade de abundância, que busca saciar o ócio com a lógica do consumo. Outros pensadores que se debruçaram sobre a relação entre arte do século XX e a mercadoria cultural apontam fatores similares. Clement Greenberg, autor de um dos mais famosos textos sobre o tema (*Vanguarda e Kitsch*, de 1939), é o primeiro exemplo que nos vem à mente. Sobre a relação do Kitsch com a arte de vanguarda de seu tempo, Greenberg aponta que:

Os valores últimos que o espectador culto encontra na pintura de Picasso são obtidos num segundo momento, como resultado da reflexão sobre a impressão imediata deixada pelos valores plásticos. [...] Estes não estão imediata ou externamente presentes na pintura de Picasso, precisando ser nela projetados pelo espectador sensível o bastante para reagir adequadamente a qualidades plásticas. Pertencem ao efeito “refletido”. Em Repin, ao contrário, o efeito “refletido” já estava incluído no quadro, pronto para a fruição não reflexiva do espectador. Onde Picasso pinta *causa*, Repin pinta *efeito*. Repin digere, de antemão, a arte para o espectador, poupando-lhe o esforço e fornecendo-lhe um atalho para usufruir o prazer da arte, que evita o que é necessariamente difícil na arte genuína. Repin, ou kitsch, é arte sintética (Greenberg, 1997, p. 36).

Essa fórmula sintética apresentada não difere em muito da preocupação adorniana sobre a ausência do abalo (*Erschütterung*) na mercadoria cultural. Sua relação sentimentalista com o espectador e sua fácil absorção, ausente de uma projeção saudável do sujeito (Duarte, 2015), alimentam o cenário descrito pelo filósofo alemão, onde a procura por qualquer outro tipo de divertimento não administrado é percebida como “atitude presunçosa”. A homogeneidade do esvaziamento, do Kitsch, governaria livre.

No entanto, a relação com as mercadorias culturais, como toda relação humana, torna-se mais complexa que apenas submissão ao esvaziado conteúdo. Apesar dos posicionamentos críticos, ainda é possível percebermos que alguns produtos possuem, indiscutivelmente, qualidades. Uma atitude que explora tal ambiguidade, permanecendo aberto, então, para a possibilidade da aparição do Kitsch na arte, surge como necessária e frutífera.

Em *Apocalípticos e Integrados*, Umberto Eco apresenta um ótimo resumo sobre as desvantagens de posicionamentos radicais contra e a favor da mercadoria cultural:

O erro dos apologistas é afirmar que a multiplicação dos produtos da indústria seja boa em si, segundo uma ideal homeostase do livre mercado, e não deva submeter-se a uma crítica e a novas orientações. O erro dos apocalípticos-aristocráticos é pensar que a cultura de massa seja radicalmente má, justamente por ser um fato industrial, e que hoje se possa ministrar uma cultura subtraída ao condicionamento industrial (2015, p. 50).

Eco analisa ambos os posicionamentos e nos fornece ricos exemplos em defesa do produto da indústria. Aqui, o apego ao pré- ou não-industrial acaba revelando uma nostalgia por parte de seu crítico, que ignora a realidade material daqueles que consomem essa mercadoria.

Esse gênero de refutações funciona justamente porque põe a nu a ideologia aristocrática dos críticos dos *mass media*; e demonstra como é ela perigosamente igual à daqueles que lamentam ver os habitantes do vale do Ossola despojados da velha masseira de lenho robusto e da monástica mesa que os antiquados substituíram por uma esquálida mobília de alumínio e fórmica, e não compreendem que essa esquálida mobília, lavável e grosseiramente festiva, leva uma possibilidade de higiene a casas onde a antiga mobília de madeira, pesada e carunchada, não constituía, de modo algum, um elemento de educação do gosto. E que a valorização daquela mobília tradicional não passa de uma deformação estética da nossa sensibilidade, que agora considera em termos de apreciada antiguidade aquilo que, sem o advento da mesa de fórmica, teria continuado a ser um mísero exemplo de cotidiana indigência (Eco, 2015, p. 46).

É tal análise — onde o valor estético do que consideramos antiguidade surge exatamente com a aparição do objeto de produção industrial — que escapa de muitos dos detratores da mercadoria e do Kitsch. O pessimismo de Greenberg em relação à presença do Kitsch é limitado ao ignorar que sem tal produção estética, por mais esvaziada que seja, as rupturas da vanguarda não seriam tão pungentes. Uma análise similar é a apresentada por Duarte ao comparar os posicionamentos de Adorno e Danto, portanto, repetimos:

[...]Enquanto para o primeiro [Adorno], a desartificação [...] insere-se num drama, no qual as chances de realização da humanidade estão seriamente comprometidas, para o segundo [Danto], a liberdade adquirida pelos artistas no âmbito da arte contemporânea é um auspicioso prenúncio de uma liberdade não apenas artística que pode vir a se concretizar no mundo atual (Duarte, 2015, p. 84).

O dilema dos artistas em um mundo de arte pós-aurática é: até onde acoplar aspectos banais de um mundo comum esvaziado se torna uma maneira de transformá-lo em algo com significado ou apenas uma repetição dessas formas em mais um campo, contribuindo para esse esvaziamento. A possibilidade que os encara, no entanto, é a do encantamento da banalidade, e, com ela, do próprio agente *esvaziador* — o Kitsch.

A própria arte Pop nos apresenta uma miríade de exemplos para ilustrar a inserção do Kitsch no campo artístico. Até aqui, as obras apresentadas lidam com essa tentativa de encantamento do comum, seja ele Kitsch ou não. Dentro do círculo Pop americano, as pinturas de Roy Lichtenstein chamam particularmente a atenção. Seu uso da linguagem visual de histórias em quadrinhos — às vezes recriando quadros por inteiro, em proporções muito maiores e em um minucioso trabalho de recriação manual com pincel, dos processos de impressão gráfica — resulta em um deslocamento direto de uma linguagem corrente do cotidiano americano. Além dos quadrinhos, Lichtenstein também foca na embalagem de objetos comuns, similarmente à Warhol, e em recriações, no estilo gráfico dos quadrinhos, de experimentações visuais típicas do expressionismo abstrato.

Em tais trabalhos, as problemáticas estabelecidas pelos artistas da típica vanguarda americana são transformados em obras que, em sua superficialidade, imitam a produção gráfica da impressão com retícula de ponto-duro, jogando com a aparência de industrialização de um processo que fica conhecido por explorar exatamente a gestualidade do corpo que pinta. Além da série de abstrações, Lichtenstein também se ocupa de experimentos mais próximos da antiarte ou arte conceitual, recriando pinturas rasgadas, telas viradas ao contrário para expor o verso e o chassi, etc. [*figs. 18 e 19 – White Brushstroke I e Strecher Frame Revealed Beneath Painting of a Strecher Frame*]. Todas recriadas em seu estilo de impressão gráfica, buscando sempre ocultar os traços de que foram, na verdade, minuciosamente feitas por pincel e mãos do próprio artista.

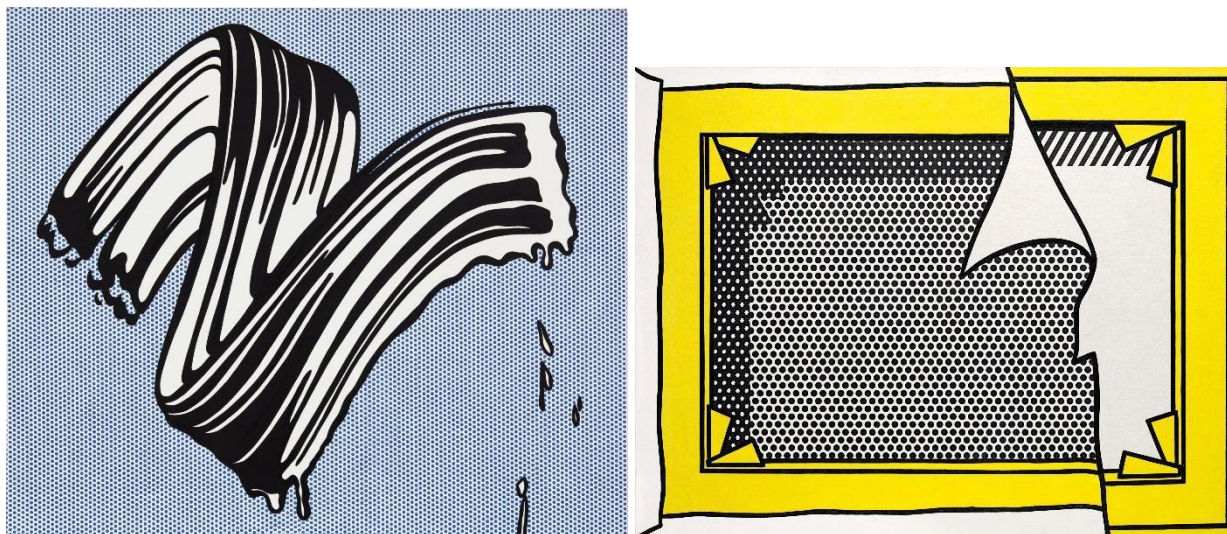


Figura 18 – *White Brushstroke I*, Roy Lichtenstein. Óleo e magna sobre tela, 1965. (Fonte: Sotheby's³⁶)
 Figura 19 – *Strecher Frame Revealed Beneath Painting of a Strecher Frame*, Roy Lichtenstein. Óleo e magna sobre tela, 1973. (Fonte: Christie's³⁷)

Ao buscar os elementos gráficos das histórias em quadrinho e, eventualmente, utilizar de sua linguagem para recriar elementos do que seriam consideradas experimentações da “alta cultura”, Lichtenstein mantém o movimento de deslocamento típico dos artistas que se apropriam de elementos banais. Porém, ao recriá-los de maneira manual, ele tenciona também a discrepância entre o valor de objetos culturais artísticos e o que seriam considerados objetos gráficos de inferior qualidade. Ao mesmo tempo que aponta a beleza existente na visualidade criada por tais processos, também denuncia a lacuna entre os produtos massificados e o lugar separado da produção artística.

Bebendo de outra fonte da cultura popular americana, Paul McCarthy se apropria de personagens e (eventualmente) cenários inteiros de filmes da Disney, distorcendo-os e recriando-os em formas grotescas, colocando-os em cenários escatológicos e violentos, apontando conotações sexuais e problemáticas políticas e criando novas formas através de uma dilaceração de personagens infantis amáveis. Eles se tornam, sob a mão de McCarthy, experimentos de visualidade quase abstratos. Se Lichtenstein se aproxima das linguagens visuais da vanguarda americana para explorar a partir da visualidade dos quadrinhos, McCarthy recria os experimentos das vanguardas de performance europeias, mais especificamente do

³⁶Disponível em: <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2020/contemporary-art-evening-auction/roy-lichtenstein-white-brushstroke-i>. Acesso em: 13 de nov. de 2023.

³⁷ Disponível em: <https://www.christies.com/en/lot/lot-6076460>. Acesso em: 13 de nov. de 2023.

Acionismo Vienense³⁸, usando ketchup e chocolate em lugar de sangue e fezes e a Branca de Neve e os Anões no lugar do corpo do próprio indivíduo.

A profusão de profanidades no corpo de trabalho de McCarthy torna-se mais virulenta para o bom gosto se comparada aos experimentos de escatologia artística vienenses, isso por abrir mão do apelo ritualístico e abraçar a obscenidade que acompanha a desvirtuação de adorados personagens infantis. O efeito primeiro que avassala o espectador que se depara com um Papai Noel segurando um objeto de estimulação sexual anal é o riso — seja ele de desconforto ou honestidade, do qual compartilhamos —, manifestação física que, se não ignorada como pura e simples piada, abre um caminho para uma investigação sobre o dilema que tal desconcertante junção de figuras desperta.

No cenário brasileiro, porém utilizando de objetos de fontes similares à McCarthy, temos Márcia X com suas séries de falos de silicone adornados das mais diversas maneiras (série *Fábrica Fallus*) e suas instalações com camas de brinquedo e bonecas dispostas em diversas poses sexuais (série *Kaminhas Sutrinhas*) [fig. 20 – série *Kaminhas Sutrinhas*]. O Kitsch, o profano, o infantil e o sacro continuamente em tensão surgem como temática no repertório de X. Seu uso da comida parte de um local similar. A escolha, por exemplo, de banhar-se em leite condensado e confeitos coloridos na ação *Pancake*, de 2001, evocando similares questões que extrapolam o pueril e o colocam em um lugar de estranhamento. O banho de leite condensado se torna um dos trabalhos mais famosos de X e foi recriado e reinterpretado por diversos artistas de gerações posteriores.

³⁸ Movimento artístico europeu que surge durante na década de 1960 e se mantém ativo até 1970. Como parte de outros que movimentos que surgiram no período pós-guerra, o Acionismo abdicava da criação de objetos tradicionalmente artísticos, e, junto do FLUXUS e do *happening*, abre caminho para o que se tornaria a linguagem da performance. Alguns de seus membros eram Otto Mühl, Günter Brus, Hermann Nitsch e Valie Export.



Figura 20 – série *Kaminhas Sutrinhas*, Márcia X. Instalação, 1995.
(Fonte: revista Select³⁹).

O paulistano Nelson Leirner é outro artista que merece devida atenção, cujo motivo principal é o lugar de prestígio atribuído ao mesmo por Neves — sem título, 1999 [fig. 21 – sem título] — em uma de suas poucas proclamações não depreciativas, como herdeira do legado de Leirner. O motivo de tal declamação é formalmente óbvio: o artista tem um apreço pelo humor e pelas quinquilharias que, como uma infestação, surgem na forma de uma nova estatuária de ícones da cultura de massa.

³⁹ Disponível em: <https://select.art.br/acervos-arte-sexualidade/>. Acesso em: 13 de nov. de 2023.



Figura 21 – *Sem Título*, Marta Neves. *Banner* pintado à mão, 1999.

Muito da produção de Leirner utiliza de objetos que são frutos não apenas da massificação cultural, mas os que colocam em diálogo uma produção importada — personagens de desenhos animados, de revistas em quadrinho, de vídeo games e mais — com um tipo específico de Kitsch sacro, fruto das diversas religiosidades brasileiras, gerando uma amálgama de diferentes tipos de profanações. A procissão [figs. 22 a 24 – *Missã Móvel*, *O Anjo Exterminador* e *O Grande Combate*] aparece repetidamente em suas obras como uma maneira de organizar seu processo de colecionismo e agrupamento de objetos diversos, apresentando-os em um contexto de imaginário religioso que brinca, de maneira irreverente, com o embate entre o que seria uma produção da “alta” e “baixa” cultura. Tanto os aspectos religiosos, que durante grande parte da história da arte ocidental serviram de principal tema e mecenas para a produção artística, quanto os atuais representantes da autoridade no mundo da arte — citações de artistas do século XX e de catálogos e revistas de arte que distribuem e circulam as informações sobre o cenário, assim como fomentam os papéis relacionados, como a crítica —, são colocados em confronto com a produção imagética do que consideramos massificado.



Figura 22 – *Missa Móvel*, Nelson Leirner. Objetos achados, 2000. (Fonte: Itaú Cultural ⁴⁰)



Figura 23 – *O Anjo Exterminador*, Nelson Leirner. Objetos achados, 1984-2014. (Fonte: revista Select ⁴¹)

⁴⁰ Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra65477/missamovel>. Acesso em: 13 de nov. de 2023.

⁴¹ Disponível em: <https://select.art.br/ar-comprimido/>. Acesso em: 13 de nov. de 2023.



Figura 24 – *O Grande Combate*, Nelson Leirner. Objetos achados, 1985.
(Fonte: Itaú Cultural ⁴²)

A coleção, o agrupamento ou a acumulação, podem ser usadas como chaves interpretativas para Leirner, assim como para Neves e para a ideia de Kitsch. A junção de objetos díspares que, por excessiva quantidade (*frenesi*), recai sob o domínio do excêntrico ou idiossincrático é um dos aspectos apontados por Moles para entender o surgimento do Kitsch, não em cada objeto em si, mas no corpo coletivo:

A acumulação da religião e do heroísmo, do erotismo e do exotismo, faz transbordar os mananciais de nossa sensibilidade, algumas vezes opondo-se a ela de forma radical, por uma reação de *superação*, de *submersão*, obrigando-nos à percepção global de um sistema. O Kitsch jamais nos deixa indiferentes,

⁴² Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra12431/o-grande-combate>. Acesso em: 13 de nov. de 2023.

e o bom gosto não é senão uma das formas do mau gosto (Savignac) (Moles, 2012, p. 72).

