Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Artes

Marina Jerusalinsky

“Vaga-se”: as políticas da inutilidade da arte e o trabalho na sociedade neoliberal

Rio de Janeiro
2018

Marina Jerusalinsky

“Vaga-se”: as políticas da inutilidade da arte e o trabalho na sociedade neoliberal

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Roclaw Basbaum

Rio de Janeiro

2018

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

J56 Jerusalinsky, Marina.
"Vaga-se": as políticas da inutilidade da arte e o trabalho na sociedade neoliberal / Marina Jerusalinsky. – 2018.
165 f. : il.

Orientador: Ricardo Roclaw Basbaum.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Arte – Teses. 2. Política - Teses. 3. Trabalho - Teses. 4. Neoliberalimso - Teses 5. Performance (Arte) – Teses. 6. Textos – Teses. 7. Palavras na arte – Teses. I. Basbaum, Ricardo. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7:331

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

_____ _____
Assinatura Data

Marina Jerusalinsky

“Vaga-se”: as políticas da inutilidade da arte e o trabalho na sociedade neoliberal

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 20 de agosto de 2018.

Banca Examinadora:

_____

Prof. Dr. Ricardo Roclaw Basbaum (Orientador)

Instituto de Artes – UERJ

_____

Prof.ª Dra. Inês de Araújo

Instituto de Artes – UERJ

_____

Prof.ª Dra. Regina Melim Cunha Vieira

Universidade do Estado de Santa Catarina

Rio de Janeiro

2018

AGRADECIMENTOS

A Ludmila, Maria Isabel, Anita, Tatiana, Janaína, Maíra, Guilherme, Nádila, Maria Fernanda, Stella, Fernando, Lie, Gisele, Larissa e Mathilda, que quiseram não-trabalhar comigo, e a todos aqueles que não quiseram.

À Miriam, companheira de entrevistas, pela sensibilidade e dedicação ao nosso "trabalho sem trabalho".

Ao Ricardo Basbaum, meu orientador, pelas contribuições valiosas e por me proporcionar liberdade no trabalho de pesquisar.

À Regina Melim e à Inês de Araújo, pelos aportes e acolhimento ao projeto.

A minha mãe e meus quatro irmãos, que lutam, cada um à sua maneira, contra as práticas predatórias do neoliberalismo, e especialmente a meu pai, pelo tempo de vida dedicado a essa luta, sem nunca abrir mão dos sonhos por mais dura que fosse.

Ao Jardel, pelo apoio incondicional, e por defender os direitos dos trabalhadores.

A Flávia Fogliato, Fernanda Castilhos e Luise Malmaceda, mais uma vez, por me acompanharem e ajudarem no desbravamento desse singular campo de trabalho que é a arte.

À Anaís Passos, com quem compartilho há mais de dez anos leituras e escritas, pela leitura atenciosa a este texto.

Por fim, a todos os amigos que me ajudaram a compartilhar esse projeto nos seus locais de trabalho.

A arte é apenas um meio de tornar a vida mais interessante que a arte.

Robert Filiou

RESUMO

JERUSALINSKY, Marina. *"Vaga-se"*: as políticas da inutilidade da arte e o trabalho na sociedade neoliberal. 2018. 165 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

O presente texto é uma adaptação do trabalho original desenvolvido pela autora às normas da biblioteca da UERJ, que não levam em conta a dimensão visual e material de sua escrita. Para ver o arquivo original, acesse vaga-se.com/dissertacao ou issuu.com/marinajerusalinsky. Esta dissertação trata da realização do projeto *Vaga-se*, um conjunto de ações artísticas que consistem em um processo de contratação, pela artista, de indivíduos em situação de desemprego para vagas de não-trabalho. Cada contratado pode não-trabalhar da forma que desejar, durante o tempo que considerar justo em função do valor oferecido, sendo acompanhado pela contratante, que tem então, em uma inversão de papéis, que realizar o que o contratado deseja. Como desdobramentos dessa proposição, foram desenvolvidos "registros" textuais e falados, incluindo este texto dissertativo, como uma "performance-não-performance", "cartões de ponto de não-trabalho", entre outros, que partem das experiências das ações realizadas, mas dão abertura à ficcionalização e à fabulação. A investigação teórica, articulada à prática, propõe uma análise crítica do envolvimento dos indivíduos com o trabalho na contemporaneidade, bem como das políticas sociais e de subjetivação engendradas pelo neoliberalismo que influenciam tais envolvimentos e das relações do artista com o mundo do trabalho nessa conjuntura. Trata, ainda, das formas de se lidar com o tempo na contemporaneidade, refletindo sobre maneiras de se viver e perceber o não-trabalho e sobre a criação da obra de arte articulada a uma noção de trabalho que dá lugar ao desejo e possui valor simbólico, possibilitando a reinvenção de posições subjetivas, que incluem a relação com o outro. Finalmente, procura desenvolver a ideia de uma "escrita de si" que se dá por meio da criação artística, versando sobre a ideia de "registro", a partir das ações efêmeras, e das implicações do uso do texto e da palavra como elementos performativos e conceituais no trabalho artístico.

Palavras-chave: Políticas da arte. Trabalho e não-trabalho. Neoliberalismo. Arte como experiência. Palavra performativa.

ABSTRACT

JERUSALINSKY, Marina. *"Vaga-se"*: the politics of art's uselessness and work in neoliberal society. 2018. 165 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

This text is an adaptation of the original work developed by the author to the UERJ library standards, which do not take into account the visual and material dimension of her writing. To see the original file, please visit Vaga-se.com/dissertacao or issuu.com/marinajerusalinsky. This dissertation deals with the realization of the project *Vaga-se*, a set of artistic actions that consist in a hiring process, conducted by the artist, of unemployed individuals to non-work vacancies. Each hired person can not-work as he or she desires, for the duration that he or she may consider it faire in comparison to the offered value, being accompanied by the hirer, who then has, in a reversal of roles, to perform what the hired person desires. As consequences of this proposition, textual and spoken "registers" have been developed, including this dissertation, a "performance-no-performance", "non-work time cards", among others, which are based on the experiences carried out, but are also open to fictionalization and fable. The theoretical research, articulated with practice, proposes a critical analysis of the involvement of individuals with work in the contemporary world, as well as of the social and subjectivation policies engendered by neoliberalism that influence such involvements, and the artists' relations with labor world in this conjuncture. It also deals with ways of perceiving time nowadays, reflecting on the ways of living and perceiving non-work and on the creation of the work of art articulated to a notion of work that gives way to desire and has symbolic value, allowing the reinvention of subjective positions, which include the relationship with the other. Finally, it seeks to develop the idea of a "self-writing" that occurs through artistic creation, dealing with the idea of "registration" of ephemeral actions and the implications of using text and word as conceptual and performative elements of artistic works.

Keywords: Art politics. Work and non-work. Neoliberalism. Art as experience. Performative word.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 8

1 **CURRICULUM VITAE** 10

1.1 **COMO NÃO DIZER A VERDADE SEM MENTIR** 13

1.2 **ENTREVISTAS** 25

2 **"ARTISTA NÃO TRABALHA"** 30

2.1 **TRABALHO, EMPREGO, OCUPAÇÃO** 30

2.2 **PRODUTIVIDADE E NEOLIBERALISMO** 32

2.3 **O "ARTISTA POLÍTICO" NO NEOLIBERALISMO** 37

2.4 **AS POLÍTICAS DA INUTILIDADE DA ARTE** 40

2.4.1 Profissão: artista visual 52

2.4.2 A relação com o outro 74

3 **VAGA-SE** 88

3.1 **LAZER, TEMPO LIVRE, ÓCIO E OUTROS TEMPOS** 90

3.2 **O VAZIO DO DESEMPREGO E O VALOR SIMBÓLICO DO TRABALHO** 95

3.3 **A ESPERA, A DERIVA E O TEMPO NA ARTE** 105

4 **O OBRAR DA PALAVRA** 116

4.1 **PALAVRA PERFORMATIVA** 118

4.2 **REGISTRO, FICÇÃO, FABULAÇÃO** 120

4.3 **DA SUSPENSÃO DA PALAVRA À SUSPENSÃO DA FORMA** 136

CONCLUSÃO 144

REFERÊNCIAS 145

ANEXO – Contrapontos 151

INTRODUÇÃO

O presente texto é uma adaptação do trabalho original desenvolvido pela autora às normas da biblioteca da UERJ, que não levam em conta a dimensão visual e material de sua escrita. Para ver o arquivo original, acesse vaga-se.com/dissertacao ou issuu.com/marinajerusalinsky.

O projeto *Vaga-se* consiste na realização de ações artísticas que buscam essencialmente a vivência compartilhada de uma situação: não trabalhar. Partindo de inquietações pessoais, iniciei um processo de contratação de diversos indivíduos que estavam à procura de trabalho para que não trabalhassem, acompanhados por mim. Sem explicitar que se tratava de uma proposição artística, cada indivíduo era contratado para não trabalhar, dentro do período de um dia, durante o tempo que considerasse justo em função do valor oferecido. Eu tinha, então, de realizar com cada um aquilo que desejasse, em qualquer local da cidade (inicialmente no Rio de Janeiro e em seguida em São Paulo), desde que considerassem o realizado como não-trabalho e que respeitassem minha integridade física. O processo teve três etapas: a divulgação de um anúncio para atrair candidatos às vagas, a realização de entrevistas com os interessados – onde só então a proposta era de fato apresentada e seus termos negociados – e as experiências de não-trabalho compartilhado. Como desdobramento dessas ações, elaborei diferentes "registros", como uma série de cartões de ponto de não-trabalho, que denominei *Contrapontos* e que foram inseridos em relógios-ponto em diferentes empresas e estabelecimentos da cidade de São Paulo; uma "performance-não-performance", que foi realizada em dois espaços culturais, junto a uma "apresentação de não-pesquisa"; e uma página virtual do projeto, criada para ampliar seu compartilhamento, cujo endereço eletrônico consta nos *Contrapontos*: www.vaga-se.com.

Este livro é composto por quatro capítulos. No primeiro, trato de minha trajetória enquanto artista, dos motivos que me levaram a elaborar este projeto e do processo de criação do trabalho desenvolvido até a etapa das entrevistas, mantendo sempre em vista a conexão deste com minha própria vida. Se, por um lado, proponho o trabalho artístico como uma maneira de criar novas formas de vida, ainda que por tempo limitado, por outro, emprego analogias que tocam os limites da relação do artista com o mundo do trabalho contemporâneo. No segundo capítulo, "Artista não trabalha" (entre aspas), aprofundo-me justamente nessa relação, compreendendo que a arte e o artista podem ora integrar-se às dinâmicas do trabalho presentes no capitalismo, ora fazer oposição a elas. Para tanto, analiso alguns conceitos de

"trabalho" e palavras relacionadas, para chegar à compreensão de como o trabalho é percebido e condicionado pelo neoliberalismo e quais são os modos de vida e as políticas sociais e de subjetivação produzidos por esse sistema. Dentro desse contexto, aponto diferentes usos políticos da arte, políticas da arte e formas de arte política, relacionando-os às concepções de "trabalho" antes abordadas, incluindo nesse debate a construção da ideia de "profissão" entre os artistas, a noção da arte como experiência e forma de vida, e os tipos de relação com o outro que o trabalho artístico gera ou possibilita. No terceiro capítulo, discorro sobre noções e percepções temporais ligadas à ideia de "não-trabalho", como tempo livre, ócio, lazer, tédio..., problematizando o imperativo da produtividade e a depreciação do não-fazer na atualidade, aos quais a arte pode se opor enquanto um fazer que requer outros tipos de temporalidade, baseados, por exemplo, na noção de deriva, ou na espera. Trato, ainda, da situação do desemprego e, desde uma perspectiva pessoal e também psicanalítica, como essa situação pode se apresentar subjetivamente enquanto vazio; em contrapartida, abordo questões referentes ao valor simbólico do trabalho, propondo o fazer artístico como uma das hoje raras formas de trabalho que dão lugar ao desejo. Por último, no quarto capítulo trato do "obrar da palavra" em meu projeto, ou seja, como a palavra adquire nele uma dimensão performativa, além de conceitual, e como ela pode ser mantida em suspensão pelo operar com a negação ou o negativo. Neste capítulo, relato sobre os desdobramentos práticos das ações de não-trabalho a partir da noção de "registro" como algo que simultaneamente documenta e gera um ruído, explorando as ficcionalidades ou fabulações que daí surgem. Ao mesmo tempo, proponho este texto dissertativo como uma dessas formas de "registro", compreendendo-o como uma escrita de mim mesma – pois, como artista, crio o trabalho, mas também sou criada por ele – e como um novo lugar de acontecimento para o projeto *Vaga-se*, no sentido de que este é novamente instaurado, pelo texto, perante o leitor.

1 **CURRICULUM VITAE**

Vamos supor nesse momento que eu esteja seguindo as regras do mercado de trabalho. Já que estou submetendo um trabalho para avaliação, suponho que deva apresentar meu currículo, como é de praxe em qualquer sociedade que preze pelas avaliações baseadas no mérito. Por outro lado, devo, suponho, justificar por que *não trabalhei* durante meses de meu curso de Mestrado, o que certamente não posso fazer sem abordar assuntos pessoais e sociais que vão além da questão de mérito (sei que essa mera afirmação poderia deixar algumas pessoas contrariadas, mas preciso correr alguns riscos). Vejamos...

Iniciei minha trajetória como artista-pesquisadora no ano de 2011, momento em que passei a perceber os escritos que adentravam minha vida pessoal como matéria de trabalho, e considero desde então a palavra como parte fundamental para o desenvolvimento de minhas proposições artísticas. Iniciei, nesse mesmo ano, uma pesquisa sobre textos de artistas e a presença da escrita em obras de arte contemporâneas, junto ao grupo .p.a.r.t.e.s.c.r.i.t.a. (UFRGS), com coordenação de Elida Tessler, compreendendo tais elementos também em minha própria produção. As palavras, então, trouxeram consigo a dimensão do *outro* para o trabalho, e este tomou corpo em elementos diversos, como o diálogo, a troca, a criação coletiva, a participação. Até dado momento, mantive certa distância desse outro participante – o contato se dava por meio de objetos, como cartas deixadas em uma livraria, a exposição de textos recebidos... Depois, contudo, tomei a decisão de trabalhar na rua; expor-me ao risco do contato pessoal. Dediquei-me, então, para a pesquisa de meu Trabalho de Conclusão de Curso, intitulado *Estado de espera: interações intimistas na rodoviária de Porto Alegre* (2013), à realização de duas séries de ações na rodoviária dessa cidade, onde propus compartilhar o tempo de espera de diferentes pessoas. Simultaneamente, iniciei uma pesquisa sobre as relações entre poética e cidadania na arte pública participativa, junto ao grupo Cidadania e arte (UFRGS), com coordenação de Cláudia Zanatta, com o qual a prática de ações no espaço urbano tornou-se recorrente. Com o objetivo de problematizar o uso que damos aos espaços públicos, suas normas e dinâmicas, buscamos um aprofundamento teórico sobre a noção de cidadania e de arte pública participativa, bem como sobre as relações entre arte e política, pesquisando especialmente a arte produzida desde os anos 1960.

Agora começam as "justificativas que vão além da questão de mérito", ou o que muitos chamariam de "desculpas esfarrapadas". Após a conclusão de minha graduação em artes, como diversas outras pessoas, comecei a me deparar com as dificuldades profissionais

de ser uma artista: a inserção no circuito de arte, a necessidade de auto-sustento, e a distância que normalmente existe entre esses dois pontos. Além disso, no final do ano de 2015, quando já havia me mudado para o Rio de Janeiro e trabalhava como artista educadora na Casa Daros, fiquei desempregada – junto a um bom número de pessoas – devido ao fechamento dessa instituição; quase simultaneamente, também, a universidade na qual estava realizando uma segunda graduação entrou em estado de greve. No período que se seguiu, de seis meses, sem o retorno das aulas e sem que eu conseguisse um trabalho constante, produziu-se em mim um gradativo transbordamento de tempo: no início, sentia que podia aproveitar o excesso de tempo livre para fazer o que não conseguia antes por falta de tempo; contudo, transcorrido um período maior, fui tomada por uma sensação de vazio, que pela inércia me ia impelindo a uma espiral sem fim – quanto mais tempo tinha, menos precisava fazer, então menos fazia, e mais tempo me transbordava. Ainda que buscasse projetos e trabalhos temporários, algumas vezes em conjunto com outras artistas educadoras demitidas da Casa Daros (um grupo que denominamos Camará [Arte é Educação]), sentia-me sem trabalho e, com isso, sem pertencimento, embora não soubesse exatamente a quê. Algumas evidentes noções apontaram para a centralidade do trabalho (e do estudo como meio para qualificar-se a ele) no pertencimento a uma coletividade, à vida em sociedade, e até mesmo à cidade; entretanto, essa reflexão levou-me, não tão evidentemente, a perguntar: "mas *qual* trabalho?" – e não apenas no que se refere ao tipo de função exercida por um trabalhador ou uma trabalhadora, mas também em um sentido mais amplo, de trabalho como atividade humana, dado que este adotou distintas funções e condições sociais ao longo da história.

Assim, após mais ou menos seis meses, deparei-me com a seleção para o Mestrado em Artes da UERJ e decidi propor uma pesquisa que tratasse, justamente, da situação de estar sem trabalho. Além disso, como minha prática nos últimos anos sempre envolveu a participação do público, decidi igualmente que queria compartilhar tal situação com outras pessoas. Então me ocorreu:

> *Ao conceber essa ideia, não estaria eu já inserida no mundo do trabalho? Afinal, como artista, ao ter uma ideia também estou trabalhando. Seguindo esse raciocínio – e para usar os termos recorrentes nesse mundo – precisaria de "recursos humanos" para produzir minha obra, já que meu objetivo era atuar no âmbito da arte participativa; assim, precisava atrair os candidatos, o que logicamente seria feito por meio de anúncios. A função dos*

> *contratados seria, obviamente, não trabalhar, pois era dessa situação que queria tratar em meu trabalho artístico. E quem estaria qualificado para exercer uma função como essa? Qualquer pessoa atualmente sem trabalho, oras. Portanto, esse seria o único pré-requisito e todos os candidatos nessa condição seriam aceitos. Cada contratado poderia, com minha plena confiança, não-trabalhar da forma que considerasse melhor, mas como buscava o contato direto entre artista e participantes da obra, iria vivenciar todas as atividades e inatividades durante esse período junto com ele.*

Havendo passado na seleção de Mestrado, portanto, retornei ironicamente ao ponto de onde parti: fui impelida por meu próprio processo de criação a *não trabalhar*. E não trabalhei durante dias a fio, tenho que admitir; pior ainda, diriam alguns, fiquei dependendo do não-trabalho dos outros e fiz um sem-número de coisas improdutivas. Dessa vez, contudo, desde uma posição subjetiva bastante diferente, e por meio de uma experiência compartilhada que produziu relações muito diversas com o tempo, a cidade e o outro – mas nada importante o suficiente para ser inserido em um relato curricular, onde as insígnias contam mais que as experiências subjetivas; então deixemos esses fatos para outro momento. Além do que, fiquem tranquilos, também houve períodos de meu Mestrado em que sim trabalhei, e irei logicamente reportá-los. As principais ações de trabalho realizadas na primeira etapa do projeto podem ser divididas, de forma geral, em: 1) os anúncios; e 2) as entrevistas.