Nas obras de Leirner, o acúmulo de quinquilharias se transforma no peso produtivo de uma sociedade que, como também aponta Moles, se desfaz do aspecto criativo para focar na produção, abdicando dos fatores de qualidade materiais para a quantidade. Esse excesso é deslocado, ou seja, retrabalhado para possuir algum novo sentido e/ou contexto que é único em sua existência de abundância. A crítica irreverente que aparece nas coleções de Leiner é refletida não apenas no aspecto conceitual, mas na própria proposição formal de seu trabalho. Os objetos têm sua existência esvaziada e abandonada ao serem percebidos no coletivo, sendo recontextualizados não por alguma simbologia própria, mas pela condição em que são inseridos no agrupamento. Benjamin aponta ao falar sobre a coleção:

É decisivo na arte de colecionar que o objeto seja desligado de todas as suas funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante. [...] É uma grandiosa tentativa de superar o caráter totalmente irracional de sua mera existência através da integração em um sistema histórico novo, criado especialmente para este fim: a coleção (Benjamin, 2018, p. 347-348).

Para além disso, como no caso de *O Grande Desfile*, a criação da coleção se estende pelo tempo. A primeira versão da obra, com tal nome, foi exposta no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1984, e se transformou em uma trilogia (Farias, 1990). Cada vez que foi levada para um novo local, com maior quantidade de objetos, ganhou um novo nome: na galeria Luisa Strina, em 1985, foi *O Grande Combate*; na Pinacoteca, em 1986, foi *O Grande Enterro*; e, ao ser eventualmente doada para o Museu de Arte Contemporânea de Niterói em 2015, passou a ser *Terra à Vista*.

A irreverência e o humor presentes acompanham o apreço pelo “mau-gosto”, nenhum dos dois aspectos sendo costumeiramente bem-vistos, como Neves mesmo aponta:

O pessoal costuma ver o humor como uma coisa superficial, uma piadinha imediata, e o humor não é bem isso. [...] Ele, o humor, aposta numa certa bizarrice, numa frustração de certas expectativas, que é tão curiosa que ela gera um certo riso. Temos poucos artistas celebrados no Brasil que lidam com o humor. [...] O próprio Nelson Leirner, que nasceu em berço esplêndido, o que facilitaria sua ascensão dentro do mundo da arte, também demorou um pouco em relação ao seu grande reconhecimento (Neves *apud* Kalil, 2022, p. 23).

A relação entre o Kitsch e o humor surge uma vez que o apreço por um costuma acarretar similar apreço pelo outro. A desvirtuação do sério e o bom humor andando de mãos dadas na sensibilidade dos que se deixam tocar pela bugiganga, pelo amontoado de velhacarias, pelo inútil e pelo profano.

O legado de Leirner em Neves pode ser visto nos mais diferentes pontos de produção da artista. Na série *Cenas Para uma Vida Melhor* (2004-2014) encontramos talvez os melhores exemplos. Feitas por bordados e colagens, o uso de temas e símbolos que povoam o cenário imagético brasileiro é justaposto com a crítica ácida de Neves, onde imagens religiosas, dos personagens de Bob Esponja e de figuras polêmicas resultam em uma irônica representação das falhas, hipocrisias e frustrações da realidade abaixo do Equador [fig. 25 – série *Cenas Para uma Vida Melhor*]. Está presente, também, a apropriação de obras de arte alheias, como a recriação do famoso *ready-made* *L.H.O.O.Q.*, de Duchamp, em bordado com a imagem da Virgem Maria, deslocando a original profanação artística do francês para o campo da blasfêmia abertamente religiosa [fig. 26 – série *Cenas Para uma Vida Melhor*].



Figura 25 – *Cenas Para uma Vida Melhor*, Marta Neves. Colagem, 2004-2014.

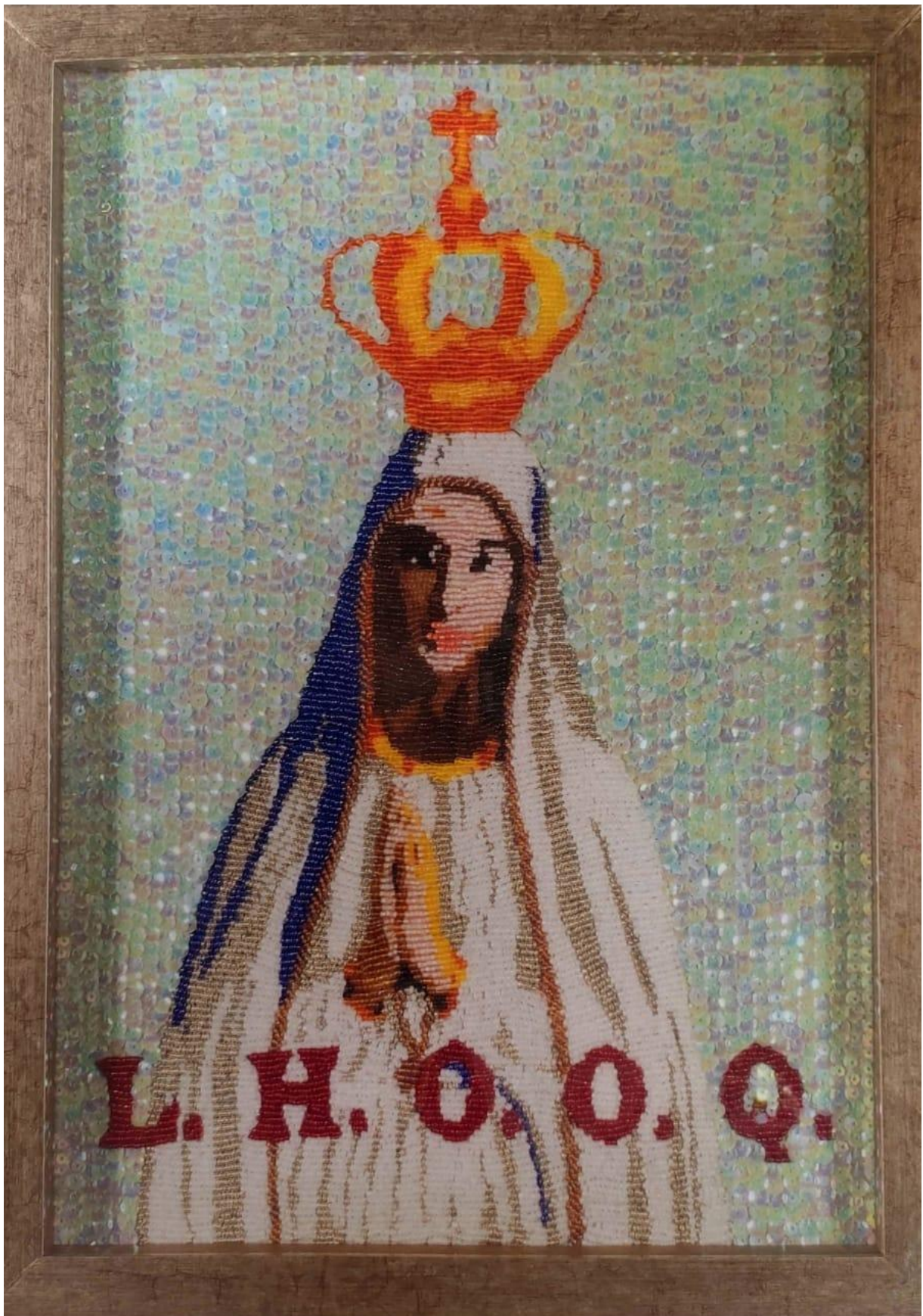


Figura 26 – *Cenas Para uma Vida Melhor*, Marta Neves. Bordado, 2004-2014.

Ambos os temas explorados aparecem repetidamente nas obras de Leirner, como em sua série *Figuratismo Abstrato* (2009-2010) ou em *Assim é se Lhe Parece* (2003), onde as mais diversas personagens de populares desenhos animados são transformadas em elementos plásticos que compõem campos de cores ou limites geográficos em mapas, além das várias alterações realizadas em renomadas obras da história, incluindo suas intervenções em imagens dos *ready-mades* de Duchamp.

Frisamos aqui a importância que tem a figura de *L.H.O.O.Q.*, cuja versão “original” duchampiana é uma apropriação da *Mona Lisa* de Da Vinci em um cartão postal. As recriações feitas por Neves, assim como suas homenagens (e explícita menção) à Leirner, são demonstrações ativas de sua consciente inserção dentro do cenário da produção que lida com a apropriação. As leituras que indicariam a similaridade entre a prática de Neves e a de Leirner já são expostas pela própria artista, como fez Leirner sobre Duchamp, em uma atitude que nega à crítica o trabalho mais fácil de mera associação e implica uma exigência de algo a mais a ser feito, então, com aquela imagem. É subversiva e, ainda, desafiante — ela não só cita, como aponta para a própria citação, expondo-a e deixando para o sujeito que a observa uma provocação: “eu lhe dei a referência pronta, que fará agora com ela?”.

A multidão de objetos que ocupam esse imaginário Kitsch, a maneira como existem e se infiltram no campo artístico, toda intrusão das bugigangas, badulaques, quinquilharias e porcarias que, apesar de qualquer pretensão e regra artística, penetraram à força nos campos da alta cultura desde o início do século passado até os dias hoje, criam outras regras e maneiras de nos relacionarmos com a ideia de obra. Nos trabalhos de Marta Neves, as porcarias cotidianas são escolhidas por “serem simplesmente porcarias”. Sua mediocridade inerente atacam o apetite da artista pelas falhas humanas, as falhas míseras que não possuem sequer drama para elevarem-nas ao trágico. O que separa o Kitsch de Marta Neves do Kitsch em geral, é que para Neves ele é ainda pior, é menos, é mais miserável, é o Kitsch do precário, da gambiarra, é o que não foi importante, em síntese, é o Kitsch Brasileiro.

É essa minha escolha de bagulhos, eu trabalho com bagulhos. Essa coisa do precário, é bagulho. É a bagulheira que eu sempre vi como funcionária pública [...]. Quando eu era funcionária pública, que foi quando eu comecei a pensar mais em Kitsch, entre os anos 1980 e 1990, eu andava muito. Eu ia tomar um café e tal para fugir um pouco da burrice daquele lugar. [...] E ficava rodando as lojas mais vagabundas, apaixonada por tudo que eu via. Apaixonada pelas

coisas mais *despreciosas* que pudessem existir. É o bagulho, o universo do bagulho.⁴³

A embalagem tradicional, a imagem publicitária comum, o comercial e o anúncio não capturam o olhar de Neves, até entre as quinquilharias seu apreço e atenção desviam dessa expectativa. Seu olhar busca, entre a multidão que povoa a banalidade do mundo brasileiro, aquilo que abdicamos de valor; ela busca o precário, o torto. Marta Neves busca o erro [fig. 27 – série *Leves Defeitos*].



Figura 27 – *Leves Defeitos*, Marta Neves. Cartão postal, 2002 (Frente e verso).

⁴³ Ver entrevista no ANEXO.

3. PRETENDENTE À ARTISTA

“À covardia dos que se interessam pela covardia de Marta Neves.”⁴⁴

Passamos boa parte de nosso texto apresentando um cenário que cobre um recorte da produção artística do século XX, assim como alguns autores que se debruçaram sobre as questões que o recorte específico propôs para as artes em geral. Agora, no entanto, devemos focar nosso olhar na produção de Marta Neves, utilizando dos conceitos apresentados até então para analisar suas obras, apontando as similaridades entre seus trabalhos e aqueles antecedentes, ressaltando onde haja disparidades e propondo uma análise dos temas que perpassam por sua carreira. Eventualmente, nos detemos na série que serviu de estopim para a criação de nossa análise, as *Não Ideias*.

Marta Neves, artista mineira cuja atuação começa na década de 1990, tem uma produção onde o uso do objeto comum tem local primoroso. Embora também seja escritora, desenhista, ilustradora, animadora e pintora, o grande foco da produção de Neves esquia da produção de objetos típicos ao cenário artístico — pelo menos se ainda mantivermos um posicionamento tradicionalista em relação a tal cenário. Grande parte da intenção de nosso texto foi apresentar de forma descomplicada uma argumentação de que tais práticas, ainda vistas como não tradicionais, já pertencem ao *millieux* artístico há, pelo menos, um século.

Apontamos tal presença histórica em uma tentativa de situar as linguagens básicas que estão presentes nas obras de Neves, possibilitando amplo diálogo com seu trabalho e recusando uma abordagem simplista que a posiciona como “revolucionária” em algum sentido formal. Não abordamos-a por qualquer insurreição em seu trato do objeto artístico, mas nos relacionamos com as particularidades de suas obras, entendendo o cenário de práticas artísticas e teóricas que o sustentam para podermos, então, extrapolar tais bases.

Marta destaca, abertamente, sua proximidade com o erro — é nesse quesito que encontramos um tema recorrente em seus trabalhos. O erro está próximo à ideia do pecado, cuja conotação religiosa impregna suas primeiras experimentações [*figs.* 28 e 29 – *Ex-Votos* e *Dear Martha, I'm still waiting for you*] iluminando a relação que é travada com o cenário de Minas Gerais e sua arte sacra, nosso barroco. O erro está também em seu foco na frustração, na incapacidade e até na mesmice.

⁴⁴ Da série *Reconciliação Instantânea*, de 2001.



Figura 28 – série *Ex-Votos*, Marta Neves. Bordados e objetos sobre papel artesanal, 1996-1997.

Figura 29 – *Dear Martha, I'm still waiting for you*, Marta Neves. Instalação, 1998.

Sua proximidade com as artes literárias e sua aberta admissão de que o universo das letras é de mais importância em seu repertório de influências que as próprias artes visuais (Kalil, 2022). Isso se reflete também em sua principal atividade colecionista — se Leirner expõe a coleção de quinquilharias, Neves utiliza a quinquilharia para expor sua coleção de relatos. É uma artista ativamente social (aqui não usamos o termo no sentido de engajamento político, embora ela também se enquadre nesse aspecto) pelo seu hábito de infiltrar-se em meio ao brasileiro, encontrar nele, no indivíduo qualquer, as mesmas falhas e frustrações que encontra em si mesma, para assim usar desse processo empático de percepção da falha do outro como fundamento para o trabalho que, desde seu início, explora as incapacidades humanas retratando-as com os objetos bestas que encontra pelo mundo.

É, também, crítica dos mitos sobre o próprio fazer artístico. Usa do erro para explorar deficiências do cenário das artes e da idealização que costumeiramente cobre a figura do artista com o verniz do “gênio”. Em sua crítica, Neves se distancia do posicionamento de produção quase industrial necessário para que o artista se mantenha relevante no cenário cultural atual, abraçando a frustração da incapacidade criativa e transformando-a no próprio objeto de experimentação poética. A artista subverte a própria noção de falha que existe em sua profissão, desvelando a ilusão de que a produção constante é algo intrínseco ao artista e não uma

exploração presente no ciclo de produção industrial que invade também o mercado da arte. Há certa similaridade entre sua atitude e algumas figuras prévias: a primeira, já muito mencionada em nosso texto, é Marcel Duchamp, que durante um grande período abandona o fazer artístico, deixando *Le Grand Verre* inacabado e seguindo como bibliotecário e jogador de xadrez; a segunda é Gustav Metzger, que propôs, entre 1977 e 1978, a Greve de Arte,

Durante esse período, *artistas* não “produziriam, venderiam ou permitiriam que trabalhos fossem exibidos, e negariam colaboração com qualquer parte da máquina de publicidade do mundo artístico”. O protesto em si foi um fracasso: Metzger foi o único artista a aderir à greve e o mundo das artes, ao contrário do que ele desejava, não foi destruído (Home, 1999 p. 102).

A recusa do fazer artístico, por motivos quaisquer de cada exemplo, se manifesta em Neves em sua apropriação das frustrações condizentes com sua prática. Deixando de lado a atitude de isenção principal, ela se apropria dessa negação e a transporta, deslocando-a para ser o objeto principal de seus trabalhos (os relatos que estão contidos em suas bugigangas). Essa negação, no entanto, não é simplesmente abandonada e não sofre algum julgamento. Ela é percebida como mais uma das “situações não queridas” que Neves abraça como fonte de criação. Aqui, pensamos novamente em Duchamp, citando-o em entrevista:

Queria trabalhar, mas havia em mim uma enorme preguiça. Gosto mais de viver, respirar, do que de trabalhar. Não acho que o trabalho que fiz possa ter qualquer importância, do ponto de vista social, no futuro. Então, se você quiser, minha arte seria a de viver; cada segundo, cada respiração é uma obra que não está inscrita em nenhum lugar, que não é nem visual nem cerebral. É uma espécie de euforia constante (Duchamp *apud* Cabanne, 2012, p. 125).