> ***verbetes***
> *substantivo*
> 1. *notas ou comentários que foram registrados, anotados.*
> 2. *pequenos papéis em que se escrevem apontamentos.*
> 3. *conjunto das acepções, exemplos e outras informações pertinentes contidos numa entrada de dicionário, enciclopédia, glossário, etc.*
> 4. *termos que merecem escrutínio.*
> 5. *significados dados às palavras com algumas licenças poéticas.*

1.1 **Como não dizer a verdade sem mentir**

Continuando com a suposição de que estou seguindo determinadas regras do mercado de trabalho, deveria logicamente apresentar um relatório de minhas ações. Objetivando um bom relatório, seria necessário portanto detalhar minuciosamente e avaliar as atividades realizadas. Contudo, isso apresenta ao menos dois problemas – perdoem-me, mas a arte provoca algumas confusões: o primeiro é que tal detalhamento requereria que eu fornecesse informações sinceramente não muito interessantes, como "as cópias dos panfletos foram feitas às 18h13 do dia 14 de maio de 2017"; o segundo é que, em se tratando este de um trabalho artístico que assume (também) a forma de um texto, eu não tenho nenhuma obrigação de reportar nele a verdade dos acontecimentos, o que faz de uma "avaliação das atividades" algo um tanto quanto inútil. Portanto, me desviarei um pouco das regras do mercado e substituirei a palavra "relatório" por "relato", o que, além de me permitir evitar informações que fariam qualquer um cair no sono, pode me proporcionar mais licenças poéticas.

relatório
substantivo
1. narrativa detalhada, oral ou escrita, de um conjunto de fatos ocorridos.
2. texto em que se apresentam a descrição e a avaliação de um assunto ou problema particular por uma pessoa encarregada de analisá-lo.

relato
substantivo
1. narrativa, oral ou escrita, de um ou mais acontecimentos.
2. descrição, informação sem formato e estilo predeterminados.
3. relatório que permite licenças poéticas.

licença
substantivo
1. permissão, autorização; consentimento.
2. desregramento de costumes e convenções sociais; liberdade excessiva, contrária à decência, à conveniência; licenciosidade.
3. autorização para ausentar-se do serviço por determinado prazo.

Vamos começar pelo fato de que assumir a função de publicitária e de profissional de Recursos Humanos de uma hora para a outra não é algo fácil; por outro lado, é justamente esse tipo de profissional que o mercado busca atualmente: alguém dinâmico, que esteja em constante formação, tenha capacidade de inovar em momentos de dificuldade, de ser criativo e empreendedor, que possua uma visão ampla de sua área de trabalho e um conhecimento global; ou seja, um multiespecialista. "O tempo de ser especializado em uma única área do seu trabalho acabou", é, junto às demais características citadas, o que me diz uma longa busca no Google com a pergunta "o que busca o mercado de trabalho?"[1]. Alguém poderia questionar a confiabilidade das fontes consultadas, imagino. Porém, nesse caso, acredito poder afirmar que o Google é o lugar mais confiável para se fazer uma pesquisa como essa – nada melhor do que o próprio mercado para responder o que o mercado busca.

Por sorte, a arte é uma área propícia para "multiespecialistas": basta alguém inventar de fazer uma obra que consista em uma cadeira, a fotografia de uma cadeira e a definição escrita de uma cadeira (figura 1) para que, pronto, já tenha que recorrer à linguística – e à filosofia, ainda que apenas para afirmar sua incompatibilidade com a arte[2]. Melhor ainda, além de multiespecialista, o artista pode ser também um "artista-etc":

> [...] quando o artista questiona a natureza e a função de seu papel como artista, escreveremos 'artista-etc' (de modo que poderemos imaginar diversas categorias: artista-curador, artista-escritor, artista-ativista, artista-produtor, artista-agenciador, artista-teórico, artista-terapeuta, artista-professor, artista-químico, etc). (BASBAUM, 2005, p. 1).

Portanto, além de incorporar diversas áreas de conhecimento na produção de suas obras, ele pode também assumir inúmeras funções e até mesmo profissões, sem deixar de ser artista e, mais importante, realizando-as *como* artista.

---

[1] Fontes: *Tec hoje* (Disponível em: <http://www.techoje.com.br/site/techoje/categoria /detalhe_artigo/708>. Acesso em: 9 jul. 2017); *JRM Coaching* (Disponível em: <http://www.jrmcoaching.com.br/blog/o-que-o-mercado-de-trabalho-procura-hoje/>. Acesso em: 9 jul. 2017); *Busca Jovem* (Disponível em: <http://www.buscajovem.org.br/noticias/que-profissional-o-mercado-de-trabalho-busca-atualmente>. Acesso em: 9 jul. 2017); *Portal RH* (Disponível em: <http://www.rhportal.com.br/artigos-rh/mercado-de-trabalho-procura-se-profissionais-qualificados/>. Acesso em: 9 jul. 2017); *Portal G1* (Disponível em: <http://g1.globo.com/pernambuco/especial-publicitario/cedepe/noticia/2014/09/novo-mercado-de-trabalho-exige-profissionais-dinamicos.html>. Acesso em: 9 jul. 2017); entre outras.

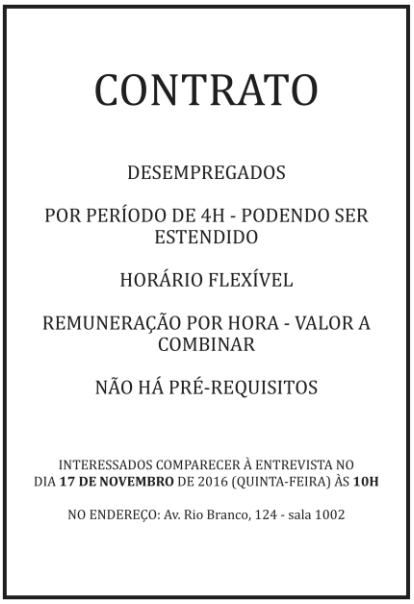
[2] Joseph Kosuth, artista conceitual e autor da obra *Uma e três cadeiras*, defende em seu texto "A arte depois da filosofia", de 1969, que a arte já não deve ter mais nenhuma relação com a estética, entendida por ele como campo ligado ao formalismo e à questão do gosto. Ao contrário, afirma que a obra de arte deve ser compreendida como uma proposição linguística analítica, como uma tautologia, na medida em que o que ela diz é uma definição da própria arte (KOSUTH, 2009).

Figura 1 – Joseph Kosuth, *One and Three Chairs* (*Uma e Três Cadeiras*), 1965, madeira, impresso e fotografia em prata coloidal

Fonte: Universia Brasil. Disponível em: noticias.universia.com.br/noticia/conheca-uma-e-tres-cadeiras-joseph-kosuth. Acesso em: 18 ago. 2017.

Aparentemente, nesse momento, eu precisava entender um pouco de marketing, de gestão de recursos humanos, de psicologia e até mesmo de logística para resolver questões como: onde e como divulgar o anúncio, em que local realizar e como conduzir as entrevistas com os candidatos, como elaborar um contrato de não-trabalho, entre outras. Além disso, para complicar ou simplificar (dependendo do ponto de vista) um pouco mais as coisas, sobre todos esses aspectos incorria, ainda, a variável "arte", o que significa, em termos de trabalho, que eu não possuía nenhuma obrigação de efetivamente fazer nada do que descrevi (o que poderia tornar tudo mais simples) – a não ser a obrigação que criei para mim mesma (daí o fator complicador). No fim das contas, "um criador é alguém que cria suas próprias impossibilidades, e ao mesmo tempo cria um possível" (DELEUZE, 1992, p. 171). Então, para assumir minhas novas funções, primeiramente recorri à pesquisa empírica, em uma versão que muitos chamariam de método da "tentativa e erro", e que no campo da arte melhor diríamos "tentativa e tentativa", devido à imprecisão das dicotomias como "certo ou errado" no que tange às obras de arte. Primeiro, elaborei a seguinte versão do anúncio (fig. 2):

Figura 2 – Primeira versão divulgada do anúncio



Fonte: A autora, 2017.

Fiz a divulgação com cartazes colados pelo centro da cidade do Rio de Janeiro e aguardei no endereço indicado (uma sala comercial alugada por hora) para realizar as entrevistas. Dado que ninguém apareceu, passei a entrevistar a mim mesma:

- *9h59. Sim, aceito água.*
- *Nossa, dá para ouvir tudo da recepção, as pessoas vão ouvir a entrevista! Vou ter que falar baixo.*
- *Mas falar baixo não passa confiança! E o gravador não vai gravar direito.*
- *Falar alto e foda-se?*
- *Não sou muito de "ligar o foda-se".*
- *E se não aparecer ninguém?*
- *De certa forma eu quero que não apareça ninguém...*
- *Mas seria interessante se alguém aparecesse.*
- *O que a recepcionista vai pensar? Alugo a sala para entrevistas e não aparece ninguém!*
- *Vou sair e dizer que vou perguntar para o meu chefe o que aconteceu. Eu sei que eu não tenho cara de chefe.*
- *O que é cara de chefe?? E por que "o" chefe e não "a" chefe? A gente sempre fala tudo no masculino.*
- *Por que eu me arrumei desse jeito? Camisa, maquiagem... Sinto como se fosse eu a entrevistada.*
- *No caso, acabou mesmo sendo eu a entrevistada.*

- E se aparecer alguém agora? Já perdi a confiança que ganhei em casa antes de sair...
- 10h20 já. Mas eu imaginei que não ia aparecer ninguém, por que eu não segui meus instintos?
- Porque todo mundo me disse que ia aparecer muita gente.
- Só que eu mesma não teria aparecido se eu tivesse visto o meu cartaz!
- Cadê os desempregados? Cadê a crise??
- Tem que ver que a catraca do prédio também pode provocar desistências. O prédio é "chique", a recepção pede documento, tira foto...
- Meu público vai ser quem está disposto a ir numa entrevista de trabalho sem ter nem ideia do que se trata o trabalho. Não é qualquer um que faz isso.
- Quem faz isso??
- 10h43. E se eu colar mais cartazes? Ou distribuir panfletos? Por que eu não anuncio nos classificados ou em sites de emprego?
- Mas eu quero provocar um encontro físico entre a pessoa e o anúncio. Algo que corte o seu caminho.
- Só que assim o anúncio não necessariamente encontra quem está procurando por ele...
- Então eu preciso interpelar muita gente para encontrar os possíveis interessados.
- 11h03 já! Preciso enfrentar a recepcionista.