O caminho de atingir a arte pela vida, tão presente na filosofia e prática do FLUXUS, mas já presente na negação de Duchamp, mantém-se em Neves. Em uma intervenção de 2016 temos a promoção de uma “não” ação que ilustra esse movimento arte-vida: em *Estacionamento de Gente*, Neves estende uma faixa no passeio com o título do trabalho e disponibiliza uma fileira de cadeiras para que qualquer pessoa possa se sentar durante o tempo que quiser, uma atividade cada vez mais difícil nos centros urbanos que permanecem mais interessados em estimular a ida e vinda de automóveis e qualquer outra atividade lucrativa do que permitir a existência de espaços para a simples vida de seus residentes. A ação básica de se sentar para o descanso, o ócio ou qualquer outro motivo se torna quase impossível, exceto em pequenos oásis que lutam para existir nas grandes cidades. A intervenção de Neves, com todo seu contexto

político, também alimenta a faceta de sua produção que interessa mais em nosso texto: seu apreço pela negação, seja ela “não ideia” ou “não ação”.

A negação aparece como o ócio, que possui um local ambíguo como inimigo da produção, mas que é necessário para a criação. Sua transformação em consumo de divertimento é bem descrita no capítulo dedicado aos dilemas de Adorno, mas também por Walter Benjamin:

A ociosidade pode ser considerada uma forma precursora da distração ou do divertimento. Ela se funda na disposição do indivíduo de saborear sozinho uma sucessão aleatória de sensações. Porém, tão logo o processo de produção começou a mobilizar grandes massas de pessoas, surgiu entre aqueles que “tinham tempo livre” a necessidade de se distinguir da massa dos que trabalhavam. A esta necessidade respondeu a indústria do entretenimento, que logo passou a confrontar-se com seus próprios problemas. Já faz tempo que Saint-Marc Girardin foi obrigado a constatar que “o homem consegue se divertir por tão pouco tempo”. (O ocioso não se cansa tão depressa quanto aquele que se diverte.) (Benjamin, 2018, p. 1282).

A resposta da obra ao surgimento do divertimento incitado pela mercadoria é, então, permitir o ócio, incentivar o retardo e a demora, abraçar a negação, estimular aquilo que Adorno aponta como o sal na ferida da indústria — seu conceito de abalo. No caso específico de Neves, isso se manifesta com a ideia de *erro*. É por tal caminho que sua poética se desenvolve: primeiro aparecendo enquanto religiosidade com a ideia pecado; caminhando para o erro, enquanto objeto renegado e Kitsch; e então chega na negação. Em outras obras ela analisará as frustrações da atividade artística, como em seus trabalhos de bordados em capachos — *O Decálogo do Ilusionista*, de 1999, composto de ilustrações e frases advindas de um *kit* de mágica que recitam conselhos para o praticante e que se enquadram muito bem como conselhos para *jovens* artistas, e *Proposições Matemáticas*, de 2001, onde conselhos vazios e frases estapafúrdias são bordadas junto a retratos de pessoas e animais famosos. [*figs. 30 e 31 – séries O Decálogo do Ilusionista Proporções Matemáticas*].



Figura 30 – Série *O Decálogo do Ilusionista*, Marta Neves. Bordados e pinturas sobre capachos, 1999.



Figura 31 – Série *Proposições Matemáticas*, Marta Neves. Bordado sobre capacho, 2001.

O desvelar das falsas promessas da indústria, promovido pelo abalo, aparece descaradamente e de maneira irônica nas obras de Neves em que a crítica se debruça sobre a situação do cenário artístico. Seu humor e posicionamento até cínico nos apresenta os absurdos presentes em nosso mundo, puxando o tapete (quicá o capacho) para uma realidade mais cruel que escondemos com discursos vazios.

Não nos deixando em tom amargo, no entanto, Neves retira as ilusões e nos entrega outras felicidades. Ao focar sua afiada língua nas faces feias do campo de atuação artístico, ela nos entrega o bom humor e a felicidade de abraçarmos nossos erros. Quando foca nos equívocos cotidianos — quando fala da vida e não da arte —, transforma-os em momentos de comunhão.

Eleva os erros que coleciona em pontos capazes de transformar o cotidiano. Citamos novamente Benjamin:

Quando todos os fios se rompem, quando no horizonte deserto não surge nenhuma vela, e quando cessa toda ondulação da vivência, só resta uma coisa ao sujeito solitário, acometido pelo *taedium vitae*: a empatia (Benjamin, 2018, p. 1284).

3.1. Cenas para uma vida melhor

É justamente a imprecisão, ou equívoco, o ponto de interesse que mobiliza a maior parte da prática de Marta Neves; de modo que fazer um retrato falado, ou escrito, de Marta Neves – tal como se propõe este texto – só é possível se considerarmos que seu resultado será um grande equívoco (Proença, 2017, p. 115).

Desde seus primeiros trabalhos, que já exploram o campo do pecado e a tentativa de absolvição, Neves nos apresenta, da sua maneira torta, suas próprias limitações. Seus primeiros objetos litúrgicos, a série *Ex Votos*, e suas primeiras instalações, *C'est Qu'il y a un Jeu Dans Les Mots* e *Dear Martha, I'm still waiting for you*, realizadas durante a década de 1990, utilizam da linguagem religiosa popular das promessas e das confissões, criando-as a partir de profanos objetos comuns anunciando o caminho que será traçado pela artista. Neves explora suas limitações, não as limitações do corpo humano face o sublime ou a estapafúrdia incapacidade de compreender o divino, temas de tamanha especulação sobre a natureza humana. Ela se importa pelas limitações mais simples, frustrações mais bestas.

As vergonhas cotidianas, os pequenos erros que pesam na alma, o desconforto de não conseguir melhorar de vida, a monstruosa intolerância pessoal para com os trejeitos que consideramos baixos e indignos. Neves cultiva, em si, um olhar para esses pequenos defeitos que nos perturbam durante os momentos em que o sono não acalenta, lembranças de situações em que nos expusemos como os incompetentes animais que somos. Ela cultiva esse olhar e transforma a prática confessional católica em uma grande exposição de seus pequenos pecados, expurgando-os ao deslocá-los, como faz com suas bugigangas, para o campo da arte. Se Neves usa o *objet trouvé* é porque ela o transforma em efígie para seus piores momentos — fetiche da sua vergonha.

Seu objetivo, no entanto, não é a expiação. O que lhe interessa é o desvio, a subversão, não das questões institucionais relacionadas ao objeto artístico, mas dessa falha que habita todos nós. Expô-la é possibilitar o momento de encontro, onde o outro percebe que não está só em sua mesmice e incompetência. É encantar o erro chulo, transfigurá-lo em comunhão sem nunca o transformar em acerto. Neves se esquivava da verdadeira tragédia, aquela grega que oferece catarse, buscando os minúsculos e pavorosos erros cotidianos — irremissíveis em sua pequenez —, pois são exatamente essas dolorosas minúcias que existem em todos que perseveram, e para eles nunca buscamos o perdão, que talvez nem exista. Ela as transfigura, como fez Warhol com suas caixas de sabão, em objeto artístico, onde implanta a semente do reconhecimento e espera a germinação da aceitação. Faz reconhecer o erro, sentir a vergonha, deixá-la passar e continuar vivendo [fig. 32 – série *Ex-Votos*].



Figura 32 – série *Ex Votos*, Marta Neves. Bordados e objetos sobre papel artesanal, 1996-1997.

Sua busca por esse tipo pequeno de erro é simétrica à sua busca pelos objetos da banalidade, pelo precário e pelo Kitsch. O grave e trágico não lhe despertam interesse enquanto

tema artístico, pela própria proporção de seus dilemas — a pequenez, quase a miniatura, lhe é mais convidativa para elaborar suas questões.

Tem uma coisa consciente de uma implicância com os grandes. [...] Eu não sou das grandes narrativas, eu não defendo uma grande história, uma grande explicação para o mundo. [...] Os pequenos fragmentos da vida sempre me chamaram atenção. [...] Alguém olha para uma boneca em uma vitrine e se apaixona porque a boneca é *torta*, porque ela é mal-acabada, porque ela é malfeita e essa pessoa que olha a vitrine, naquele momento, talvez tenha alguma coisa... ela foi fodida no serviço e isso tem a ver com ela, não é nada estrondoso, isso não explica o mundo, mas é algo que eu acho que sempre esteve comigo. Não sei exatamente... Eu acho que tem uma parte consciente, porque é abraçar isso dizendo "*olha, não quero nada do que está sendo tão celebrado, eu quero aquilo que é meu*".⁴⁵

Marta Neves busca os erros pequenos como busca objetos tortos — não nas grandes lojas e hipermercados, mas nas lojinhas de bugigangas espalhadas pelo centro da cidade, por onde as pessoas passam e seus relatos tomam forma. Nas palavras da artista:

Eu sempre trabalhei no centrão da cidade, o baixo centro, onde as coisas acontecem, o baixo centro é maravilhoso. E a Thereza Portes tem um lugar, um instituto cultural [Undió] aqui no *baixo* centro, sabe? Não é nenhum centro mais bonito, é o *baixo*, onde tem o Mercado Central, onde tem um monte de lojas simples, pobres, mercado de brechó, loja de panela, cabeleireiro onde o povo põe a cadeira na rua para pegar sol e descolorir o cabelo, queimando o couro cabeludo. É uma maravilha isso, os botecos todos.⁴⁶

É o espaço de comunhão dos transeuntes que fornece a matéria bruta para seu trabalho, é lá que o julgamento do pecado se firma contra o corpo, que o erro cotidiano aparece, que a economia porca resolve os pequenos problemas que surgem. É lá que a vida acontece. Lá, na rua, que Neves encontra sua matéria bruta e resolve seus trabalhos, mesmo os que terminam dentro da galeria. Suas ações, em grande maioria, ocorrem nesse espaço.

Mencionamos mais acima a ação *Pessoa Muito Importante*, mas ela não foi a única realizada no espaço coletivo. *Nessa Rua Tem um Mar*, de 2012, aconteceu também junto ao Instituto Undió, nas ruas do “baixo centro”. Nela, a artista e amigos entravam no espaço das faixas de pedestre durante o tempo de sinal fechado e o ocupavam, recriando uma cena de surfe em pranchas de passar roupa [figs. 33 e 34 – *Nessa Rua Tem um Mar*].

⁴⁵Ver entrevista em ANEXO.

⁴⁶Idem.



Figura 33 – *Nessa Rua Tem um Mar*, Marta Neves. Performance, 2012. Belo Horizonte.



Figura 34 – *Nessa Rua Tem um Mar*, Marta Neves. Performance, 2012. Belo Horizonte

O absurdo da sua ação traz à superfície a lembrança dos *happenings* e a vontade de aplicar, na vida daqueles que se deparam com a situação surreal, um momento a ser ativado depois, quando a possibilidade do maravilhoso reaparece, não na galeria, mas em qualquer lugar. Um encantamento do cotidiano.

A mesma performance foi repetida quando a artista foi convidada para participar da 31ª Bienal de São Paulo, em 2014, e é realizada justamente no espaço de fora do Pavilhão, na entrada e em lugares diversos do Parque Ibirapuera [figs. 35 e 36 – *Nessa Rua Tem um Mar*].



Figura 35 – *Nessa Rua Tem um Mar*, Marta Neves. Performance, 2014. São Paulo.



Figura 36 – *Nessa Rua Tem um Mar*, Marta Neves. Performance, 2014. São Paulo.

Na mesma Bienal, Marta expôs sua série *Não Ideias*, 2001-atual, que investigaremos profundamente adiante, e o contraste entre sua presença dentro e fora do espaço do Pavilhão foi motivo de frustração com a exposição do trabalho. Citamos novamente a artista,

Fiquei tão preocupada com a presença das faixas, por vaidade, em 2014, dentro da Bienal de São Paulo, que eu briguei lá por causa disso. Eu queria as faixas em uma certa posição. [...] Fiquei muito mais preocupada com as faixas dentro do pavilhão do que no parque, onde muito mais gente vai, onde o povão frequenta. Tudo veio do povo. E tinha que estar lá. [...] Eu descuidei das faixas no Parque do Ibirapuera. As faixas quase não foram colocadas lá, porque ninguém sabia, nem eu, nem os curadores, ninguém, que a administração do Parque é uma e a administração do Pavilhão é outra. Você tem que negociar com a prefeitura e não podia colocar tão facilmente assim, mas eu não estava nem aí. Eu queria estar no pavilhão, lá você é bacana. Isso é uma besteira. *Isso é uma besteira*. Se você pensar sinceramente, você vê que você está desvirtuando seu trabalho.⁴⁷

A preocupação de Neves ilustra nosso argumento sobre sua simetria própria: sua matéria bruta é retirada do cotidiano brasileiro, os erros, as vergonhas e os problemas da vida encontrados no lugar que ocupamos, na rua, para serem refletidas em sua encarnação formal — o objeto torto, banal, Kitsch, precário, o bagulho. Seu arrependimento de ter quase “desvirtuado” seu trabalho, por cair na comum armadilha da vaidade do *culo branco*, revela a consciência de que suas obras devem existir formalmente em contato com suas facetas conceituais. O relato, no caso da *Não Ideia*, que foi registrado a partir do povo, deve ser exposto em contato com o mesmo. Seu formato ser a faixa de rua, comum e pública, reflete tal preocupação. Porém, deixemos as faixas momentaneamente para podermos tratá-las com mais tempo. Agora, retornamos ao erro.

Tratamos dele em suas aparições iniciais, com uma faceta religiosa, mas deixemos agora as promessas e os pecados para trás ao passearmos por trabalhos mais maduros. Dois lidam explicitamente com os erros e falhas de Neves: o primeiro é a série *Reconciliação Instantânea*, de 2001, composta por troféus encomendados pela artista, gravados com frases que celebram e homenageiam seus defeitos [fig. 37 – série *Reconciliação Instantânea*].

⁴⁷ Ver entrevista em ANEXO.



Figura 37 – série *Reconciliação Instantânea*, Marta Neves. Troféus e placas de homenagem, 2001.⁴⁸

Em seus troféus, Neves novamente nos entrega seu humor em golpe forte. As homenagens que faz a si mesma atacam diversos aspectos de sua vida e personalidade com uma ironia digníssima: “A Marta Neves, por que dorme demais”; “A Marta Neves, por todo seu ressentimento”; “Marta Neves, Obrigado! Por suas omissões”; “A você, porque não pode perder a chance de ver o câncer crescer em Marta Neves” (Neves, 2017, p. 94-99).

E é tal ironia bem colocada, subvertendo a imagem do sucesso, que alimenta sua visão particular do erro. Marta não busca a reparação, não existe ali desejo de conserto, o trabalho não é feito para melhorar alguma situação; celebra-se, com muito bom humor, o fato de que se erra, de que se “é errada”. Celebra-se a falha.

A mediocridade da existência e sua omissão, via ações cotidianas de auto-engano – que é quando fazemos vista grossa para as coisas –, sofrem uma dupla operação por Marta Neves: a primeira é a revelação ou assunção das

⁴⁸ “À Vagabundagem de Marta Neves”.

mais variadas formas do ridículo em nós; a segunda, ao contrário de uma consequência que poderia ser humilhante da primeira, exalta e celebra esse ridículo como potência criativa e mobilizadora (Proença, 2017, p. 117).

Em *Eu Não Sou Cantora*, de 2014, Neves encarna a personagem da diva, trajada de majestoso vestido púrpura e xale preto com rendas, que convida os participantes a aproveitar uma viagem de elevador “munida de água, café e vinho”, podendo escolher “de uma lista previamente elaborada” músicas para que eram performadas pela artista. Quando aborda o possível ouvinte, avisa: “Eu não sou cantora” (Neves, 2017, p. 90). Essa proposição de atuar em uma profissão que não é a sua, de “propor a ação equivocada” e convidar o outro a participar dela, ser sua testemunha, ocupar um lugar de desfrutar de seus equívocos, juntamente com seus troféus, abraça essa maneira de ver o mundo, torto como é, povoado por incoerências.

No começo de nosso texto analisamos o conceito de desartificação (*Entkunstung der Kunst*) adorniana e suas ramificações a partir dos escritos de Danto e Duarte, então retornaremos à essa análise. O processo que Duarte batiza de “artificação” dos objetos comuns está manifesto, também, na criação artística de Neves. No entanto, para além da transfiguração do objeto banal, o que Neves faz é transfigurar a situação, o erro. A simetria que apontamos brevemente, entre o apreço pelo erro e o apreço pelo objeto comum, aparece em seu trabalho através da concepção conceitual e sua realização formal.

Os erros elegidos por Neves, seus ou alheios, são trabalhados de maneira formalmente tosca, e é importante que assim sejam, pois o apreço pelo objeto comum, por si só, não significa o apreço pelo erro, pelo precário ou tosco. Dentro de um mundo de banalidades, esse é o recorte feito pela artista. Ao escolher trabalhar com os pequenos equívocos, distanciando-se da grande tragédia, a elaboração formal de suas obras surge como manifestação tosca, distanciando-se também de qualidades “maiores”. “Existe rigor na falta de rigor. Tem rigor na feiura. Tem um rigor na podridão (Neves *apud* Kalil, 2022, p. 28). Formalmente, o trabalho de Neves não é, nem busca ser, horrendo, pavoroso, grotesco ou abjeto — estas são formas grandes demais para abarcar as falhas pequenas com que lida. Ela recai no Kitsch, no mal gosto, no feio “menor”.

Eu acho que eu tenho um apreço pelo feio... Pelo torto, pelo errado, então, assim, acho que é *não* ideia, *não* beleza, *Não* Sou Cantora, né? *Não* sei... *não* sei pintar a faixa, mando alguém pintar, *não* sei bordar muito bem, muitos bordados são terceirizados. Tem um "não" aí que eu acatei.⁴⁹

⁴⁹ Ver entrevista em ANEXO.

Neves transfigura não apenas o objeto torto em obra, mas transfigura o erro em celebração. A negação da solução de um problema, deslocada para um lugar que não ocupa, deixa de ser lamento, porém sem chegar a ser reparada. A prática de “artificação”, existindo desde que a “desartificação” surge, com Marta Neves alcança não apenas o pano de prato e a faixa de rua, mas os erros que estão em nossas vidas — em número maior do que gostaríamos de admitir.

A liberdade que Danto prenuncia com a incorporação dos elementos extra artísticos na arte durante o período contemporâneo se manifesta na apropriação de elementos da vida que diversos artistas fizeram pela história. A contribuição de Marta Neves nesse pequeno gesto coletivo é não ignorar os erros, mas transfigurá-los também.

3.2. Não Ideias

Culminamos nossa análise, assim, focando na série de faixas de ruas chamadas *Não Ideias*, cuja primazia foi dada por nelas encontramos os diversos pontos de exploração da prática artística de Neves. Nas *Não Ideias*, a apropriação do objeto e do relato, a poética do erro e o uso da linguagem cotidiana se reúnem em uma obra que é ao mesmo tempo objeto e intervenção urbana, vivendo tanto na rua quanto na galeria, ilustrando o apreço da artista pelo texto, pela narrativa e pelo equívoco cotidiano. O que separa as *Não Ideias* das várias produções anteriores é a seleção de histórias de “pessoas alheias”, que, diferente da exposição de relatos pessoais da artista ou de frases que encontra pelo mundo, geram um senso de reconhecimento na incapacidade. As *Não Ideias* são colhidas dos outros.

A série nasce em 2001, quando Neves é convidada para participar da Bienal do Mercosul. Frente a indecisão e falta de ideias, apresenta a primeira versão da obra em que relata a própria incapacidade em quatro parágrafos enumerados que narram a “não criação” de um trabalho [fig. 38 – série *Não Ideia*].



Figura 38 – *Não Ideia*, Marta Neves. Plotagem em MDF. Bienal do Mercosul, Porto Alegre, Brasil. 2001.

1. No ano número 1, Marta Neves teve a ideia de ter uma ideia para um projeto a se realizar. Mas nada lhe veio à mente.
2. No ano número 2, disseram a Marta Neves que ela tivesse uma ideia para projetar alguma coisa. Mas nada aconteceu.
3. No ano número 3, Marta Neves teve uma série de vagas ideias confusas conforme projetos alheios. Mas não funcionaram.
4. No ano número 4, Marta Neves resolveu (o que não é exatamente um projeto nem uma ideia) nunca mais ter ideias (Neves, 2017, p. 70-71).

Nessa primeira versão, Neves mantém seu posicionamento crítico da ideia de artista, apontando as frustrações da criatividade e as limitações reais que desviam da ideia de “gênio”. Tal desvio aparece em vários de seus trabalhos anteriores na forma de crítica sobre a precariedade material dos que se aventuram pelo campo da profissionalização em arte — como no *banner* de 1999⁵⁰ no qual se anuncia como desempregada, listando suas qualidades, em uma similaridade com anúncios de procura de emprego e com a infame provocação da atriz Bette Davis que, em 1962 e já consideravelmente famosa, corre um anúncio de jornal listando seus 30 anos de experiência como atriz e que agora buscava de emprego fixo em Hollywood⁵¹.

⁵⁰ Ver página 58.

⁵¹ Matéria sobre o anúncio, originalmente publicado na revista *Variety*, disponível em: <https://variety.com/2017/tv/features/variety-remembers-whatever-happened-to-baby-jane-1202003103/>. Acesso em: 13 de nov. de 2023.

Crítica também a desilusão com os tesouros que supostamente acumularia com a atuação em tal campo — como no trabalho epônimo de nosso texto, *Guarde Bem Esse Sorriso*⁵², de 2000, em que a artista pede ajuda financeira para “um transplante de cérebro, apenas realizável em Veneza (Itália)” após ter sido “acometida de confusão e banalidades generalizadas, resultantes dos sucessos a que se expôs em seu meio profissional e social” (Neves, 2017, p. 114) — e, como com a primeira *Não Ideia*, critica o mito da criatividade genial.

Sua exploração das falhas da ideia de sucesso artístico, assim como da própria figura do artista, culmina na instalação em que ela nos entrega, de maneira curta e matemática, quatro passos de como não se ter ideia. Esse posicionamento cético, quase cínico, com o “mito do artista” faz com que o corpo de obras de Neves seja pontuado por uma produção que, se vista por aqueles que ocupam ou já ocuparam a área, revela uma camaradaria entre os sofredores do choque de realidade. Aqui, não nos confundam, falamos sobre aqueles que, como a própria artista⁵³, necessitavam se sustentar financeiramente com outras carreiras fora da atuação na arte. Tais são os trabalhos de Neves em que talvez seja possível considerarmos o termo “crítica institucional”. Neles, ela expõe — com seu ácido bom humor — as dificuldades da vida material da classe artística, sua própria labuta e seu trabalho suado em contraste com a ilusão criada de algum “gênio da arte” e com a pompa que assombra as instituições e galerias que lucram desse sistema.

Propomos, então, uma possível chave interpretativa entre estes três trabalhos: *sem título*, *Guarde Bem Esse Sorriso* e a primeira *Não Ideia*. Propomos agrupá-los como um tríptico da desilusão artística, ou uma tripla obra torta, que trata dos diferentes erros da figura do artista, erros que não são nada além da não glorificada realidade.

As *Não ideias*, no entanto, seguem. Embora originalmente exposta na forma de plotagem em um container, se adequando à proposta curatorial da exposição, as versões posteriores do trabalho são realizadas em faixas de rua [*figs. 39 e 40 – série Não Ideia*], pintadas por pintores que realizam esse trabalho usualmente e portando apenas frases coletadas de outros indivíduos. Tendo compartilhado a sua inação — sua frustrada tentativa de criação de uma ideia —, Marta Neves passa a expor a falta de ideias alheia. Com exceção da primogênita, a escolha do material das *Não Ideias* mantém a dinâmica entre a provocação conceitual e a existência formal. As populares faixas de rua brincam com a banalidade da situação não criativa, mantendo, também, o apreço pelo objeto “sem valor”.

⁵² Ver página 92.

⁵³ Neves foi professora universitária, ilustradora e, durante sua formação e começo de carreira, servidora pública.



Figura 39 – *Não Ideia*, Marta Neves. Tinta sobre faixa de tecido (dimensões variáveis). 32ª Bienal de São Paulo, São Paulo, Brasil. 2014.

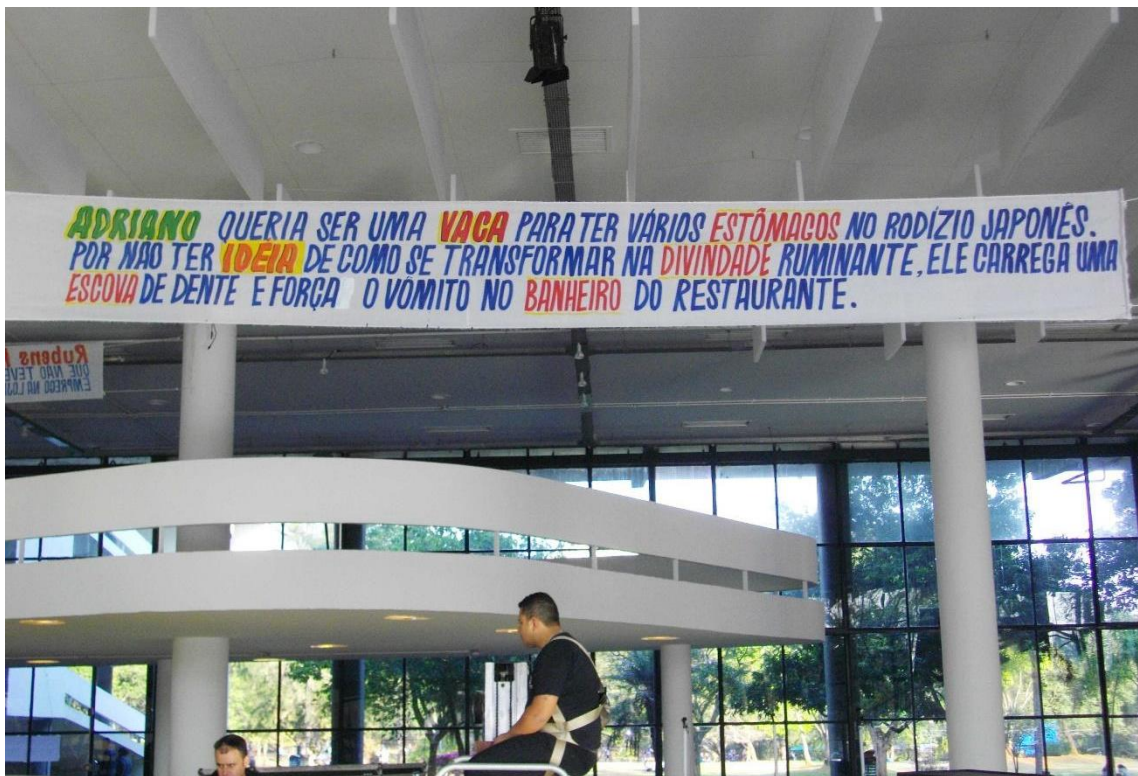


Figura 40 – *Não Ideia*, Marta Neves. Tinta sobre faixa de tecido (dimensões variáveis). 32ª Bienal de São Paulo, São Paulo, Brasil. 2014.

Capturando a frustração perante a inatividade coletiva, a artista abraça os aspectos negativos da tomada de decisão humana, deixando de lado histórias de sucesso da mesma maneira que abandona a produção formal pristina. A faixa pode ser usada “também em casa, como tapete, toalha de mesa (se tiver mesa grande), de cobertor, como cortina... A artista não se importa” (Lafuente, 2017, p. 57). O desprezo pelo objeto, que em sua função “ideal” seria ser deixado para puir ou ser retirado por algum cidadão aleatório na rua⁵⁴, lembra-nos que a *Não Ideia* funciona enquanto proposta crítica. Nesse sentido, a manutenção de sua faceta tátil é desnecessária, uma vez que a semente da “incompetência” foi plantada no público, possibilitando-nos “sentir parte de uma humanidade que se mostra, ao menos, teimosa” (idem, p. 57).

Lidando com tais temas, a ironia se torna uma ferramenta afiada em seu suporte linguístico. Marta utiliza-a como maneira de isolar aspectos de sucesso da vida em contraste com os momentos de falha e impotência, que são abraçados como possibilidade de comunhão, de reconhecimento através da falha que persiste no sujeito e no outro.

Ao criar tais pontes baseadas em situações que não se sustentam em narrativas correntes, sejam elas de sucesso individual ou de grupos sociais, Neves nos atença a encarar que os verdadeiros momentos de reconhecimento e empatia ocorrem em vida, durante as falhas. Falhas que são deixadas de lado nas narrativas históricas, sociais e publicitárias, elas que exigem uma relação mais sensível para serem apreciadas e não apenas transformadas em “erros que deram certo”. As falhas que Neves coleta são banais, bestas e não beneficiam em nada aqueles por elas acometidos. Erros de criatividade onde a fecundidade, mesmo que indiretamente, se escapa por total [fig. 41 – série *Não Ideia*].

⁵⁴Ver a entrevista em ANEXO.



Figura 41 – *Não Ideia*, Marta Neves. Tinta sobre faixa de tecido (dimensões variáveis). 32ª Bienal de São Paulo, São Paulo, Brasil. 2014.

Tais erros revelam o foco de interesse principal da artista, a banal incompetência da existência humana. Como ela diz:

Esse homem banal (e hoje até um punk é um homem banal) é de uma mediocridade fascinante. Pois só nele – e não nos grandes – revela-se, com toda a fidelidade o frágil, o impossível, a indefinição, a falta de um destino. *É ele a grande viagem* (Neves, 2017, p. 35).

O olhar da artista é atraído para o que se manifesta de maneira recorrente na vida brasileira, mas que não chama atenção. A inclinação por tais exemplos de mesmice leva Neves a enxergar a potência do uso de tal linguagem no campo formal. Ao disfarçar-se no meio do comum, o inusitado aparece mais forte, mais disruptivo e mais desregrado.

Ao caminhar pela rua, raramente (ou, talvez, nunca) enquanto *flâneur*, o olhar do transeunte brasileiro passa pelas mais diversas frases de propaganda, dos anúncios mais esdrúxulos às celebrações de natureza pessoal⁵⁵. Misturadas a esse meio, no entanto, estão as não ideias de indivíduos desconhecidos, suscitando um respiro aliviado da constante

⁵⁵ “Vá lá saber quando isso [o fenômeno de faixas de rua para anúncio] começou, até onde me lembro foi lá pelos anos 1990 quando, ao menos nas grandes cidades brasileiras, apareceram, estendidas entre postes ou entre árvores, as primeiras faixas com declarações de amor, júbilo pela volta de viagem ou aniversário de alguém, ou textos celebratórios, no geral escritos à mão com letras de formas caprichadas em cores pretas, azuis, amarelas e vermelhas, por esses pintores de painéis publicitários populares, profissionais cujos produtos se derramam nas regiões centrais, zonas de comércio populares” (Farias, 2017, p. 68).

necessidade de perfeição. As faixas colocadas na rua criam essa brecha no ritmo da vida que nos lembra os exercícios urbanísticos da Internacional Situacionista, na França da década de 1960. Assim como os situacionistas, ao dispor tais objetos pelas ruas, a artista cria possibilidades de uma ruptura com um modo de pensar e ver o mundo focado principalmente na produção, que mantém o ciclo de consumo, onde o ócio é deixado de lado como desnecessário para a vida como um todo.

Esse é o exercício de Neves que mantém viva, também, a prática do FLUXUS de transportar a arte para a vida e tentar romper esse limiar. Sem pretensão de citação histórica, ela brande o axioma da vanguarda: *Transformar a arte em vida*. O encantamento que Neves joga sobre o erro transforma os outros que virão — e eles sempre virão — na vida dos que se deixam tocar pelas *Não Ideias*.

Tangenciando questões formais, devemos apontar que brevemente, em 2003, as *Não Ideias* encarnam o campo da performance. Chamada para participar da primeira Manifestação Internacional de Performance, a MIP⁵⁶, Neves carrega consigo a essência da *Não Ideia* e a transforma para a ocasião, apropriando de outra linguagem publicitária de rua — das faixas carregadas por pessoas que as estendem nas avenidas durante os sinais fechados, geralmente com alguma música e distribuição de panfletos [figs. 42 e 43 – *Dançamos sem Música enquanto Nada Acontece*]. Em *Dançamos sem Música enquanto Nada Acontece*, uma faixa branca, completamente vazia, é estendida durante o momento de pausa na circulação do trânsito, na faixa de pedestre, enquanto as pessoas que a seguram dançam sem que nenhuma música seja tocada.

⁵⁶ Idealizada por Marco Paulo Rolla, artista mineiro e professor da Escola Guignard.



Figura 42 – *Dançamos sem música enquanto nada acontece* da série *Não Ideia*, Marta Neves. Performance, 2003. Belo Horizonte.



Figura 43 – *Dançamos sem música enquanto nada acontece* da série *Não Ideia*, Marta Neves. Performance, 2003. Belo Horizonte.