Por mais que tenha sido uma conversa proveitosa, ainda permanecia com o objetivo de angariar ao menos mais um interessado em não trabalhar que não fosse eu. Logo, decidi que iria modificar a forma de divulgação, distribuindo panfletos em locais movimentados da cidade. Coincidentemente, ao sair do prédio onde alugara a sala, deparei-me com um homem de meia idade que distribuía esse tipo de material. Aguardava em vão que me entregasse um panfleto quando fui informada de que este definitivamente não poderia me interessar. Após descobrir que se tratava de anúncio de prostíbulo, consultei, rindo, o valor da panfletagem: "depende", foi a resposta. Em meio à negociação de número de panfletos, tempo e local de distribuição, Neto, como ele se chamava, buscava adquirir a todo momento meu número de telefone, enquanto eu declarava que nada daquilo era ainda definitivo. Custosamente me forneceu contato de telefone seu, que não sabia de cor e tampouco tinha conhecimento de que lhe faltava um dígito – a partir do que deduzi que o telefone não era, de fato, seu. "É da minha filha", ele disse. Quis, então, saber o endereço de meu escritório. Ao negar-lhe a informação, com a justificativa de

> *que eu não me encontraria sempre lá, questionou: "mas então como eu vou pegar os panfletos?". Respondi com certa surpresa que ligaria para combinarmos um horário e afastei-me sem ter muita certeza de quem estava desconfiado de quem nessa conversa.*

> *Depois de alguns passos outro homem me interpelou: "por que você estava falando com aquele cara?". Inúmeras possibilidades passaram por minha cabeça, entre elas a de que Neto poderia ser uma pessoa perigosa, até compreender que Rômulo, o homem que se dirigia a mim naquele momento, estava tentando oferecer-me seus serviços. Mais especificamente, os de seu sobrinho Felipe, que, ao contrário de Rômulo, "estava parado em casa" e para o qual, portanto, "qualquer serviço serviria". Concordei em chamá-lo e procurei obter o contato de Felipe, mas ficou claro que Rômulo faria a mediação entre nós. No dia seguinte, telefonei para Rômulo, agendando entrevista para a próxima manhã com seu sobrinho. No dia marcado, portanto, compareci ao local acordado, em frente a um prédio da Av. Rio Branco. Quinze minutos depois, Felipe ainda não havia chegado. Convenci-me de que devia estar atrasado porque morava longe e decidi que ficaria ali por até uma hora, sem fazer nada além de esperá-lo. Ocorreu que, não havendo ele aparecido, uma hora foi tempo suficiente para que o segurança do prédio ficasse incomodado com minha presença, de pé na entrada sem fazer absolutamente nada, e de tempos em tempos checava com olhar desconfiado aquela terrível ociosidade, até que parti.*

Dos acontecimentos descritos, acredito que ao menos dois momentos merecem ser destacados. O primeiro foi a imediata associação do desempregado como alguém que está "parado em casa" (frase dita por Rômulo, mas que certamente todos nós já escutamos alguma vez antes), o que implica tanto uma inatividade, quanto uma ligação do indivíduo sem trabalho ao espaço privado, fora do âmbito público. E o segundo foi a desconfiança do segurança do prédio em relação à presença de alguém parado na rua, sem fazer nada, por um tempo prolongado. Seja ou não esse caso mera coincidência, dado que estou discorrendo sobre o não-trabalho, é interessante como a presença do não-fazer pode frequentemente gerar um desconforto, fato que certamente tem relação com o estilo de vida que é valorizado em nossa sociedade (mas voltarei a isso mais adiante).

Esperas à parte, além da forma de divulgação, também tive de repensar o texto do anúncio. Afinal, dizer que "contrato desempregados" é uma convocação bastante

essencializante: a palavra “desempregado” faz-se “ser” ao invés de “estar”. E quem quer de fato *identificar-se* como desempregado? Ao invés disso, propus o “desemprego” como um pré-requisito, ao final da página, que pretendia explicitar sua condição circunstancial e de problemática social hoje latente: “estar *atualmente* desempregado”. Igualmente percebi que o termo “desempregado” poderia levar as pessoas a inferirem questões formais sobre o trabalho que não era exclusivamente o que me interessava abordar; logo, passei a anunciar a busca por indivíduos “sem trabalho”. Ainda, considerei mais profundamente outra problemática que se me apresentava: queria criar um anúncio aparentemente de trabalho, cuja função seria não trabalhar, e acreditava ser necessário fornecer esta informação apenas na entrevista, quando poderia estabelecer uma relação de maior confiança com os candidatos; contudo, não gostaria de apresentar informações falsas para atraí-los. Somando-se às demais áreas de conhecimento citadas, para cumprir a demanda por “multiespecialização”, esse é um problema que muito bem poderia ser considerado filosófico, além de linguístico: “como não dizer a verdade sem mentir”. A equação tampouco podia ser resolvida pela simples omissão de informações; portanto, era preciso dizer algo que fosse ao mesmo tempo verdade e mentira. Assim, era necessário empregar cuidadosamente cada palavra, para que o texto permanecesse aberto à interpretação. Seguindo tais premissas, cheguei ao seguinte resultado (figura 3):

Figura 3 – Versão final do anúncio

Fonte: A autora, 2017.

Caso o texto fosse interpretado como um anúncio de *trabalho*, ele poderia ser compreendido mais ou menos da seguinte forma: "contratamos para um período de experiência, provavelmente com possibilidade de seguir no trabalho; há vagas em diversas áreas profissionais de atuação; os horários são flexíveis e oferecemos a remuneração que consideramos justa; o pré-requisito é que você esteja atualmente sem trabalho, provavelmente porque queremos alguém com disponibilidade de tempo." Quando, na realidade, o que o anúncio de *não-trabalho* diz é: "contrato para uma experiência única, com duração máxima de um dia; há vagas ilimitadas de não-trabalho e você pode escolher de que forma quer não trabalhar em qualquer uma delas; você pode não trabalhar durante o tempo que considerar justo em relação à remuneração oferecida; o único pré-requisito é que você esteja atualmente sem trabalho, e isso significa que todos os candidatos nessas condições serão contratados."

Ao mesmo tempo em que procurava inverter a lógica das típicas relações de trabalho atuais nas vagas oferecidas, pela transformação de seu objetivo em sua própria negação, busquei também criar uma rede de relações de *trabalho* que modificassem essa lógica por não serem regidas pelo dinheiro. Portanto, já na cidade de São Paulo, onde passei a residir e realizar o projeto, estabeleci "trocas de trabalhos" com algumas pessoas para que me ajudassem ao longo do processo, por exemplo, distribuindo panfletos: Carlos Elson Cunha pediu, em troca da panfletagem, que indicasse seu trabalho a amigos, quando possível, entregando-me seu cartão de visitas (figura 4), e Manu Coelho pediu-me que a ajudasse a arrumar a mala para uma viagem.

Figura 4 – Cartão de visitas de Carlos

Fonte: A autora, 2017.

Outra função que decidi delegar foi a de entrevistadora, para a qual considerei por bem selecionar um profissional de Recursos Humanos (RH). Diversos RHs responderam ao chamado nas redes sociais, dos quais entrevistei nove – oito mulheres e um homem. A estes, expliquei todo o projeto, pedi que explanassem suas opiniões a respeito de como e onde a entrevista deveria ser conduzida, qual a melhor forma de instigar os candidatos a comparecerem, entre outras questões, e informei que teriam de apresentar a proposição aos candidatos sem explicar que se tratava de algo relacionado à arte ou a uma pesquisa acadêmica. A decisão de ocultar essas informações se deu pela intenção de que a ação pudesse inserir-se em um contexto social mais como dado real do que como representação, operando como uma espécie de "poética do absurdo", capaz de levantar questionamentos sobre o que está ou não dentro de uma suposta normalidade. Esse é um método com o qual vinha trabalhando desde meu Trabalho de Conclusão de Curso e que foi bastante influenciado pelo contato que tive com a artista paulistana Ana Teixeira – por ocasião de uma oficina que ministrou no ano de 2012[3] –, que incorpora em suas ações os questionamentos que possam surgir sobre as regras tácitas de comportamento, sem conceder ao público a possibilidade de "resolver" o comportamento desviante pela ficcionalidade, própria da arte. Assim, se me perguntavam sobre o motivo ou os objetivos da proposta, omitia que se tratava de um projeto artístico, mas respondia, ainda, com sinceridade: por exemplo, dizendo que fazia isso porque acreditava que era necessário ressignificar as relações entre as pessoas, ou porque gostava de inventar experiências que pudesse viver e compartilhar com outros. Mas, caso essas explicações não bastassem, respondia de certa forma ao modo de *Bartleby, O Escriturário*[4], dizendo apenas que "isso preferia não informar". Claro que os participantes de minha proposta poderiam conferir outros diversos significados a esta para lhe dar um sentido (não absurdo), como de fato o fizeram: alguns consideraram que poderia se tratar de algo relacionado à cultura, ou imaginaram que seria uma pesquisa (não necessariamente acadêmica), ou então algum tipo de ação social, ou simplesmente cogitaram que eu quisesse companhia para passar o tempo. Contudo, a dúvida persistia e, com ela, certa suspensão do

[3] Oficina "A arte na rua e a rua na arte", realizada no Atelier Livre da Prefeitura, em Porto Alegre, nos dias 6 e 7 de novembro de 2012. A artista relatou, entre outros exemplos, que durante a realização da obra *Outra identidade* (figura 5), em que coletava a impressão digital dos participantes que se voluntariavam e em troca oferecia-lhes uma "nova identidade", onde constava a digital e uma frase, a esposa de um homem que havia feito a identidade achou a atitude suspeita e, preocupada, informou a polícia, que levou a artista para a delegacia até que pudessem comprovar que a atividade estava de acordo com a lei. Ana Teixeira apenas esperou até que a situação se resolvesse, sem informar que a atividade tinha um caráter artístico.

[4] A personagem do livro, Bartleby, é um copista em um escritório de advocacia que a qualquer ordem ou pergunta recebida responde obstinadamente "prefiro não fazer", ou "prefiro não dizer" (MELVILLE, 2010).

acontecimento. Além disso, interessava-me exatamente que pudesse emergir uma diversidade de significações a partir dessa ação, o que apenas poderia ocorrer caso eu não fornecesse uma explicação única e categorizante. Afinal, não seriam também verdade todas aquelas definições?

Figura 5 – Ana Teixeira, *Outra identidade*, 2013, São Paulo

Fonte: Site da artista. Disponível em: <www.anateixeira.com>. Acesso em: 18 ago. 2017.