Sua existência enquanto objeto-intervenção e performance-intervenção dialoga naturalmente com a origem de seu material básico, afinal ambos os formatos até agora vistos provém diretamente da rua. Levá-las para a galeria, no entanto, não diminui sua potência original, mas a transformam em “negação criativa”, a mesma que causa a germinação de seu primeiro expoente.

Deslocando-se da potência urbana, as faixas de Neves continuam próximas das atividades situacionistas [fig. 44 – série *Não Ideia*]. O ato de apropriação de uma linguagem visual do mundo do espetáculo — afinal, “*faixa de rua é uma forma de publicidade, mas é a*

*mais tosca*⁵⁷ — é a definição do *détournement*, conceito cunhado pela própria Internacional em resposta ao processo de cooptação cultural — que batizam de *recuperação*. A relação entre ambos podendo ser explicada como:

As duas são imagens espelhadas uma da outra, uma espécie de dobradiça entre autoridade e subversão. [...] De acordo com a teoria situacionista, a recuperação opera em todas as frentes: na publicidade, na Academia, no discurso político, no mundo da arte. A Internacional Situacionista respondeu à inevitabilidade da recuperação com a única estratégia possível, a demanda de que toda produção cultural “contenha sua própria crítica” (Kurczynski, 2014, p. 174, tradução nossa)⁵⁸.



Figura 44 – Não Ideia, Marta Neves. Tinta sobre faixa de tecido (dimensões variáveis). Belo Horizonte, Brasil. 2015.

Seu uso da linguagem publicitária, por mais “tosca” que sua escolha seja, subverte os ditames do que seria a publicidade. Se essa nos motiva ao consumo, à ação e ao desejo, em *Não Ideias* rege a negação, o não dar certo, o *anti-exemplo*.

A não-ideia surgiu de uma impaciência minha com a necessidade constante e impositiva de produção. Todos – artistas ou não – somos solicitados

⁵⁷ Ver entrevista em ANEXO.

⁵⁸ “The two are mirror images of each other, a sort of hinge between authority and subversion. [...] According to Situationist theory, recuperation operates on all fronts: in advertising, in academics, in public political discourse, in the art world. The SI responded to the inevitability of recuperation with the only possible strategy, the demand that all cultural production ‘contain its own critique’”.

diariamente a responder de forma “agressivamente criativa” às perguntas: “o que você está fazendo?”, “o que há de novo?”, dentro de um pensamento empresarial ou publicitário ao estilo ISO 9000 (Neves, 2017, p. 48).

Ao abandonar o ciclo de produção, ela abandona também o interesse pelos seus produtos. O objeto plástico do Kitsch é menos interessante para a artista que os produzidos de maneira igualmente barata, porém ainda menos elaborada.

Ao substituir os bibelôs e souvenirs por panos de prato e faixas de rua, Neves mantém viva a lógica do fenômeno Kitsch como entendida por Moles: ser uma expressão de felicidade, relação e produção de sentido do homem com os objetos de uma sociedade de consumo, como diz o autor: “o Kitsch encontra-se, portanto, relacionado a uma arte de viver e talvez nesta esfera, ele encontrou sua autenticidade” (2012, p. 27). Porém, ao abandonar os típicos objetos de consumo, Neves dá o mesmo valor para os que são tipicamente indignos de atenção ou apreço colecionista. Ela usurpa o poder de significação, ainda pertencente ao ser humano em meio às quinquilharias industriais, e o entrega na mão da banalidade, do objeto relegado não só ao mal gosto, mas à indiferença.

A elaboração formal das *Não Ideias* ilumina o legado da escolha dos *ready-mades* de Duchamp, colocando sob um olhar crítico as práticas posteriores de apropriação comuns no *milleux* das artes. No entanto, ao destoar-se desse cenário, as mesmas faixas de rua se enquadram muito bem no legado da contra-arte brasileira, que mantém viva a atitude de contestação cultural utilizando da precariedade local.

Neves mantém o legado de apropriação disruptiva, principalmente as características brasileiras que foram agregadas a tal prática por seus contemporâneos de gerações anteriores. Ela nos suscita o ócio tão necessário num mundo preso no ciclo vicioso de produção e consumismo. Seu trabalho ajuda a despertar a tomada de consciência de que o objeto em si é irrelevante, de que podemos nos relacionar com qualquer objeto, seja ele industrial, artístico ou banal, que a possibilidade de produção de sentido (para Moles, de felicidade) é uma capacidade humana ainda viva e que se encontra no cerne do fenômeno do Kitsch, uma vez que “não haveria objetos Kitsch, mas apenas uma maneira Kitsch de olhar os objetos” (Moles, 2012, p. 33).

As obras de Marta Neves, que tanto se distancia de grandes significados e sentidos, preferindo as minúcias e os erros, acabam nos revelando a capacidade humana de produzir sentido para a própria vida apesar de tudo. O erro de Marta Neves — sua “não ideia” — celebrado e transfigurado se torna hóstia para os fiéis, aqueles que já foram ou serão ainda, tocados pelas coisas tortas da vida [*fig. 45 – série Não Ideia*].



Figura 45 – Série *Não Ideias*, Marta Neves. Tinta sobre faixa de tecido (dimensões variáveis). Faxinal do Céu, Pará, 2002.

4. GUARDE BEM ESSE SORRISO

Ocupar o espaço público com o germe do absurdo, cultivar o erro cotidiano para fomentar alguma desviada comunhão, subverter nossas certezas para possibilitar o afeto com a vida — se somos obrigados a apontar alguns temas da prática artística de Marta Neves, apontamos esses. Sua preocupação ativa não é a crítica institucional por si só, não é o tensionamento da condição atual do objeto artístico perante as pressões da contemporaneidade ou a exploração formal de qualquer mídia pela qual se aventura. Essas possibilidades perpassam, também, alguns de seus trabalhos, mas o campo por onde eles de fato correm soltos, livres e onde são capazes de afetar em seu máximo potencial, é aquele da vida. É encantar o dia a dia daqueles que se deixam afetar por seus defeitos, não com a beleza de sempre, mas com os erros que o povoam.

Durante o período de produção desse texto tivemos que lidar com uma inerente falha em sua natureza: discorrer teoricamente sobre o trabalho de Marta Neves em referenciais, sejam eles filosóficos ou artísticos, é esvaziá-lo de suas reais potências. Escrever sobre Marta Neves, do jeito que fizemos, é deslocar sua natureza para um campo desconfortável que exige algum rigor e análise, e que acaba por desmerecer o encanto minucioso que sua admiração pelo cotidiano suscita. No entanto, abarcamos a tarefa pelo dever de colocar em papel o que enxergamos como um compêndio analítico que permite ao outro encontrar, em Neves, a rica tessitura de referências que nós mesmos encontramos quando vimos seu trabalho pela primeira vez, no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, Minas Gerais, no ano de 2015.

Tais lamentações à parte, percebemos que as referências e proposições teóricas presentes aqui são apenas o ponto de partida para o desvio, caminho verdadeiro que se revela enquanto o percorremos, proposto por cada obra que foi apresentada. Esse desvio que surge com o baque do século XX, com o começo da introdução do objeto comum no campo da arte, com o desafio colocado frente a aura, com as provocações dadaístas que, por pura pachorra, insistem em continuarem vivas apesar de todos os ataques que receberam pelo tempo — de Zurique à Berlin, Paris e Nova Iorque à Belo Horizonte, da década de 1910 a 2023. A vontade de encantar a vida, com sua caleidoscópica coleção de eventos, manteve-se presente nas artes plásticas.

O esvaziamento da cultura pelo avanço da indústria, a escandalosa produção de porcarias, o eventual fascínio que elas despertaram, o dilema da pretensiosa Arte (com “A” maiúsculo) em levá-las ou não a sério, a força da arte (com “a” minúsculo) de enfrentar seu próprio esvaziamento, a necessidade de projetar sentido na vida. Esse processo é longo e

inúmeros nomes estão inscritos no seu meio, Marta Neves é apenas mais um. No próprio cenário artístico da cidade em que escrevemos nosso texto, temos diversos outros exemplos anteriores, contemporâneos e posteriores a Neves. Pensamos em Lótus Lobo e Teresinha Soares, cada uma com sua própria apreensão do cotidiano e do objeto; Camila Buzelin e no Grupo Indigestão, com suas ações e intervenções que usam do absurdo e humor para transformar o espaço da cidade; nas inúmeras ações realizadas no Instituto Undió; na produção de Desali, cujo jogo entre pintura e objeto lida com apreço similar pelo equívoco e cuja atuação social não pode ser descrita por outra palavra que não “beleza”; no cenário da arte mineira, o apreço por esse dia a dia reaparece constantemente, e repetimos: Neves é apenas mais um nome, mas um importante “um”.

Esperamos que o tedioso caminho pelo percurso teórico que conta a história da incorporação dos objetos nas obras e que nossas análises de manifestações passadas tenham servido para atizar algum apetite, seja pela obra, pela porcaria ou pela diversão. Terminamos nosso texto convidando o leitor a conhecer Marta Neves, não aqui — apesar da labuta da escrita —, mas em seus próprios trabalhos, sejam eles plásticos ou literários, e na vida. Marta Neves está no erro. Suas obras são apenas o começo, o estopim, a vanguarda. Conhecer verdadeiramente seu trabalho é ir ao encontro de nossos próprios solavancos, nossas frustrações diárias, com a disposição de encará-los como capazes de nos maravilhar tanto quanto o divino. É aprender a se apaixonar pelos bagulhos.

Começamos nosso texto pedindo perdão à Marta Neves, principalmente pela encheção de saco. Deveríamos terminá-lo reforçando esse pedido, mas, como descrevemos sobre seus próprios pecados, Marta Neves não procura ou oferece expiação. Logo, esperamos somente que tenhamos errado o suficiente. Pois, como disse Agnaldo Farias,

*Só o erro salva, o desvio é a redenção, enquanto a certeza é uma vulgaridade*⁵⁹. [fig. 46 – *Guarde Bem Esse Sorriso*].

⁵⁹ (2017, p.74.)

GUARDE BEM ESSE SORRISO



Essa é Marta Neves, jovem artista plástica de 36 anos que parou de sorrir.

Acometida de confusão e banalidade generalizadas, resultantes dos sucessos a que se expôs em seu meio profissional e social, ela precisa urgentemente de um transplante de cérebro, apenas realizável em Veneza (Itália). De origem humilde, Marta pede sua ajuda para sorrir e criar novamente.

Colabore com essa causa comunicando-se conosco através do e-mail: nevesmarta@hotmail.com

Figura 46 — *Guarde Bem Esse Sorriso*, Marta Neves. Impressão sobre cartaz de papel, 2000.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. **Indústria Cultural**. São Paulo: Editora Unesp, 2020.
- ADORNO, Theodor. **Sem Diretriz: Parva aethetica**. São Paulo: Editora Unesp, 2021.
- ADORNO, Theodor. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 1982.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens** [3 v.]. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018
- BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Ubu Editora, 2017
- CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp: o engenheiro do tempo perdido**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- DANTO, Arthur. **After the end of art: contemporary art and the pale of history**. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- DANTO, Arthur. **A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- DANTO, Arthur. **O mundo da arte**. in: ARTEFILOSOFIA: Antologia de textos estéticos. org: Gilson Iannini, Douglas Garcia, Romero Freitas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- DANTO, Arthur. **O que é a arte**. Belo Horizonte: Relicário, 2020.
- DUARTE, Rodrigo. A desartificação da arte segundo Adorno: Antecedentes e ressonâncias. in: ARTEFILOSOFIA: Antologia de textos estéticos. org: Gilson Iannini, Douglas Garcia, Romero Freitas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- DUARTE, Rodrigo. **Varia aethetica: ensaios sobre arte e sociedade**. Belo Horizonte: Relicário, 2014.
- DUCHAMP, Marcel. Apropos of “Readymades” (1961). in STILES, Kristine; Selz, Peter. **Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists’ writings**. Los Angeles: University of California Press. 1996.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo, Perspectiva, 2015.
- EFFRIN, Silvana; MORAIS, Frederico. FUNARTE. **Frederico Moraes**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

FARIAS, Agnaldo. **Cotidiano/Arte**: objeto anos 60/90. [Catálogo de exposição Instituto Itaú Cultural, curadoria e texto de Agnaldo Farias e Reynaldo Roels Jr.] São Paulo: Itaú Cultural, 1999.

FARIAS, Agnaldo. Cronicamente errada *in* NEVES, Marta. **À boca pequena, naturalmente**. Belo Horizonte: Nunc edições de artista. 2017.

FARIAS, Agnaldo. O Fim da Arte Segundo Nelson Leirner. *in*: **Nelson Leirner**. São Paulo: Paço das Artes, 1990.

FARIAS, Agnaldo; SCHWARCZ, Lilia Moritz; LEIRNER, Pedro. **Nelson Leirner**: a arte do avesso. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson, 2012.

FREITAS, Artur. **Arte de Guerrilha**: Vanguarda e conceitualismo no Brasil. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

GREENBERG, Clement. Vanguarda e Kitsch. *in* FERREIRA, G; MELLO, C.C. **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

GREENBERG, Clement. **Art and Culture**: critical essays. Boston: Beacon Press, 1989.

HIGGINS, Hannah. **Fluxus experience**. Los Angeles: University of California Press, 2002.

HOME, Stewart. **Assalto à Cultura**: utopia subversão guerrilha na (anti)arte do século XX. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 1999.

KALIL, Pedro. **Marta Neves**. (Arte e Teoria; v. 4). Belo Horizonte: Relicário, 2022.

KELLEIN, Thomas. Fluxus - an addendum to pop? *in* LIVINGSTONE, Marco [ed.]. **Pop an international perspective**. New York: Rizzoli, 1992.

KURCZYNSKI, Karen. **The Art and Politics of Asger Jorn**: The Avant-Garde won't Give Up. Farnham: Ashgate Publishing, 2014.

LAFUENTE, Pablo. Não ideia *in* NEVES, Marta. **À boca pequena, naturalmente**. Belo Horizonte: Nunc edições de artista. 2017.

LEMOS, Beatriz [org./ed.]. **Márcia X**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013.

MOLES, Abraham. **O Kitsch**: a arte da felicidade. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MORAIS, Frederico. Revisão/69-2: A Nova Cartilha. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 6 de jan. 1970.

NAUMANN, Francis. **The Recurrent, Haunting Ghost**: essays on the art, life and legacy of Marcel Duchamp. Nova Iorque: Readymade Press, 2012.

NEVES, Marta. **3 barrigudinha 10 real**. Belo Horizonte: nunca edições de artista. 2020.

NEVES, Marta. **À boca pequena, naturalmente**. Belo Horizonte: nunc edições de artista. 2017.

NEVES, Marta. **Sem Temer o Vento e a Vertigem**: Sedução e erotismo na estética da recepção. São Paulo: Dubolso, 2003.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp, ou, O castelo da pureza**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

PICABIA, Francis. Manifeste Cannibale Dada. **Dada 7**: Dadaphone. Paris, nº 7, p. 3, 1920. Disponível em: <https://monoskop.org/images/6/67/Dada_7_Mar_1920.pdf>. Acesso em: 08 de jan., 2023.

PIEKUT, Benjamin. “Demolish Serious Culture!”: Henry Flynt and Workers World Party *in* ADLINGTON, Robert [ed.]. **Sound Commitments**: Avant-Garde Music and the Sixties. Oxford: Oxford University Press, 2009.

PROENÇA, Luiza. Marta Neves exhibe corpão na Lagoa da Pampulha. *in*: NEVES, Marta. **À boca pequena, naturalmente**. Belo Horizonte: nunc edições de artista. 2017.

RIBEIRO, Marília Andrés. Entrevista com Teresinha Soares. Fiz do meu corpo a própria arte. **Revista UFMG**. Belo Horizonte. V. 19. n. 1 e 2. p. 130 – 139. jan./ dez. 2012. Disponível em: <https://www.ufmg.br/revistaufmg/pdf/REVISTA_19_web_130-139.pdf>. Acesso em: 09 de nov., 2023.

RIBEIRO, Marília Andrés. **Neovanguardas**: Belo Horizonte – anos 60. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.

RICHTER, Hans. **Dada**: art and anti-art. Londres: Thames and Hudson Ltd, 1997.

RODRIGUES, Rita Lages. Da Galeria à Rua, Mulheres Artistas na Mostra Objeto e Participação e na Manifestação Do Corpo à Terra. *in*: FRONER, Yacy Ara; Napoli, Francesco; RIBEIRO, Marília Andrés [org.]. **Festival Durante**,: do corpo à terra. Belo Horizonte: Editora ABCA, 2021.

STILES, Kristine; SELZ, Peter. **Theories and documents of contemporary art**: a sourcebook of artists' writings. Los Angeles: University of California Press. 1996.

ANEXO A – Entrevista com Marta Neves

Humana, Filha-da-Putamente Humana.

Entrevista com Marta Neves, realizada por Pedro Moreira e Rita Lages, com a presença de Fernando Cardoso, no dia 4 de agosto, 2023, no condomínio JK, Belo Horizonte.

Pedro Moreira

Primeiro, acho que para começar seria bom você falar sobre a série das Não Ideias, como e por que elas começaram e os temas básicos que você vê nesse trabalho.

Marta Neves

A coisa da Não Ideia é o seguinte: eu ficava vendo alguns artistas - e quando eu faço qualquer comentário, não quer dizer que eu acho que o artista é ruim, que o artista não presta, não é isso - era virada dos anos 1990 para 2000, eu ficava vendo alguns artistas falando: "*Ai, estou fazendo isso, eu tenho tal projeto, eu tenho tal ideia*". Eu sempre imaginei: mas como é que as pessoas têm tanta ideia? Na época, também, eu estava começando a dar aulas de disciplinas teóricas para o pessoal da comunicação, e a área da comunicação é a área que mais, dizem, ter ideias. É aquela que é obrigada a ter ideias sem parar. Hoje em dia tem até um termo, é quase uma profissão, né? "O criativo", eu acho engraçadíssimo. Enfim, isso me deixava cada vez mais incomodada, porque eu acho que a ideia não é algo que você tem, assim, aos borbotões tão facilmente, embora isso seja uma demanda, principalmente no universo da publicidade, do jornalismo. Na verdade, todos eles são muito próximos, um é parte do outro. Às vezes você não consegue nem distinguir exatamente o que é publicidade, o que é jornalismo, principalmente nos dias atuais. Enfim, era essa coisa de que você tem que vomitar ideias loucamente e tal.

Tem um cara que eu acho que conseguia, no mundo da arte, se alinhar com esse universo da comunicação perfeitamente bem, tanto é que ele montou um estúdio, ateliê, chamado Fábrica, que é o Andy Warhol. Esse conseguiu, mas não é fácil. E eu acho que o território da arte pode ser um pouco diferente... Eu tenho uma loucura pelo Andy Warhol, mas no meu caso, especialmente, eu sou mais *duchampiana*, porque ideia para mim não brota fácil. Acho que a vida não é feita de ideias, a vida é feita da falta delas. Muito mais falta de ideias. Então eu casei um pouco esse universo, que era um universo das artes que me incomodava, e me incomoda, de ter que vomitar... Porque é uma demanda de mercado mesmo. Vomitar para o mercado, e essa tal "criatividade maravilhosa" do mundo da comunicação e essa demanda, que acabavam me deixando um pouco apavorada, um pouco incomodada ou muito, né? Isso me veio à mente assim: e se eu começasse a celebrar o oposto? A falta de ideias... pensei nisso.

É interessante porque a falta de ideias veio como uma ideia, não é? Nessa época eu tinha sido chamada para participar da bienal do Mercosul. Foi isso...2021?

P.M.

2001.

M.N.

Isso, 2001! [*risos*]

Eu pensei "eu acho que eu vou fazer... vou falar sobre isso...." E aí veio a coisa em uma instalação com breves relatos, mas eu rapidamente imaginei que poderia ser mais compartilhado, uma vez que a gente, talvez, *na vida* - e eu não quero falar só de artista, eu quero falar de todo mundo em geral - tenha muito mais *a falta* de ideias, do que as ideias. E que talvez abraçar isso seja uma forma da gente conseguir ser um pouco mais razoável consigo mesmo, até para dar conta da vida. Para ter ideias, você precisa de abraçar o seu fracasso delas, não é? É... então, eu imaginei também na época que eu deveria espalhar faixas por aí. E daí vieram as faixas depois.

P.M.

É bom você falar da faixa, porque chega num ponto específico. Você tem um apreço muito próprio pelo objeto comum, não é um objeto glamoroso, não é nem a *pristina* obra de arte que é feita com muito carinho, muita dedicação, muito tempo, em uma produção muito manual, não é essa ideia de obra e, também, não é o objeto plástico, bonitinho, da publicidade...

M.N.

E também acho que não é o *ready-made* do Duchamp, que é completamente fora da ideia de estética, de gozo estético... o gozo estético que você tem com o *ready-made* é com a ideia dele e não com o objeto em si...

P.M.

Com os seus objetos, então, você não vê essa indiferença que Duchamp usava para escolher?

M.N.

Não, eu acho que não. Eu acho que eu tenho um apreço pelo feio... Pelo torto, pelo errado, então, assim, acho que é *não* ideia, *não* beleza, *Não* Sou Cantora, né? *Não* sei... não sei pintar a faixa, mando alguém pintar, não sei bordar muito bem, muitos bordados são terceirizados. Tem um "não" aí que eu acatei.

P.M.

Esse tipo de produção, quando você traz Duchamp, por mais que você diferencie dessa *indiferença* que ele tinha na hora de escolher os objetos específicos, ainda era a escolha de um objeto que não era típico na época, né? E isso se respalda, desde o começo do século XX até hoje em dia, em várias manifestações diferentes. Mas é curioso, porque quando você estava fazendo a sua formação na UFMG na década de 1980, começo da década de 1990, era o auge da Geração Pintura, não era? O "retorno da pintura" estava em voga, e cair nesse objeto, voltar para essa coisa quase sessentista brasileira, do conceitualismo, foi consciente em relação a esse cenário que estava acontecendo quando você começou essa carreira, ou você acha que, por um acaso, acaba que isso aconteceu?

M.N.

Eu acho que tem uma gestação que vem da década de 1980. Desse pensamento aí, ou pelo menos uma gestação de trabalhos que aconteceram mais do final dos 1990 para os anos 2000. Porque especificamente a Não Ideia já é dos anos 2000. É, tem uma gestação disso nos anos 1980, de minha parte, consciente de que eu não queria a grande tela, eu não queria grande pintura, eu não queria esse frenesi com abstração que era uma loucura e tinha a tal da Bienal da Grande Tela.⁶⁰

Foi a primeira bienal que eu visitei, você via um monte de artistas de outros países, você via vários figurativos inclusive, mas aqueles que eram os celebrados na Escola de Belas Artes eram os artistas abstratos, talvez por tendência de alguns professores à abstração, então eles queriam que você fizesse a mesma coisa. Era o que eles apreciavam, aquilo que eles achavam que entendiam e tal. Salvando algumas exceções maravilhosas, como o Amílcar de Castro, que era um cara da abstração, mas era um cara que tinha loucura por desenhos figurativos também. Mas ele era uma pessoa à parte.

Então eu tinha certas restrições em relação a uma celebração que existia na Escola de um tipo de trabalho que se achava, naquela época, que era o suprassumo. Que era a coisa mais linda. Eu, às vezes, tinha uma preguiça de um certo pensamento daquele pessoal de lá, um pensamento de um formalismo burro. Era uma avaliação da forma por ela mesma, o que compõe melhor desse lado, o que que equilibra aqui ou lá, quais materiais são bons de usar. Como se esses materiais não dissessem mais nada... Se você pensa lá no minimalismo, ele é conceitual. Ele tem um viés conceitual, não é a arte conceitual, mas ele tem um viés de conceito, e não era essa a pegada de vários professores dentro daquela escola, então talvez algo que tenha sido gestado desde meu início, na década de 1980, que foi atravessando o tempo, assim passando para os anos 1990, tenha sido essa consciência de que eu não queria uma arte que fosse uma moda. Uma moda de um formalismo acéfalo, de um formalismo não pensante e de uma coisa histriônica e gigantesca que era vista como belíssima. Teve a época em que eu estava fazendo trabalhos de 1 cm por 1 cm, nos anos 1990, que eu chamava de *hímens* [risos], eram desenhos minúsculos, enfim.

Então tem essa coisa, tem essa revolta que eu acho que está na base de um pensamento que culmina, por exemplo, nas Não Ideias, que nem imagens exatamente têm, embora algumas Não Ideias sejam faixas com carinhas, né? Fiz menos, mas existem.

P.M.

Quanto ao seu uso, então é essa escolha...

M.N.

Eu respondi isso?

P.M.

Eu acho que sim!

⁶⁰ 18ª Bienal de São Paulo, 1985, com curadoria de Sheila Leirner.

M.N.

A pessoa devaneia...

P.M.

O devaneio é bom.

Voltando um pouco nessa questão do seu apreço pelo objeto banal. Não necessariamente o feio em si, a gente fala do feio um pouco mais para frente, mas dessa banalidade, eu vou chamar de *precariedade*, você me corrige se você não gostar da palavra, posso?

M.N.

Não, *gosto*.

P.M.

Esse apreço por esse tipo de precariedade, por essa banalidade da coisa... Você, desde bem cedo, dois anos antes, se eu não me engano, das Não Ideias, em *Para Entender O Rótulo*, você já começa a colocar relatos.

O texto vai estar presente no seu trabalho constantemente, e aí já é também uma pergunta mais para frente, mas a questão do relato. Igual você falou, você começa com essa frustração própria de não ter, não querer ter essa produção de ideias constante.

Eventualmente com as Não Ideias, você começa a coletar a falta de ideia, a frustração de outras pessoas. Esses relatos, você não busca, por exemplo, nas grandes figuras históricas, na citação constante da mitologia, na personagem típica do foco do grande gênero que era a pintura histórica. Você evita isso da mesma maneira que você evita o objeto final da pintura e da escultura e vai para esse objeto menor, você busca uma pessoa que não é este tipo de *grande pessoa*, que não seria necessariamente registrada historicamente. Pessoas banais, pessoas normais, pessoas que não estão para isso, né? Você faz isso nas Não Ideias, você faz isso quando faz o seu trabalho com a Elke Maravilha⁶¹, em que ela chama pessoas da rua para ir para o museu. Você faz isso explicitamente no *Pessoa Muito Importante*.

Que tipo de relação que você vê entre a busca por esse relato, por essa vivência dessas pessoas, e essa busca por esses tipos de objeto que não são... que nenhum dos dois estão no holofote do *glamour*, da glorificação. Você acha que tem uma relação consciente?

M.N.

Acho que tem uma coisa consciente, mas tem algo que é meu, assim, de *meu*. Que eu não detecto exatamente de onde vem. Tem uma coisa consciente de uma implicância com os grandes.

⁶¹ *As Dozes Tarefas*, de 2006, trabalho em vídeo realizado com Elke Maravilha. Disponível em três partes:

Parte 1: <https://www.youtube.com/watch?v=BSM1CcI5OEY> (Acesso em: 09 de nov., 2023.).

Parte 2: https://www.youtube.com/watch?v=hx8Z9Ut_AiY (idem).

Parte 3: <https://www.youtube.com/watch?v=NnCMxSB-GEA> (idem).

Eu sou pós-moderna. Eu não sou das grandes narrativas, eu não defendo uma grande história, uma grande explicação para o mundo. Metanarrativas, não é? A narrativa que dá conta de explicar todas as outras e tal, que eu acho que de uma certa forma está voltando. A metanarrativa do empoderamento feminino... só que com outro corpo que nunca teve. Porque antes a metanarrativa era como no Iluminismo, né? Todo macho. Agora tem uma *neo* metanarrativa aí, talvez [risos]. Isso é uma teoria meio frouxa minha. Não põe isso não [risos].

Os pequenos fragmentos da vida sempre me chamaram atenção. Isso desde a infância! Desde a infância, desde brincar quando criança. Aí você cresce: "*Agora eu sou artista, o que que eu vou fazer com esse gosto especial que eu tenho pelo pequeno?*". Por uma coisa muito limitada a um momento cotidiano. Alguém olha para uma boneca em uma vitrine e se apaixona porque a boneca é *torta*, porque ela é mal-acabada, porque ela é malfeita e essa pessoa que olha a vitrine, naquele momento, talvez tenha alguma coisa... ela foi fodida no serviço e isso tem a ver com ela, não é nada estrondoso, isso não explica o mundo, mas é algo que eu acho que sempre esteve comigo. Não sei exatamente... Eu acho que tem uma parte consciente, porque é abraçar isso dizendo "*olha, não quero nada do que está sendo tão celebrado, eu quero aquilo que é meu*". Esse é um lado, mas de onde veio esse *meu*? Eu não sei explicar exatamente. E isso está na literatura que eu faço hoje em dia⁶², que me interessa mais do que as artes plásticas [risos].

Eu só escrevo sobre coisas miúdas, entendeu? Eu não sei da redenção e o que *eu* posso falar da redenção da mulher? Não, eu escrevo de situações pequenas, cotidianas, com mulheres que se fodem... e às vezes nem são mulheres. Bem, também não sei se respondi...

P.M.

Respondeu.

Agora a gente vai voltar um pouco para o *feio*, só que eu quero chegar no feio que está em outro lugar. Porque o *seu* feio também é um tipo específico de feio, ele não é um grotesco, ele não é um abjeto... até nesse lugar de gostar, de ter um apreço, pelo feio, você não gosta do feio conhecido. Ele não é o "feio grande", ele não é o feio do horror, do absurdo...

M.N.

Não...

P.M.

...ele é, de novo, um feio muito mais banal. Ele é um feio muito mais precário...

M.N.

É mais o *Kitsch*...

P.M.

Exatamente! Porque você cita como, principalmente nas questões do Kitsch, várias pessoas já falaram sobre... é um termo extremamente difícil de situar, cada um vai ter uma noção específica

⁶² 3 barrigudinha 10 real. Publicado em 2020, pela editora nunc.

de como ele funciona, de por que que ele acontece, mas você cita principalmente o Abraham Moles e o Umberto Eco. E ainda assim, eu acho que o Eco menos, mas o Moles vai ter uma certa preocupação com essa mercadoria industrial, de certa maneira. Só que você meio que ignora elas. Até no Kitsch, você não quer esse produto plástico perfeito que o Adorno vai chamar de mercadoria cultural etc. Você não está muito preocupada com isso. Hoje em dia, por exemplo, para dar um contexto atual, você tem trabalhos - dois, se não me engano, livros de artista - feitos com o Facebook, você não se preocupa, vai no Facebook, em saber tanto do Facebook em si e nem de uma coisa muito presente nele, que são os anúncios. Você quer o relato do usuário.

M.N.

Sim.

P.M.

Voltando lá em 2001, nas Não Ideias - você poderia ter escolhido, por exemplo, a publicidade de revista ou o comercial de TV, algo que é tipicamente Kitsch, mas você não escolheu isso, você pegou a faixa de rua. Então, até no Kitsch você ainda não vai no exemplo tão usual. Como que você vê esse problema do Kitsch? Eu coloco isso como "problema" por ser algo que vejo nessa dicotomia de seu trabalho, mas não sei se ele é um problema para você. Mas isso é algo que você percebe, também? Essa diferença entre o apreço pelo feio e o apreço pelo Kitsch, mas não é esse feio abjeto e não é esse Kitsch eu estou chamando de publicitário. É um Kitsch mais ou menos, feito do jeito que dá. Precário.

M.N.

É o precário, eu acho que é o precário... que eu acho que é mais humano, como não ter ideias é mais humano. É isso.

Eventualmente, eu tiro coisas do universo da publicidade sim, mas ela não é o carro chefe exatamente. Olha, faixa de rua é uma forma de publicidade, mas é a mais tosca. Ainda mais faixa pintada à mão, que eu não abro mão de que seja assim. Isso é uma questão, eu já tive que expor faixa em outros *países* dentro do país Brasil, porque isso aqui é uma loucura que parece que é um território cheio de países, não é? [*risos*] Cada estado é um país diferente, enfim... E aí, você vai expor no Rio, você tem que encomendar a faixa aqui, porque lá no Rio quase não acha... até achamos, acho que em Jacarepaguá, achamos um faixeiro, por que eu precisava que ele pintasse, na parede do Museu Bispo do Rosário, as narrativas dos *Retratos Falados de Paisagem*⁶³, e eu queria pintura de faixeiro, porque eles são muito bons para reproduzir os desenhos que a gente faz e tem as letras lindas, que eu não consigo fazer pintando na parede. Mas também não são as letras de nenhum aplicativo, de nenhum programa de computador, não é isso que eu quero. Eu quero é o traço do cara, enfim, conseguimos achar um lá, mas muitas vezes não se acha. As faixas para a bienal foram feitas em Belo Horizonte, em São Paulo é tudo impresso, é tudo silkado, né? Enfim... Por que que eu estava falando disso?

⁶³ A série *Retratos Falados de Paisagem*, de 2003/2004, são pinturas de parede terceirizadas que ilustram breves descrições de locais nunca frequentados pelos indivíduos que os descrevem.

P.M.

O Kitsch.

M.N.