Tomando um exemplo que cabe comparar a meu projeto, de uma ação realizada por Abbie Hoffman, Allan Kaprow, em seu texto "A educação do a-artista"[5] (1976), faz uma defesa da *intermedia* como forma de produção do artista: "Não faz diferença se isso for chamado ativismo, crítica social, molecagem, auto-promoção ou arte. Quando a arte é apenas uma das facetas que esta situação pode assumir, ela perde seu status privilegiado e se torna, por assim dizer, algo que vem escrito nas letras pequenas." (p. 36). Nesse exemplo, Kaprow defende algo que ele define como uma "não-arte": "tudo o que não tenha ainda sido aceito como arte, mas que tenha atraído a atenção de um artista com esta possibilidade em mente",

[5] No Brasil existem diferentes traduções desse texto, que no original em inglês chama-se *The education of the un-artist*, substituindo o termo "un-artist" por "não-artista", "a-artista" ou "an-artista". A tradução publicada na revista Concinnitas traz uma nota de revisão técnica a esse respeito, de autoria de Ricardo Basbaum: "O texto The Education of the Un-Artist, Part I, publicado em *Concinnitas* 4, teve seu título incorretamente traduzido para A Educação do Não-Artista, Parte I. Como o próprio texto esclarece, Allan Kaprow elabora quatro senhas para os membros do clube da arte: *Nonart*, traduzida como Não-arte; *Antiart*, traduzida como Antiarte; *Art-art*, traduzida como Arte-Arte; *Un-art*, traduzida equivocadamente como Não-arte. A tradução mais adequada seria A-arte, ou An-arte, conforme adotamos agora na Parte II. Publicado originalmente em *ArtNews*, nº 3, pp. 34-39, 1972. Traduzido a partir da versão publicada em Allan Kaprow, *Essays on the blurring of art and life*, Jeff Kelley (org.),University of California Press, 1993." (KAPROW, 2004, p. 167).

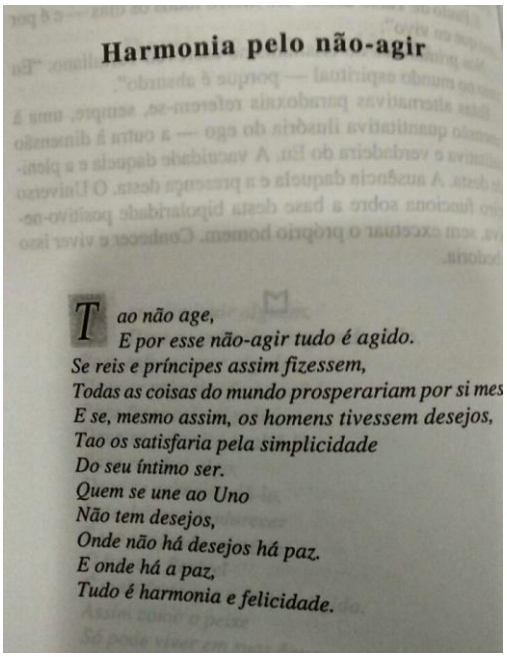
de forma que os defensores da não-arte operem "fora da aura dos estabelecimentos de arte, ou seja, em sua mente, nos domínios do dia-a-dia ou na natureza", mas mantendo "os estabelecimentos de arte informados de suas atividades, para deflagrar as incertezas, sem as quais seus atos não teriam sentido", já que a "dialética arte-não-arte é essencial" (KAPROW, 1976, p. 34). Ainda que o texto tenha sido escrito em um contexto histórico-social bastante distinto do atual (a década de 1970, em que muitas práticas artísticas podiam ser mais facilmente consideradas transgressoras da ordem social e do sistema institucional da arte), interessa-me investigar os diferentes modos em que meu trabalho opera nessa dialética "arte-não-arte". Nesse momento, das entrevistas, escolhi suprimir o rótulo "arte", conferindo importância ao imprevisível que poderia surgir da situação proposta justamente pela omissão dessa característica, partindo do princípio que qualquer um, artista ou não, poderia fazê-la.

Agora, voltando às atividades: a primeira RH entrevistada considerou quase impossível que alguém em sua sã consciência aceitasse a proposta; a segunda gostou da ideia, mas não sabia como iria se colocar na entrevista; a terceira afirmou que era absolutamente necessário explicar aos candidatos que se tratava de uma pesquisa de Mestrado em Artes; outra disse que infelizmente precisava de dinheiro, não de uma troca; o homem achou "diferente" e não emitiu mais nenhuma opinião; gostei de quatro profissionais, especificamente, mas acabei por escolher a Miriam, uma psicóloga existencialista. Talvez tenha me agradado que, após nossa conversa, ela tenha me enviado a página de um livro que a fez lembrar de meu projeto (figura 6). Ou talvez simplesmente goste de dizer que escolhi uma "psicóloga existencialista" para realizar as entrevistas – impossível saber de fato o que rege a complexidade das relações humanas. Ela tinha no momento cinquenta e oito anos de idade e mais de vinte de experiência realizando recrutamento e seleção para empresas, mas estava desempregada. Aceitou realizar as entrevistas, pedindo em troca que eu acompanhasse sua mãe, idosa, em momentos necessários – o que acabou não ocorrendo, pois não houve momentos necessários, então a auxiliei na elaboração da divulgação de alguns cursos que pretendia iniciar.

Antes de realizar as entrevistas, Miriam leu alguns textos que eu havia produzido, bem como meu portfólio artístico, e enviou-me as seguintes observações:

Estou quase terminando de ler o seu percurso pela academia, pela arte e pela vida.
Sua escrita intimista e a minha leitura absorta me remeteram às várias realidades que você descreve, escreve, és, crê, vê.
Me vi inserida no projeto, pensando qual seria o meu lugar? Sujeito, objeto, instrumento, meio, fim?
Seu trabalho sobre o não trabalho e o meu trabalho sem trabalho, sem salário, com valor?
O resultado define o valor? Que tipo de remuneração tem valor?
O tempo da espera tem valor?
O que significa isso tudo na vida?
Vontade de terminar de ler e começar a ler tudo novamente, re-ler, fazer outras perguntas, pois elas são o sabor do saber.
Depois te conto o resto!

Figura 6 – Poema enviado por Miriam



Harmonia pelo não-agir

Tao não age,
E por esse não-agir tudo é agido.
Se reis e príncipes assim fizessem,
Todas as coisas do mundo prosperariam por si mes
E se, mesmo assim, os homens tivessem desejos,
Tao os satisfaria pela simplicidade
Do seu íntimo ser.
Quem se une ao Uno
Não tem desejos,
Onde não há desejos há paz.
E onde há a paz,
Tudo é harmonia e felicidade.

Fonte: A autora, 2017.

Então demos início ao processo. Foram distribuídos por Carlos e Manu 87 panfletos na rua Barão de Itapetininga, na região central da cidade, onde encontram-se diversas agências de emprego; o anúncio foi divulgado pela internet, em sites de vagas de trabalho e redes sociais, pois cheguei à conclusão de que a principal questão aqui era ir ao encontro de pessoas que estavam buscando trabalho, e não necessariamente inserir uma chamada em locais onde

qualquer um poderia se deparar com ela. Para o agendamento das entrevistas, criei um endereço eletrônico de contato, que constava no anúncio: vaga.se.mj@gmail.com. Ao lado de minhas iniciais, incógnitas até o momento, ofereciam-se vagas, mas também vagava-se o tempo. “Vaga-se” é o verbo-substantivo que passou a guiar a ação.

> ***vaga(r)***
> *substantivo*
> 1. *lugar, espaço que não se encontra ocupado e pode vir a sê-lo.*
> 2. *falta, ausência, carência.*
> 3. *ocasião própria, ensejo.*
>
> *verbo*
> 4. *estar ou ficar vago, vazio, desocupar-se.*
> 5. *sobrar, restar (tempo).*
> 6. *ocupar-se de, entregar-se a.*
> 7. *falta de pressa; lentidão, vagareza.*
> 8. *tempo desocupado, ócio, folga.*
> 9. *caminhar sem rumo, deriva.*

Pois “não trabalhar” tratava-se de ocupar uma vaga, preencher um lugar vazio, por um ensejo, e ao mesmo tempo lidar com a ausência de trabalho, com o tempo desocupado, o ócio, a deriva... Para mim, tratava-se também de viver o tempo não apenas como aquilo que resta.

> ***restar***
> *verbo*
> *1. ficar de sobra; sobrar, sobejar.*
> *2. subsistir como resto ou remanescente.*
> *3. ficar em débito com.*
> *4. faltar para completar.*

1.2 **Entrevistas**

Seguindo uma espécie de caminho circular, o papel de entrevistadora passou de mim para a Miriam, depois de Miriam para ambas, e em seguida de ambas para mim outra vez.

Distante de uma indecisão, esse percurso representou um processo de transformação que se assemelha justamente ao pretendido com as experiências de não-trabalho: partir de uma situação vivida individualmente como tempo vazio, para buscar torná-la acontecimento ao compartilhá-la com outros, podendo trazê-la novamente para a vida individual já com novos significados. De forma análoga, ao realizar as entrevistas sozinha, senti-me num lugar desconfortável, demasiado formal, o que me levou a solicitar a participação de outra pessoa. Contudo, quando Miriam as realizou, percebemos que minha presença ali era necessária, pois os contratados chegavam ao local de não-trabalho mais interessados em me conhecer do que no não-trabalho em si. E minha presença compartilhada na entrevista foi bastante distinta da anterior: encontrei um lugar entre a RH e a Contratante; o encontro foi tornando-se um acontecimento entre uma entrevista e uma simples conversa em um café. Até que consideramos a presença de Miriam desnecessária, ao que passei a realizá-las sozinha. Todo esse trajeto, como qualquer autêntica experiência, que imprime transformações no sujeito, permitiu-me voltar a estar só de uma maneira distinta. Também Miriam, em seu caminho pelo nosso trabalho de entrevistar, encontrou um lugar criando suas próprias ofertas: "para além do não-trabalho", ela dizia, oferecia a cada entrevistado a possibilidade de avaliar seu currículo para melhorá-lo e buscar-lhe também outras vagas, sem pedir nada em retorno.