Isso. Tem essa pegada, esse viés de algo que é mais... pobre, vamos dizer assim. Como se fazer à mão fosse mais pobre? No caso da faixa, é. No caso da faixa, pensando como publicidade, é, porque é um tipo de publicidade muito fora do que é a grande mídia. E eventualmente, eu uso a grande mídia, por exemplo, já peguei frases ou imagens - naqueles meus bordados em capacho, *Proposições Matemáticas* [de 2001]. Eu bordo no capacho umas frases estapafúrdias que às vezes eu tiro de pessoas da mídia, com imagens também divulgadas por ela. Não são exatamente da publicidade, mas fazem parte do universo, porque o jornalismo e a publicidade viram uma mesma coisa. A cara do Gianecchini, a cara da Sandyjúnior, né? Que é uma pessoa só, Sandyjúnior [*risos*]. Mas eu uso muito essa coisa mais do chão assim, mais pobre, mais fodida, mais fuleira e tal. Eu acho que interessa mais.

Interessa porque eu acho que é isso aí que é o grande. Essa vida menor. Essa estrutura do fragmento, talvez pós-moderno, da coisa que não tem uma grandiosidade, ela não vai abarcar o mundo, não vai dar conta da vida, mas que é a vida mesma, né? Está nesses cantos cotidianos, e obscuros às vezes, a beleza da arte, tanta gente explorou isso, né? Eu sou mais uma que vai insistir. É mais ou menos essa a ideia, não sei se é um grande problema... Mas lidar com Kitsch é um problema... Porque eu não sou levada a sério por muita gente, colegas, curadores, instituições, escola. O fato de você, na Escola de Belas Artes, estar fazendo um mestrado sobre o meu trabalho é quase uma revolução, mesmo que seja 30 anos depois de eu ter saído de lá, é uma revolução porque as pessoas acham que você é o Kitsch e não o que você *usa* o Kitsch. O que elas não sabem é que, de uma certa forma, *eu sou sim*. Eu lido com Kitsch porque eu sou ingênua também. Eu tenho um lado que ama as coisas mais banais. Eu tenho um lado que não consegue fazer aquela arte gráfica - senão, eu teria sido uma artista gráfica, eu até faço a arte gráfica dos meus trabalhos, mas explorando meu lado ingênuo. Eu até tenho um olho para dizer que isso aqui é uma arte gráfica ruim e isso aqui é uma boa, mas se eu pegar para fazer, é perigoso eu fazer uma coisa Kitsch... porque tem uma ingenuidade... e essa ingenuidade, para mim, é um lado *humano, filha-da-putamente humano*, que é necessário explorar de alguma forma. Mas as pessoas que me acusam de ser simplesmente Kitsch por ignorância absoluta, por inconsciência magnânima... inconsciência magnânima é uma expressão absurda, né? É uma inconsciência que se espalha para todo mundo [*risos*]. As pessoas que me acusam disso não sabem de nada - eu *tenho* consciência da minha própria ignorância.

[*risos*]

P.M.

Pouco antes de você falar sobre o Kitsch, você falou que você não foi a primeira a fazer isso, e aí chega em outro ponto que eu queria tocar que é a historicidade do seu trabalho. De certa maneira, você está inserida em um processo histórico da arte dos séculos XX e XXI que se manifesta em lugares diferentes, mas você especificamente consegue colocar uma conjunção neles, que é esse apreço pelo banal. Por exemplo, a indiferença de Duchamp ainda cai em objetos banais; a vontade publicitária da Arte Pop ainda cai no que, é de certa forma, banal; o FLUXUS, na sua vontade de se desfazer disso tudo, ainda cria uma situação que é para ser banal.

M.N.

*Riscar um fósforo!*⁶⁴

P.M.

Exatamente! Você mesma - assim, estamos atrás de um de seus trabalhos⁶⁵ - se declara herdeira do querido, infelizmente falecido, Nelson Leirner. E você tem trabalhos explicitamente sobre o cenário da arte, você tem as capas alteradas da *Art News*, se não me engano...

M.N.

Art News, Art Forum, Arte na America... October.

P.M.

Uma citação direta, também, ao Nelson Leirner. E você tem a, para usar um termo que hoje em dia significa outra coisa, lacração do livro de história da arte⁶⁶.

M.N.

Ah é, aquilo é junto com o Wilson de Avellar, não podemos esquecer do Wilson. Porque a ideia básica de vedar o livro da história da arte com um metal – não sei o que era que foi usado...

Fernando Cardoso

Na verdade, vocês lacraram com Metalon.

M.N.

Isso. A ideia foi do Wilson. Eu tenho que dar o mérito a ele, nós dois pensamos a coisa lá em Inhotim, lá no *Jurassic Park*, isso pode registrar. Lá no *Jurassic Park*, eu e o Wilson estávamos numa visita com alunos da faculdade Newton Paiva, de publicidade, eu acho... Aí, nós fomos lá naquela lojinha, o Wilson dá cara com o livro: *ARTE: Guia Definitivo*.

"Marta, olha isso aqui!" e eu falei: "Putá que pariu... é uma merda, nós temos que fazer uma coisa com isso", começamos a pensar, ele disse: "Vamos lacrar isso, Marta. Eu não tenho dinheiro agora", "Eu compro!", respondi. A ideia básica de lacrar foi do Wilson, mas que eu estava junto para fazer alguma coisa com aquela desgraça, eu estava. Eu estava. E olha, nós não lemos nenhuma linha desse livro, aliás, só a contracapa que dizia que aquilo ali matava, resolvi a todo o cenário das artes.

[risos]

⁶⁴ Aqui, Neves faz referência ao trabalho de instrução para uma ação, típico do FLUXUS, *Lighting Piece: light a match and watch till it goes out*, de Yoko Ono, 1955.

⁶⁵ *Sem Título*, de 1999, reproduzido na página 58.

⁶⁶ *Guia Visual Definitivo da Arte*, livro-performance realizada com Wilson de Avellar em 2011.

P.M.

Eu acho que, de certa maneira, já está claro o jeito como você se relaciona, porque, sim, tem essa contextualização com esse tipo de produção que valoriza diferentes aspectos do banal, mas você também deixa explícita a sua consciência de que existe o mundo da arte, de que você participa dele, de que ele tem suas hipocrisias...

M.N.

É, eu fui muito influenciada. A gente tem que dar o braço a torcer. Tinha uma época que o Luiz Flávio ainda atuava como artista plástico. Ele vivia fazendo apropriações de obras de arte, o trabalho dele era todo de apropriação. Um trabalho bonito, inclusive e tal. Depois ele abandonou, agora ele dá aula de história da arte. Eu até fiquei influenciada, falei "*eu vou citar também*".

F.C.

Ele foi aluno dela.

Rita Lages

Na UFMG?

F.C.

Na UFMG.

M.N.

Comecei a citar, teve uma época que eu citava mais, a época dessa apropriação de capa de revista e tal. Depois eu descobri que aquele Zhou Tiehai fazia uma coisa linda com apropriação de revista, e eu não copieei do Zhou Tiehai, mas ao invés de ficar chateada, eu fiquei feliz... O cara estava explodindo em exposições internacionais mundo afora, teve uma explosão da China, até por vontade do exótico do ocidente, o ocidente tem muito de puxar o exótico pra si, né? Então, o Zhou Tiehai, fazia capas de revista adulteradas. Pensei: legal o cara fazer isso também, né? Eu tive a ideia de fazer essa coisa de capa de revista adulterada reu citava muita coisa de história da arte, depois foi passando o tempo e eu falei "*Isso não é meu. Isso é dos outros. Isso é um interesse alheio.*" Mas eventualmente cito. Eu fiz um trabalho inteiro com a Babi Macedo de apropriação de obras tradicionais⁶⁷, só que não era porque eu estivesse preocupada em falar de arte. Eu queria falar de outra coisa. Então eu posso usar a arte para falar de outra coisa, agora, eu não quero falar da própria arte, ou, pelo menos, falar da grande arte. Eu falo de arte sem a necessidade de citar a "grande" arte.

Acho que isso é mais meu, mas eu cito. Eventualmente, eu cito.

⁶⁷ Série *Museu Travesti da Neca*, de 2021.

P.M.

Acho que encaixa agora ir para outro ponto. Nessa questão sobre esse período específico da sua produção, onde essa citação acontece, essa apropriação das minúcias do mundo da arte, etc, porquê da mesma maneira que você vai atrás do Kitsch, mas ainda prefere um Kitsch precário. Você vai atrás do feio, mas ainda prefere um feio precário. Você recusa belo, porque o Belo não é precário ou tenta achar uma certa beleza *na precariedade*.

M.N.

Eu sou precária.

Eu sou precária, eu sou uma pessoa que estudou em colégio particular, mas meu pai andava a pé para pagar a bosta, entendeu? Era uma coisa de estar num lugar ao qual eu nunca pertenci.

P.M.

Um desconforto?

M.N.

Total.

Um lugar onde o povo ria de mim. A minha salvação é que tinha uniforme, mas os itens que eram fora do uniforme eram risíveis. Eu tenho uma beleza precária que nunca foi padrão. Então eu sempre fui precária. Eu tenho um comportamento precário, que resulta de toda a precariedade anterior já dita, eu criei esse comportamento precário de ser engraçada, às vezes ser muito debochada e tal, que faz com que as pessoas, às vezes, me agridam muito, porque acham que o meu jeito de ser é um jeito agressivo, e pode ser que às vezes seja e eu me equivoque mesmo, mas eu mesma recebo tapa muito dobrado de volta, então *eu sou precária*. Eu acho que é a minha precariedade que me guia nessa história.

P.M.

Isso é um ótimo ponto, porque é dessa precariedade que eu queria falar.

Acho que, de certa maneira, como alguém que está tentando fazer uma leitura sobre seu trabalho, existe um ponto que eu acho importantíssimo, que no *À Boca Pequena, Naturalmente*⁶⁸, você fala abertamente sobre - e a gente já citou um pouco dele, bem no começo, quando você começou a falar das Não Ideias - que é sobre essa precariedade no próprio cenário das artes da figura do artista. Me parece que nessa linha de pensamento, de ir atrás do Kitsch e buscar o precário, ir atrás do feio e buscar o precário, etc, você chega nesse momento da citação do mundo da arte, de uma certa autoconsciência do estatuto da arte. Você aponta para o lugar onde está a figura do artista enquanto uma figura precária, inclusive materialmente.

⁶⁸ Catálogo com as obras de Neves, publicado em 2017 pela editora nunc.

Você fala sobre essa necessidade de produção, que acaba caindo sobre a condição do artista como uma coisa neoliberal. Se eu não me engano, você cita um “tipo de pensamento *ISO 9000*”.

M.N.

Isso.

P.M.

E você deixa isso explícito em outros lugares também, com uma ironia, modéstia dos outros à parte, fenomenal, como em *Guarde Bem Esse Sorriso* [ver página 92], onde você coloca um holofote nessa figura do artista, essa figura do gênio que pode ser glorificado, mas que, na realidade material da vida quotidiana, *não é*.

M.N.

Não é.

P.M.

Eu queria que você falasse um pouco sobre sua preocupação com os aspectos precários da existência e a sua existência como uma pessoa que tenta fazer arte em um mundo que: ou tenta transformar a arte em produto publicitário; ou em uma exploração megalomaniaca, estilo Jurassic-Park-Inhotim.

Os artistas ficam tentando um malabarismo com esses dois pontos e eventualmente caem em algum lugar no meio.

M.N.

Ai, me dá um copo d'água que me dá vontade de suicidar falar disso. Isso é suicídio. Isso é horrível, eu não sei falar disso não. É podre.

Pode continuar falando, como é?

R.L.

Pode, pode sim.

M.N.

Eu já fui muito chata, muito intolerante, muito metida. Apesar do fato de que eu sempre trabalhei com *não* verdades, com *não* ideias, com *não* coisas, com *não* belezas e tal, eu acho que eu era muito centrada em uma própria inverdade minha. Hoje em dia sou mais tolerante com as pessoas. Fico pensando em um cara genial, como é Desali, o cara vive de arte. Como é que ele não vai produzir? Como é que ele vai segurar a onda? Eu entendo, eu entendo perfeitamente, mas eu dei um jeito. Porque tem uma outra questão, eu descobri, com muita felicidade, quando comecei a dar aula, que tinha um monte de outros artistas que eram

professores. Você sabe que o Shima faz diagramação para um jornal? Ele levanta 5 ou 4 horas da manhã, para escolher a capa do jornal online, para escolher a imagem. Isso é um trabalho digno de um artista plástico também. Há anos eu descobri que a ilustração era um excelente caminho e as escolas de arte pouco se preocupam. Tanto é que não há uma disciplina sobre mercado de arte, e mercado de arte significa dar aula, ser crítico de arte, fazer curadoria, ser professor, ser artista gráfico, ser designer, ser ilustrador, trabalhar na publicidade. São muitos lugares, são muitos os caminhos. Então eu acho que as escolas ainda estão atrasadas, acho que melhoraram em alguns aspectos, mas acho que ainda tem isso. Eu era muito dura, essa história da precariedade... eu vou entender sempre quem se esforça para estar sempre produzindo, vou entender, mas eu não sou essa pessoa. Por isso mesmo eu escolhi dar aula. Porque era, também, um campo onde eu ia fazer, e acho que fiz com erros, muitos erros, mas eu tentei fazer um trabalho razoavelmente honesto, que estava conectado com a minha formação, o meu pensamento, com a minha produção, para poder dar conta do recado. Porque eu não consigo lidar com uma vida ultra precária tendo que produzir sem parar.

Eu não sei fazer. Eu não tenho ideia. Sou uma pessoa que não tem ideia. Alguém me convidou para participar de um projeto outro dia, não falo o nome não, e antes de responder, eu mostrei o WhatsApp para o Fernando e falei "*Gente, mas eu não pinto assim. Eu não faço a obra de arte ao vivo, na hora. Meus trabalhos sou nem eu que faço.*" [risos].

Tem uma frase do Hélio Oiticica tão bonita: *Da adversidade vivemos. Da precariedade vivemos. Não é apesar dela, é nela, é com ela, imersos nela. É imersa nela que eu vivo, a gente lida com ela, a gente vive com ela.* Eu acho que o artista brasileiro faz isso, eu citei um cara genial que é o Desali. Desculpa, se eu estou citando os outros, mas eu acho que é necessário. O Desali, que é um cara que eu admiro muitíssimo, muito do que o Desali vende hoje, podendo comprar um material melhor, veio daquilo que é precário e continua ainda precário no trabalho dele. É assim que ele sabe trabalhar. Ele pode melhorar o material em algum momento, mas ele trabalha com bucha! Ele trabalha com um pedaço de madeira, ele trabalha com sabão reciclado, até porque, também, reciclar materiais é uma coisa necessária, não é para o meio ambiente só não, é uma coisa que brasileiro precisa fazer, porque não tem material para trabalhar.

A precariedade é parte do nosso sistema de pensamento com a vida. Eu não consigo separar tão profundamente o que a gente vive do que a gente faz em arte.

R. L.

Bem Marta, tem algumas questões que tem a ver com a série das Não Ideias e tem a ver também com aquela questão que, acho que o Pedro já falou com você, sobre a possibilidade de a gente pensar esse seu lugar em Belo Horizonte, na cidade.

E, nas Não Ideias, algo que sempre me chamou atenção é exatamente essa relação da rua e da galeria. Se a gente pensar que você coloca essas obras na rua, mas, ao mesmo tempo, você coloca isso dentro da galeria também. Eu queria que você falasse um pouco sobre isso, como que isso daí é para você.

M.N.

É, eu acho que tem uma covardia minha também, às vezes, de transpor as faixas para galeria, sabe? Covardia no seguinte sentido, eu não vejo nenhum problema botar na galeria, mas eu vejo um outro problema que é *porque não botar mais na rua do que eu tenho feito?*

É isso que eu chamo de covardia, porque dá um trabalho, porque a gente se esquece de fazer isso. É uma negligência com a ideia original, que acho muito mais interessante acontecer na rua.

Ou, por exemplo, numa festa. Tem umas fotos muito ruins de umas faixas que instalei, uma vez, dentro de um bar de roqueiro, acho lindo isso. Colocar nos lugares que não são os lugares de arte.

Tem uma coisa que o Pablo Laflente falou uma vez, "*às vezes é chato às vezes cansa, Marta. É bonito ver uma performance dentro do museu, mas é um lugar protegido*". É muito mais bacana nos lugares não protegidos.

Às vezes pode ser na porta de um museu. É porta, está na rua. As pessoas não vão entrar, mas elas vão ver, isso é muito mais interessante.

Então eu acho que eu dei uma relaxada. Eu vou te exemplificar o relaxamento principal.

Fiquei tão preocupada com a presença das faixas, por vaidade, em 2014, dentro da Bienal de São Paulo, que eu briguei lá por causa disso. Eu queria as faixas em uma certa posição. A bienal joga dinheiro no lixo, me pagaram, pagaram para um dito assistente meu, que era o Fernando, ir comigo. Pagaram hotel para os dois, passagem para os dois, para irem um mês antes, para escolher lugar na bienal... tem que contar mesmo! Como há desperdício de dinheiro, dinheiro jogado no lixo, como arte não é coisa séria! Deveria ser, mas não é. É um território de escroques, não é? Acho que tem uma frase do Duchamp que fala isso. Território de escroques, uma putaria.

Paga, você vai lá, marca os lugares e chega na hora não pode por porque o curador, que é um arquiteto, que está lá para fazer arquitetura, *não pode fuder com a bela arquitetura do Niemeyer...* Eu abro o tampo do caixão do Niemeyer e dou um tiro! Porque arquitetura só serve para a gente estar lá, a gente não tem de servir à arquitetura.

Esse arquiteto-curador queria colocar as faixas lá para cima, num lugar onde ninguém lesse mais. Eu briguei, briguei com curadora maravilhosa que era Luiza Proença, a quem eu pedi desculpas, vou pedir desculpas para o resto da vida. Eu briguei com ela na bienal. Por causa de um filho da puta de um alemão desgraçado, que queria botar as faixas na puta que pariu. Fiquei muito mais preocupada com as faixas dentro do pavilhão do que no parque, onde muito mais gente vai, onde o povão frequenta. Tudo veio do povo. E tinha que estar lá.

Sabe o "partido de esquerda", que vem do povo e depois começa a dialogar só com o empresário? Foi o que aconteceu: eu descuidei das faixas no Parque do Ibirapuera. As faixas quase não foram colocadas lá, porque ninguém sabia, nem eu, nem os curadores, ninguém, que a administração do Parque é uma e a administração do Pavilhão é outra. Você tem que negociar com a prefeitura e não podia colocar tão facilmente assim, mas eu não estava nem aí. Eu queria estar no pavilhão, lá você é bacana. Isso é uma besteira. *Isso é uma besteira.*

Se você pensar sinceramente, você vê que você está desvirtuando seu trabalho.

R.L.

Na verdade, pensando sobre essas faixas, eu estava lembrando da manifestação *Do Corpo à Terra*, porque existe uma relação, lá em 1970, Frederico Moraes está colocando isso na rua, e

ao mesmo tempo, ele está colocando na galeria também, porque tinha a mostra *Objeto Participação* dentro da galeria e tinha a manifestação *Do Corpo à Terra* na rua. Então, pensando na sua fala agora, nessa interlocução, isso fica ainda mais claro, que essa ideia da nova crítica de ultrapassar essas fronteiras, de que a galeria tem que estar na rua também.

Claro que lá era um outro momento, era a questão da ditadura, era 1970. Mas é muito interessante pensar essas fronteiras entre a galeria e a rua e como que elas têm que ser jogadas na rua, entrando em uma outra questão apontada por você, a ideia do cotidiano. Porque o cotidiano está dentro da casa da pessoa e está na rua. E aí eu passo para outra questão que é sobre Belo Horizonte, sobre pensar também a sua produção aqui na cidade. Você é uma artista daqui que produziu aqui e que ficou aqui. Eu queria que você falasse um pouco disso, você se pensar dentro da cidade. Como que é isso? Você é uma pessoa que vive os espaços públicos da cidade também, eu já encontrei com você em vários lugares por aí. Acho importante falar [*risos*].

M.N.

Tem algumas coisas, a Não Ideia mesmo começou com colocar faixas em vários lugares. E, aliás, é um processo que eu preciso retomar, inclusive na época, a gente pode combinar, eu coloco umas faixas na rua na época da sua defesa de mestrado.

P.M.

Adoraria!

M.N.

Só que a gente não sabe quanto tempo elas ficam, porque a faixa é uma contravenção. Mas é maravilhoso. Isso é que é bonito. Tem faixa minha que os próprios moradores arrancaram imediatamente, e teve faixa, eu não lembro qual que era, ela ficou puindo na frente de um sindicato. Acho tão bonito. A própria prefeitura usa faixa para sinalizar, só que ela proíbe que você use, mas é muito legal porque os faixeiros mesmos sabem onde a prefeitura não vigia, onde dá pra pôr sem muito problema. Isso é que é bonito. Então dá para fazer. Bom, mas voltando...

R.L.

Belo Horizonte, a relação com a cidade.

M.N.

É, começa aí essa história. Acho que mais recentemente, depois das faixas, 2010, 2011, eu participo das intervenções do projeto *Nessa Rua Tem Um Rio*, da Thereza Portes, associado ao Instituto Undió. O centrão de BH é das coisas mais lindas. Eu sempre amei o centrão da cidade. Até 1993 ou 1994, eu era artista plástica e funcionária pública, porque eu nunca fui rica, tive privilégios de quem é branca, de quem teve uma educação com essa participação em lugares aos quais eu não pertencia. Mas a partir do momento em que eu entrei na Escola de Belas Artes, eu entrei no serviço público federal também, passei 11 anos como agente administrativa, carimbando troço, mas eu mandei para a puta que pariu.

Então, eu sempre trabalhei no centrão da cidade, o baixo centro, onde as coisas acontecem, o baixo centro é maravilhoso. E a Thereza Portes tem um lugar, um instituto cultural aqui no *baixo* centro, sabe? Não é nenhum centro mais bonito, é o *baixo*, onde tem o Mercado Central, onde tem um monte de lojas simples, pobres, mercado de brechó, loja de panela, cabeleireiro onde o povo põe a cadeira na rua para pegar sol e descolorir o cabelo, queimando o couro cabeludo. É uma maravilha isso, os botecos todos.

E aí eu comecei a fazer umas intervenções na rua, no Undió, que me acrescentaram muito. Algumas que, do ponto de vista artístico, nem acho que eram grande coisa, mas o surf na rua ⁶⁹ começou no Undió. Isso foi maravilhoso, surfar em tábua de passar roupa como prancha, que eu acho que é a melhor performance que eu já tenha feito, ou uma das melhores. Porque eu eventualmente faço, mas não me considero uma *performer* como é um cara como o Marco Paulo Rolla, que pesquisa isso, que se envereda nessa história, a Gilmara Oliveira, o Shima, algumas pessoas que são mais performers mesmo. Tem essa relação com a rua que acho que é maravilhosa. A performance *Pessoa Muito Importante* (ao invés de VIP, *very important person*) foi tão legal. Era para esticar o tapete vermelho quando alguém descesse do ônibus, mas estava parando pouco ônibus, então a gente esticou na rua mesmo, aquilo é uma delícia.

E minha participação, a partir de 2017, na Academia Transliterária também renovou isso, porque a gente fez muita coisa na rua. Só não fez mais porque a prefeitura não deixa, os padres não deixam, o arcebispo *Dom Mau Humor* não deixa, os pais de família, os homens de bem, os machões não deixam. O mundo persegue o corpo trans que ele próprio deseja.

Acho essas participações são, embora não tão frequentes, tão preciosas.

R.L.

A partir das perguntas que o Pedro tinha feito no início, eu estava pensando sobre essa dimensão do cotidiano, você fala muito sobre essa questão do cotidiano, e como que tem essa relação direta com a rua, a rua é o espaço do trânsito cotidiano, a passagem cotidiana das pessoas.

M.N.

É essa minha escolha de bagulhos, eu trabalho com bagulhos. Essa coisa do precário, é bagulho. É a *bagulheira* que eu sempre vi como funcionária pública, ia tomar um café, tirar uns 15 minutos de sossego...

Quando eu era funcionária pública, que foi quando eu comecei a pensar mais em Kitsch, entre os anos 1980 e 1990, eu andava muito. Eu ia tomar um café e tal para fugir um pouco da burrice daquele lugar. Uns 15 minutos, um café no meio da tarde, e ficava rodando as lojas mais vagabundas, apaixonada por tudo que eu via. Apaixonada pelas coisas mais *despreciosas* que pudessem existir. É o bagulho, o universo do bagulho. Mas eu te interrompi.

R.L.

Não, não, mas acho que é isso mesmo. Acho que essa questão do cotidiano, na verdade, na sua fala toda, eu fiquei pensando. Eu me formei em história, na verdade, eu fiz a graduação em história. E aí, uma das questões, lá na década de 1990 quando eu estava fazendo a graduação, que eu me apaixonei foi exatamente pela microhistória e por um texto do Michel de Certeau que é *A Invenção do Cotidiano*, que ele vai fazer essa questão do cotidiano e da importância

⁶⁹ *Nessa Rua tem um Mar*, de 2012.

disso para o campo da história, para além dessa dimensão que no senso comum em que as pessoas vão pensar que a história está falando dos grandes homens, né? Como que a própria história, quem está escrevendo a história, passou a pensar nesse micro, e como que isso está relacionado com aquilo que você está falando para gente, né? Que tem a ver com essa pós modernidade.

M.N.

Eu comecei a inventar uma teoria. É uma tese na minha cabeça de que a gente está retomando uma metanarrativa, só que talvez num outro viés, num universo mais libertário, mas são meta narrativas, entende? Eu não sou a pessoa da metanarrativa, não sei se é bobagem que eu estou falando.

P.M.

É o livro mais recente do Hal Foster, *O Que Vem Depois da Farsa*, ele vai pegar essa frase que as pessoas atribuem ao Marx, mas que na verdade é do Hegel que é "*a história se repete, primeiro como tragédia, depois como farsa*". Então, assim, se você precisa de embasamento teórico para a sua tese, você tem dois nomes relativamente grandes.

M.N.

Nem sei se é farsa, tem dois lados: Tem uma metanarrativa construída realmente, todo o movimento negro, o movimento trans. Mas tem uma farsa construída pelos donos da grana, as galerias, as editoras, as bienais, quando usam as causas sociais como produto autopromocional, a visibilidade é essencialmente pra eles. Essa é a grande farsa.

R.L.

E que os sujeitos, para sobreviver, entram dentro disso né?

M.N.

Totalmente. Ou entram ingenuamente também. Eu trabalho com pessoas trans e elas vivem empolgadas quando surge uma *mínima* chance, porque elas sempre foram privadas de tudo. Sou eu que tenho que ir, a cis chata, falando "*cuidado, que eu estou achando que isso aqui...*"

R.L.

Mas que tem a ver com essa questão de sobrevivência dentro do mundo.

M.N.

É, é foda.

R.L.

Então, eu queria voltar lá atrás, porque tem uma questão. Eu sou professora da Escola de Belas Artes, não tem problema nenhum as suas críticas não, acho que é importantíssimo fazer esse tipo de crítica.

Mas aí eu queria perguntar para você como que foi, lá na década de 1980 e 1990, sua formação que você começa a falar dessa questão do objeto, do objeto precário, como que aquela questão da pintura não tinha um sentido para você naquele momento, e como que era a estrutura lá da formação? Por que que eu estou perguntando isso? Porque a gente está passando por um momento de reformulação do currículo, é uma reforma curricular, e aí eu queria saber de você, como que era isso? Porque você fez uma habilitação, ela foi em pintura ou?

M.N.

Era em desenho e aí depois eu pedi mais uma habilitação para cinema de animação, sou formada em desenho e cinema de animação. Eu passei tantos anos na escola, depois eu fiz pós-graduação. Mas era aquela coisa. Não sei como é que está, ainda tem prova de aptidão específica no vestibular, não é mesmo? Que eu acho que para os anos, principalmente, de 2000 e agora mais ainda 2020, isso é uma bagaceira. Você quer aprender a desenhar certinho? A escola tem que oferecer isso, mas não tem que te exigir isso. Eu sou contra prova de aptidão específica. Ou tira isso, ou faça uma entrevista.

Quando estudei lá, tinha um currículo básico: com desenho de observação; desenho de figura humana; desenho de objeto; desenho de paisagem. Tinha composição, composição I e II. Uma delas quem me deu foi o Amílcar, ele era um cara que você podia consultar mostrando seus trabalhos paralelos, ele emprestava livro do Saul Steinberg. Ele foi muito bom, até um certo ponto. Porque quando comecei a colocar o Kitsch no meu trabalho, mostrava para ele e o Amílcar não gostava (ele, aliás odiava a Pop). Aí pensei: "*não, agora é a hora de parar de mostrar, ele é um cara maravilhoso, mas não serve mais para mim, eu sei o que eu quero*". Enfim, tinha essas disciplinas, você tinha que fazer alguma coisa básica de gravura, xilo, um pouquinho de metal misturado com xilo. Era tudo junto, era uma disciplina de um semestre básico dessas coisas.

Poucas aulas teóricas, eu sempre achei que eram muito poucas teóricas, tanto que algumas teóricas eram optativas, eu pedi para fazer porque Arte Moderna e Contemporânea era uma optativa quando eu entrei na escola, não era obrigatória. Então eu fiz já de cara, no primeiro período eu fiz isso como optativa. Era quase nada de disciplina teórica. Eu achava muito pouco, sempre achei muito pouco.

E aí no final tinha os ateliês, que eram os momentos de você ficar livre para desenvolver seu trabalho com orientação do professor, mas pessimamente orientados, porque dependendo do orientador é muito ruim o que vai acontecer. Isso é um problema, também, em escolas de arte, né? Eu fiz uma outra habilitação, em cinema de animação. Era um outro problema que eu sentia na escola de arte naquela época, a separação radical das habilitações, eu me lembro das discussões, quando participava do D.A., a respeito da criação de habilitação em cinema. Um excelente professor e artista, mas com uma mentalidade antiquada, falava o seguinte: cinema é outra área. No máximo, a gente permite aqui "cinema de animação", porque animação tem desenho.

Entendeu o equívoco da coisa? Era uma mentalidade muito retrógrada, e acho que os lugares, até os anos 1990 quando eu estava lá, acho que eles ainda não se comunicavam. Nós estamos no século XXI, não existe mais muita separação, salão de arte é um negócio tão antiquado, e eu que inventei de mexer com literatura. Conto, crônica, romance, limite de páginas, é pior, é assustador. Há mais de 100 anos atrás, Marcel Duchamp já rompia todos os limites até mesmo entre arte e literatura.

São várias críticas que eu faço a uma escola que eu acompanhei até os anos 1990. Depois dos anos 2000, tenho alguma notícia aqui ali e desconfio que ainda tem muito a mudar.

P.M.

Bom, a pergunta final para fechar, já que entramos nesse cenário tão pesado na conversa, nós estamos no mês do nascimento de um querido, que eu diria que talvez tenha sido uma das pessoas que, estou projetando aqui porque foi para mim, mas eu acho que para você também foi, uma das pessoas mais importantes que já apareceram, que é o Steven Hillenburg. Então eu queria que você falasse só um pouquinho do porquê que você tem um gosto tão peculiar e particular por *Bob Esponja*.

M.N.

[risos]

Número 1: é mais uma figura midiática e ela é feia. O Bob Esponja é *feio*. A primeira vez, deve ter uns 20 anos, a primeira vez que eu vi personagens desse desenho, eu estava bebendo em um boteco, estava a Julian Doran, a Juliana Franco, você [Fernando Cardoso], embaixo do apartamento da Carla Mendonça, enfiei uma moeda em um negócio de bolinha, de chaveirinho e caíram duas rodinhas com as caras dos personagens. Eu disse: "*que povo feio!*", eram o Patrick e o Bob Esponja, "*que desgraça é essa?!*". Alguém explicou que eram personagens de desenho animado, então eu guardei a desgraça e fui ver o desenho. E descobri que era genial.

O desenho animado não força a barra para o binarismo de gênero, muito pelo contrário, ele brinca, também, com a coisa *straight*, da heterossexualidade, o desenho faz uma gozação com os artistas plásticos, via Lula Molusco que é o retrato da vaidade egocêntrica. O desenho é uma gozação com o mundo do trabalho, a produção ISO 9000, a uberização da vida e a semi-escravidão, via a relação de Bob Esponja com Seu Siriguejo. O desenho tem uma dimensão crítica tão fodida, tão legal, e às vezes ele tem umas distorções das personagens que parece até contradizer certas normas que a gente segue no desenho animado, que são normas físicas de esticar o boneco e voltar com ele para o mesmo volume. Ele brinca até com isso, mesmo sendo uma animação mais clássica, ele brinca com certas normas. Então eu acho que ele é um desenho que pode ser visto como arte contemporânea. Ele é muito inteligente, ele é muito foda, muito divertido e os bonecos são feios. São lindos de tão feios, isso é maravilhoso, né?

[risos]

P.M.

Terminamos aqui a entrevista. Muitíssimo obrigado pela presença Marta Neves, Ritas Lages e Fernando Cardoso.