Cerca de cem candidatos entraram em contato por e-mail, dos quais vinte e sete agendaram entrevista, mas cinco não compareceram. As conversas foram marcadas em diferentes cafés da cidade, todos na região do centro, pois entrevistávamos quatro ou cinco pessoas no mesmo dia e local. Formulamos em conjunto alguns roteiros para as entrevistas, que se davam como uma conversa informal, na qual buscávamos primeiramente conhecer um pouco o candidato, perguntando qual era sua área de atuação, há quanto tempo estava à procura de trabalho, entre assuntos mais pessoais que surgiam. Apareceram pessoas de diferentes idades (de vinte a sessenta anos), classes sociais e áreas profissionais; mas a grande maioria eram mulheres, houve apenas três homens. Em seguida, fazíamos a pergunta: "você tem tempo vago?". Muitos declaravam que passaram a ter menos tempo vago depois de perder seu trabalho, especialmente as mulheres que tinham filhos pequenos e precisavam fazer todo o trabalho doméstico – e nesse caso o tempo vago era considerado o tempo que podiam dedicar a si mesmas –, enquanto outros sentiam que o tinham em uma demasia insuportável; uma pessoa, especificamente, afirmou não acreditar em tempo vago.

Após algumas experiências, cheguei ao seguinte conjunto de regras para guiarem as conversas:

Regras para as entrevistadoras:
1. Jamais dizer o que significa "não trabalhar"; isso deve ser interpretado pelos candidatos, que poderão escolher como e onde na cidade desejam fazê-lo.
2. Não informar que se trata de um trabalho artístico, pois a proposta não deve ser compreendida como representação, e sim como acontecimento da vida.
3. Quando questionada sobre o motivo da proposta, a artista poderá responder com elementos sinceros, procurando omitir o fator "arte". Exemplos:
- dizer que passou um período desempregada e agora que recebe uma verba para não trabalhar quer compartilhar o tempo de não-trabalho com outras pessoas;
- afirmar que faz tal proposta porque gosta de criar novas experiências para vivenciar com outros;
- em último caso, responder ao modo de Bartleby, O Escrituário: "isso prefiro não informar".
4. Deixar claro que o contratado estará em convívio com a artista, e não sob sua observação, e que suas ações e falas não estarão sendo registradas durante o não-trabalho.

O local e as demais condições em que ocorreria o não-trabalho eram formalizadas em um "Contrato de Não-Trabalho", que sofreu pequenos ajustes ao longo do tempo, mas no qual, ao fim, constavam essencialmente as seguintes cláusulas:

CLÁUSULA PRIMEIRA: Objeto
1.1 Constitui objeto do presente Contrato a realização, pelo(a) Contratado(a), da função de <u>não trabalhar,</u> acompanhado pela Contratante, em local definido pelo(a) Contratado(a), nas datas e horários estipulados no Anexo I deste contrato.
CLÁUSULA SEGUNDA: Obrigações do(a) Contratado(a)
2.1. Além dos demais compromissos assumidos neste Contrato, o(a) Contratado(a) se compromete neste ato a:
(i) Executar o não-trabalho da forma que desejar;
(ii) Escolher seu local de não-trabalho, dentro dos limites da cidade de São Paulo;
(iii) Definir a duração do não-trabalho que considere justa em relação ao Valor especificado na Cláusula Quarta deste Contrato;
(iv) Observar e respeitar a segurança e integridade física de ambas as Partes;

> *(v) Arcar com as despesas decorrentes de suas escolhas durante o tempo de não-trabalho, incluindo despesas de transporte e alimentação; e*
> *(vi) Responsabilizar-se por qualquer indenização devida em decorrência de danos e/ou prejuízos causados por ação ou omissão sua.*
> *CLÁUSULA TERCEIRA: Obrigações da Contratante*
> *3.1. Além dos demais compromissos assumidos neste Contrato, a Contratante se obriga neste ato a:*
> *(i) Efetuar o pagamento do Valor no início do período de não-trabalho;*
> *(ii) Compartilhar o tempo de não-trabalho com o(a) Contratado(a), acompanhando-o(a) em todas as atividades e inatividades realizadas durante esse período;*
> *(iii) Não registrar, com imagens, gravações de áudio ou anotações, o comportamento do(a) Contratado(a) e suas atividades ou inatividades durante o não-trabalho; e*
> *(iv) Observar e respeitar a segurança e integridade física de ambas as Partes.*
> *CLÁUSULA QUARTA: Valor e Forma de Pagamento*
> *4.1. Pelo efetivo cumprimento do não-trabalho, a Contratante pagará ao(à) Contratado(a) a quantia total de cinquenta reais ("Valor"), paga em uma única parcela no início do Período de Não-Trabalho, constituindo o Valor a única e exclusiva remuneração devida pela Contratante ao(à) Contratado(a) pelo não-trabalho realizado.*
> *CLÁUSULA QUINTA: Carga Horária e Período Contratados*
> *O(A) Contratado(a) definirá o tempo justo de não-trabalho correspondente ao recebimento do Valor, podendo portanto encerrar o Período de Não-Trabalho em qualquer momento após seu início, sendo 24 (vinte e quatro) horas o tempo máximo para sua realização.*

Algumas pessoas poderiam se perguntar de que forma cheguei à "quantia total de cinquenta reais" para pagar as pessoas contratadas, ou se foi uma mera arbitrariedade. Como muitos sabem, para realizar um curso de Mestrado, alguns estudantes recebem bolsas de pesquisa, financiadas por órgãos públicos ou fundações. Sendo este meu caso, e seguindo a linha de pensamento que me levou à elaboração deste projeto, cheguei a esta conclusão lógica:

> *A bolsa que recebo tem o valor de mil e quinhentos reais por mês, o que dá um total de cinquenta reais por dia, os quais ganho com a condição de que me dedique exclusivamente à pesquisa. Ora, já que para receber a bolsa não posso trabalhar, e dado que minha pesquisa consistia, nesse momento, também em não trabalhar, cheguei à conclusão de que cinquenta reais por dia é a quantia que recebia para não trabalhar; portanto, nada mais justo do que repassá-la às pessoas que contratei para não trabalharem durante um dia; mas, como não queria presumir o valor que cada um confere a seu não-trabalho, pedi que definissem o tempo que consideravam justo não trabalhar por esse valor, entre um minuto e vinte e quatro horas. Contudo, por essa equação, caso eu não trabalhasse todos os dias do mês com outras pessoas, teria que repassar para elas todo o dinheiro que recebia, o que inviabilizaria minha própria sobrevivência; portanto, tinha que escolher dias para não trabalhar sozinha, pelos quais eu mesma recebia o valor.*

A próxima etapa do projeto foram as experiências de não-trabalho; entretanto, como disse no início, me propus a relatar aqui apenas os períodos de meu Mestrado em que *trabalhei*. Afinal, no contexto de uma pesquisa, não poderia relatar o não-trabalho sem transformá-lo em seu oposto, além do que estaria rompendo minhas próprias regras, que determinam que os contratados não ficariam sob observação durante esse tempo, e sim em convívio comigo. Contudo, nada me impede de falar do não-trabalho que *não* foi realizado.

Apesar da grande maioria ter aceitado preencher as vagas, alguns candidatos não se interessaram. Em parte, por motivos de desconfiança, mas houve também quem tenha dito não ter interesse em fazer nada que não fosse contribuir com seu currículo. Um fato curioso é que algumas pessoas concordavam com o não-trabalho em entrevista, mas logo após desistiam, afirmando que, ainda que estivessem *sem trabalho*, não tinham *tempo para não trabalhar*. Isso seguramente nos leva a perguntar em quê exatamente consiste o que é chamado de "trabalho" em nossa sociedade, levando em consideração igualmente sua divisão social e sua multiplicidade de sentidos, que por vezes podem ser apresentados com outras denominações.

2 **“ARTISTA NÃO TRABALHA”**

Podemos deixar de supor agora que estou seguindo as regras do mercado de trabalho (ainda que já me tenha desviado algumas vezes desse caminho, mas, afinal, tratava-se apenas de uma suposição), para lidar com as regras próprias da arte. Porém, dentro deste campo, é necessário, ainda, fazer uma distinção entre as regras da arte referentes às maneiras e aos processos de criação e as regras do mundo da arte, que envolvem uma série de agentes para além das obras, como instituições, colecionadores, críticos, público, etc. Podemos dizer que estou lidando com os dois casos. Além disso, existem as regras do mercado de arte, um setor desse mundo da arte cujas regras de funcionamento são tão próprias e específicas que mereceriam um capítulo à parte. Tanto as maneiras de produzir obras artísticas, quanto as atividades exercidas para colocar em movimento esse mundo da arte e seu mercado particular relacionam-se com o mundo e o mercado de trabalho, embora de formas distintas, às vezes apresentando modos de funcionamento idênticos aos destes, outras vezes transgredindo-os e subvertendo toda a sua lógica. Para compreender essa relação paradoxal, é necessário que analisemos tanto como é compreendido o trabalho hoje na sociedade capitalista e como ele pode ser entendido enquanto forma de atividade humana para além desse modelo socioeconômico, quanto a relação da arte e do artista com ambas essas noções.

2.1 **Trabalho, emprego, ocupação**

O conceito de “trabalho” pode ser definido de inúmeras maneiras, dependendo do campo de conhecimento que adotemos para explicá-lo e, dentro de cada campo, da linha de pensamento, do autor, etc. Obviamente, ainda que me considere uma artista-etc, não sou multiespecialista a ponto de dar conta de tantas possibilidades, e vou me ater, portanto, aos campos da filosofia, da sociologia e da (crítica à) economia política, além do campo da arte, abordando autores que me parecem contribuir com a discussão desse projeto – começando por Karl Marx, que notoriamente discorreu sobre o tema, com consequências para a vida concreta de trabalhadores e trabalhadoras.

Podemos perceber, em seus *Manuscritos Econômicos e Filosóficos* (2004) e posteriormente na obra *O capital* (1983, 1984, 1986), que Marx discorre sobre duas

concepções distintas de trabalho. Uma delas é a concepção filosófica do próprio autor, que compreende o trabalho como atividade intrínseca à existência humana, de transformação material da natureza em função das necessidades da vida prática, mas também de uma necessidade interior do ser humano de objetivar-se no mundo exterior, reconhecendo-se naquilo que produz. Nesse sentido, o trabalho é um fim em si mesmo, e abrange tanto a produção manual quanto a intelectual, que seriam interdependentes, pois Marx defende que todos os sentidos humanos, sejam corporais, espirituais, ou práticos, apenas se tornam sentidos capazes, essencialmente humanos, pela sua objetivação no mundo exterior, porque vêm "a ser primeiramente pela existência do *seu* objeto, pela natureza *humanizada*" (MARX, 2004, p. 110). A segunda concepção desenvolvida pelo autor é a que o trabalho adquire no sistema capitalista, movido pelo capital, ou seja, "a propriedade privada dos produtos do trabalho alheio" (MARX, 2004, p. 39), da qual decorre a geração de mais-valia. Nesse sistema, o trabalho não produz apenas mercadorias, mas também produz a si mesmo e ao trabalhador como mercadorias, estranhando do ser humano, que tem de vender sua força de trabalho, o seu próprio corpo, e alienando-o daquilo que produz (MARX, 2004, p. 80-85). Ou seja, Marx defende que no capitalismo o trabalho, de forma geral, já não satisfaz a necessidade interior, especificamente humana, de afirmar-se no mundo objetivo, constituindo, para o trabalhador, primordialmente um meio para a obtenção do salário, que possibilita sua sobrevivência. Do segundo entendimento, poderíamos deduzir que alguém que se diz "sem trabalho" hoje está se referindo à figura do trabalho como o exercício de uma atividade executada em troca de dinheiro, e o que levaria essa mesma pessoa a afirmar que "não tem tempo para não trabalhar" seria que seu tempo está ocupado com outra forma de trabalho, talvez por ela não compreendida por esta palavra (como os afazeres da casa, a escrita de um texto, etc.). Por esse caminho, talvez possamos empregar uma diferenciação utilizada pelo cientista social Leonel Mattjie, no texto *O trabalho como elemento de formação da identidade social* (apud HORN; COTANDA, 2011, p. 152, grifo meu):

> Desde que surgiu, muito antes da agregação em grupos cooperativos para fins comuns, o homem realiza trabalho, inicialmente por necessidade de sobrevivência e, mais tarde, por possibilidade de organização para uma instituição de pessoas coabitarem um mesmo espaço. Portanto, o estudo da expressão trabalho, como hoje entendida, foi precedido pela ocupação da força física dirigida para um fim. *Ocupação*, portanto, é o emprego de esforços dirigidos a um fim, por mais primário que seja, inclusive em tarefas cotidianas [...].

Atualmente, segundo o autor, as "ocupações" abarcariam, portanto, tudo o que poderíamos compreender como "trabalho gratuito" (pelo qual não somos remunerados); por exemplo, as atividades domésticas, as de maternidade ou paternidade, o chamado "trabalho voluntário", etc. Estas não incluem, por conseguinte, as atividades consideradas de lazer, que são percebidas em oposição ao trabalho. "Já o *trabalho* propriamente dito, no mundo capitalista moderno, é o dirigido ao fito de aferir vantagem econômica necessária à subsistência" – como apontado por Marx – e, por fim, "o *emprego* é a situação de trabalho subordinado à conta de outrem que afere [sic] lucro, corre o risco e está sujeito a formalizar esse vínculo de trabalho segundo uma legislação específica" (MATTJIE apud HORN; COTANDA, 2011, p. 153, grifo meu). Essas concepções, como apontado antes, referem-se ao campo do trabalho como percebido e vivido nas sociedades capitalistas, especialmente ligado ao mundo ocidentalizado, e, por conseguinte, diferem da noção ontológica do trabalho defendida por Marx, que não prevalece nesse sistema, ainda que possa existir nele de maneira pontual. Nesse cenário contemporâneo, entretanto, faz-se necessário compreender ainda outro conceito, que frequentemente borra os limites entre os tempos e as subjetividades empregados nas atividades de "ocupação", "trabalho", "emprego" e, inclusive, "lazer": o conceito de produtividade.

2.2 **Produtividade e neoliberalismo**

Ainda na obra *O capital* (1983, 1984, 1986), Marx faz uma diferenciação entre o que seria "trabalho produtivo" e "trabalho improdutivo". Sabemos que ele parte previamente da ideia de que, no capitalismo, o trabalho produz dois tipos de valores: o valor, que se manifesta como valor de troca, que é determinado em função do tempo de trabalho socialmente necessário para a produção da mercadoria, ou seja, é uma medida quantitativa desse trabalho abstrato, que permite a troca equiparável de mercadorias entre si; e o valor de uso, que é definido pela qualidade que possui um objeto para satisfazer uma necessidade específica e, portanto, não pode ser equiparado com outros valores de uso. Assim sendo, no modo de produção capitalista, a definição de trabalho produtivo não está relacionada ao trabalho concreto, que produz valor de uso, mas ao trabalho abstrato, pois é este que cria valor e, consequentemente, pode criar mais-valia: "apenas é produtivo o trabalhador que produz mais-valia para o capitalista ou serve à autovalorização do capital." (MARX, 1984, p. 105). Ele

deixa claro, ainda, que seu critério não é baseado no resultado *material* da produção, estendendo-se ao trabalho empregado em todos os setores, como o de serviços:

> Se for permitido escolher um exemplo fora da esfera da produção material, então um mestre-escola é um trabalhador produtivo se ele não apenas trabalha a cabeça das crianças, mas extenua a si mesmo para enriquecer o empresário. O fato de que este último tenha investido seu capital numa fábrica de ensinar, em vez de numa fábrica de salsichas, não altera nada na relação. O conceito de trabalho produtivo, portanto, não encerra de modo algum apenas uma relação entre atividade e efeito útil, entre trabalhador e produto do trabalho, mas também uma relação de produção especificamente social formada historicamente, a qual marca o trabalhador como meio direto de valorização do capital. (MARX, 1984, p. 105-106).

Desse modo, um mesmo tipo de trabalho pode ser tanto produtivo quanto improdutivo; por exemplo, um professor de escola pública pode fazer o mesmo trabalho que um professor de escola privada e, no entanto, ao contrário deste, não estará valorizando o capital. Assim, o primeiro professor é um trabalhador improdutivo, enquanto o segundo é produtivo.

Além disso, existem ramos de trabalho que, ainda que não produzam mais-valia, contribuem indiretamente para a valorização do capital, como ocorre nos processos de circulação das mercadorias: a compra e venda de mercadorias não cria valor, apenas muda a forma do capital, que passa de capital-mercadoria a capital monetário. O capitalista responsável pelos custos de circulação pode ter lucro, porém, isso não quer dizer que está sendo gerada mais-valia, pois ele está na verdade se apropriando de uma parte da mais-valia gerada na produção. Portanto, o trabalho efetuado na compra e na venda é improdutivo, embora isso não signifique que ele não contribua para o aumento da produtividade:

> O capital comercial não cria, portanto, nem valor nem mais-valia, isto é, não diretamente. À medida que contribui para encurtar o tempo de circulação, pode ajudar a aumentar indiretamente a mais-valia produzida pelo capitalista industrial. À medida que ajuda a ampliar o mercado e medeia a divisão do trabalho entre os capitais, portanto capacita o capital a trabalhar em escala mais ampla, sua função promove a produtividade do capital industrial e sua acumulação. À medida que encurta o tempo de circulação, eleva a proporção de mais-valia para o capital adiantado, portanto a taxa de lucro. À medida que reduz a parte do capital confinada na esfera da circulação, faz aumentar a parte do capital diretamente empregada na produção (MARX, 1986, p. 211-212).

A partir disso, podemos compreender que existem trabalhos improdutivos que favorecem o funcionamento do capitalismo, mas que o motor central desse sistema é a produtividade, à qual é imprescindível a geração de mais-valia, por meio da relação de assalariamento.

Até dado momento, desde o início da industrialização da produção (fim do século XVIII), a lógica da produção permaneceu eminentemente restrita à esfera do trabalho; ou seja,

existia certa definição na vida cotidiana entre o tempo dedicado a ele (e, consequentemente, à produtividade) e o tempo de descanso. Assim, para aumentar a produção, buscava-se estender ao máximo as horas trabalhadas por dia pelos operários nas fábricas, sem a justa compensação financeira, até que movimentos reivindicatórios conseguiram a redução da jornada, que passou a ser determinada por lei[6]. A produção, contudo, seguia ligada ao tempo e ao local de trabalho. Inversamente, hoje em dia percebe-se que ocorreram modificações profundas nesse modo de vida, que, como apontam os autores Pierre Dardot e Christian Laval (2016), são consequentes de uma *racionalidade* instaurada por um modelo político-econômico que é a expressão mais exacerbada do capitalismo: o neoliberalismo.

O neoliberalismo como doutrina remonta à década de 1930, com autores como Ludwig von Mises e Friedrich Hayek. Entretanto, ele passou a se manifestar concretamente como política econômica a partir da década de 1970, quando diversos fatores tanto conjunturais (como as crises do petróleo) quanto intrínsecos ao próprio funcionamento do capitalismo levaram à crise econômica diversos países, inclusive potências mundiais como Estados Unidos e Inglaterra, que se pautavam em um modelo econômico fordista e keynesiano, adotando políticas de "bem-estar social", com uma maior intervenção do Estado na economia. Com a crise, colocou-se em questão a "eficácia econômica" de tais políticas, que passaram a ser consideradas "populistas" por alguns setores da sociedade, e abriu-se espaço para a nova investida de políticas voltadas à abertura de mercados e à competitividade, desregulamentando a economia e promovendo a privatização de empresas públicas – o mesmo processo que está se intensificando no Brasil especialmente desde o golpe de 2016.

O neoliberalismo, segundo os autores, baseia-se na concorrência de mercado e na intensificação da produtividade, da mesma maneira que o liberalismo clássico, mas difere-se deste, resumidamente, em dois pontos. O primeiro é que, em oposição ao *lassaiz-faire* do liberalismo, o neoliberalismo compreende que o Estado possui uma função importante para o próprio funcionamento do capitalismo e, portanto, deve integrar-se na mesma lógica de mercado que as demais instituições, realizar um intervencionismo jurídico, nunca administrativo, e garantir, por meio de políticas econômicas, educacionais, de segurança, etc., a integração dos indivíduos a esse modelo socioeconômico. O segundo, em parte já apontado no primeiro, é o entendimento de que as mudanças na economia devem ser acompanhadas por

[6] Por volta de 1800, as jornadas de trabalho na maioria dos países europeus eram de 12 a 16 horas, e nos Estados Unidos entre 11 e 13 horas. A primeira norma fixada, reduzindo a jornada para 10 horas, ocorreu na Inglaterra em 1847, e posteriormente, em 1919, a Organização Internacional do Trabalho (OIT) determinou que os países contratantes deveriam adotar jornada de 8 horas diárias. No Brasil, o primeiro Decreto regulando a jornada de trabalho, também em 8 horas, é de 1932. (MARTINS, 2000).

modificações no modo de pensar e agir dos indivíduos; ou seja, devem promover, em suma, uma mudança de subjetividade. Nesse sentido, Dardot e Laval afirmam que o neoliberalismo instaura uma nova "racionalidade": por um lado, ele nega-se como ideologia porque se apresenta como a "razão" da eficiência; por outro, dado que a eficiência buscada é a do mercado, baseada na concorrência e na produtividade, ele induz o indivíduo a incorporar uma "lógica empresarial", regida por esses valores, em todos os âmbitos da vida. Os diversos mecanismos adotados para isso, que manipulam essencialmente a formação do desejo e da culpa, conseguem, desse modo, vincular diretamente a maneira como o ser humano "é governado" à maneira como ele próprio "se governa".

Em um processo de completa responsabilização do indivíduo sobre sua própria condição social, a ideia de "empreendedorismo" é utilizada como a grande possibilidade de superação dessa condição, não apenas no sentido da busca por um empreendimento externo ao qual dedicar-se, mas também de um "empreendedorismo de si", para o qual é necessário manter a lógica da produtividade sobre todas as atividades que permeiam a existência humana, que passam, então, a ser concebidas essencialmente como "investimento" em um interminável processo de "valorização do eu" (DARDOT; LAVAL, 2016). A grande procura por livros e cursos de autoajuda, a nova tendência dos *life coaches*, a proliferação de gurus e o excesso de atividades "complementares" em que são matriculadas as crianças de famílias mais abastadas fora do período escolar são algumas expressões desse contexto. Como aponta o autor Jonathan Crary, em *24/7: o capitalismo tardio e os fins do sono* (2016), é possível que o sono, ou ato de dormir, seja o último reduto da existência humana que os mecanismos do capitalismo ainda não puderam tornar produtiva ou aniquilar, embora não sem tentativas[7], na sociedade "24/7" (ativa vinte e quatro horas por dia, sete dias por semana).

Além da produtividade, o neoliberalismo promove também como valores a competição e a autossuficiência, que dissolvem todo princípio de solidariedade entre as pessoas. Por exemplo, dentro dessa "racionalidade", o desempregado passa a ser visto imperativamente como um "buscador de emprego" que tem de valorizar a si mesmo para conseguir trabalho, em oposição a um indivíduo que pode ter sofrido consequências externas a ele e que, portanto, pode precisar de algum tipo de compensação provida pela sociedade (DARDOT; LAVAL, 2016). Desde essa perspectiva, para voltar a minhas ações artísticas, poderia avaliar que estas criam uma inversão dessa lógica na medida em que o desempregado,

[7] Segundo Crary (2016, p. 11), diversos estudos foram feitos, por exemplo, nos Estados Unidos, sobre uma espécie de pássaros que passam longos períodos de vigília, "com a esperança de obter conhecimentos aplicáveis aos seres humanos e descobrir como as pessoas poderiam ficar sem dormir *e* funcionar produtiva e eficientemente".

ou indivíduo sem trabalho, não precisa apresentar nenhum tipo de "conquista" nem aptidão pessoal ou profissional para ser contratado, bastando que – pelo contrário – *não* realize trabalho. O que não impediu, claro, que algumas pessoas tenham rejeitado a ideia, como uma entrevistada que afirmou, ao não aceitar a proposta, que não tinha interesse em realizar atividades que não fossem contribuir com seu currículo – me levando a imaginar, no contexto que viemos analisando, que sua interpretação de um não-trabalho seja a de um estado de inatividade referente aos processos de "investimento em si mesmo".

Dentro das empresas e nas relações de trabalho em geral, podemos também observar, segundo os autores, novos ou intensificados mecanismos que levam os trabalhadores, por meio do desejo e da culpa, a interiorizarem a demanda por produtividade como uma demanda auto-imposta, tais como as avaliações de desempenho e os *rankings*, a "autoavaliação" e a determinação das próprias metas, a ideia de que é ao cliente que se deve responder e não ao empregador, etc. Tais mecanismos ajudam a catalisar a serviço da empresa as aspirações dos empregados à "realização pessoal". Igualmente, o Estado, nessa conjuntura, passa a funcionar como mais uma empresa, que precisa integrar-se ao mercado mundial: credores e investidores externos julgam a qualidade da ação pública, enquanto internamente promove-se sua refundação administrativa apoiada na crença dos modos uniformes de avaliação, que se supõem "científicos", reduzindo como consequência a autonomia do setor. Um ótimo exemplo disso são as avaliações impostas a categorias profissionais, como a dos professores de escolas e universidades públicas, que passam a ser tratadas como "fábricas de resultados". A decorrência mais importante dessas modificações é que o Estado deixa de ser uma ferramenta que zela pelo bem-estar social, reparando desigualdades, pois a concepção de justiça é substituída pela noção de equivalência entre o que foi pago pelo contribuinte e o que foi recebido por ele.

Como principais consequências dos modos de vida e de funcionamento da sociedade propagados pelo neoliberalismo, Dardot e Laval apontam: a crescente demanda por um "desempenho máximo" no campo laboral, mas também pessoal, sexual, etc.; a condução ao excesso; a rápida obsolescência das competências e, em decorrência, a desvalorização de pessoas com idade mais avançada; o surgimento em massa de patologias como estresse e depressão (que frequentemente levam à medicalização, que, por sua vez, move o mercado da indústria farmacêutica); a "objetalização" do outro, já que as relações também passam a ser consumíveis e facilmente descartáveis; e, abrangendo todas as demais, o definhamento das instituições e estruturas simbólicas em que o sujeito se via representado e encontrava uma identidade – que passa a ser, ela própria, um produto consumível. Assim, o indivíduo é levado

a acreditar que é mestre de si mesmo na medida em que tem de sobreviver e "ter sucesso" com recursos que são ele próprio, enquanto, na realidade, por trás da "liberdade de escolha" – independente do Estado, dos governos e outros coletivos – promovida pela "livre concorrência", oculta-se a existência de um imperativo do que é o "desejo legítimo" (DARDOT; LAVAL, 2016).

> ***Miriam:*** *Você tem interesse em preencher a vaga?*
> ***Entrevistada:*** *Eu achei legal a ideia, mas não tenho interesse; no momento só quero fazer coisas que possam contribuir com meu currículo.*

Os mecanismos da nova "racionalidade" (até agora hegemonicamente presente ou em curso no mundo globalizado) criada para acompanhar os processos econômicos e a intensificação da produção podem ser interpretados também por meio de outro termo, desenvolvido pela psicanalista e crítica cultural Suely Rolnik a partir de teorias propostas por ou juntamente com os filósofos Deleuze e Guattari: "políticas de subjetivação". A autora diz que "cada regime [social e político] depende de uma forma específica de subjetividade para sua viabilização no cotidiano de todos e de cada um"; no entanto, no regime neoliberal,

> [...] a estratégia de subjetivação, de relação com o outro e de criação cultural adquire uma importância essencial, pois [...] é, fundamentalmente, das forças subjetivas, especialmente as de conhecimento e criação, que este regime se alimenta, a ponto de ter sido qualificado mais recentemente como "capitalismo cognitivo" ou "cultural" (ROLNIK, 2006, p. 3-4).

Sendo a força da criação essencial para esse sistema, parece-me que chegamos, finalmente, à discussão do papel da arte e dos artistas nesse contexto; entretanto, vamos nos focar especificamente naqueles que se propõem a adotar uma perspectiva crítica ao sistema hegemônico vigente, tanto sociopolítico e econômico quanto, de forma mais específica, da própria arte, já que é esta a perspectiva que interessa ao projeto aqui proposto.

2.3 **O "artista político" no neoliberalismo**

Suely Rolnik (2006, p. 4) afirma que, nos anos 1960 e 1970, os movimentos culturais que problematizaram o regime disciplinar e fordista em curso na época, reivindicando uma "subjetividade flexível", acompanhada pela liberdade de criação e experimentação, colocaram em crise o modo de subjetivação dominante, criando "formas de expressão para aquilo que indica o corpo vibrátil afetado pela alteridade do mundo", ou seja, formas de percepção sensível que, de acordo com a autora, dissolvem a separação entre o sujeito e o objeto, o eu e o outro, o corpo e o mundo. Por outro lado, pouco tempo depois tais condições se consolidaram; a liberdade de experimentação passou a ser não apenas acolhida, como também "insuflada, celebrada e freqüentemente glamourizada" (ROLNIK, 2006, p. 4), tendo como consequência que

> O "capitalismo cognitivo" ou "cultural", inventado justamente como saída para a crise provocada pelos movimentos dos anos 1960/70, incorporou os modos de existência que estes inventaram e apropriou-se das forças subjetivas, em especial da potência de criação que então se emancipava na vida social, a colocando de fato no poder. Entretanto, hoje sabemos que se trata aí de uma operação micropolítica que consiste em fazer desta potência, o principal combustível de sua insaciável hipermáquina de produção e acumulação de capital [...]. (ROLNIK, 2006, p. 5).

Com o transcorrer dos anos, certamente vem-se adquirindo consciência sobre tais mecanismos, e consequentemente vêm surgindo na sociedade como um todo agentes ou movimentos que buscam estratégias de resistência às novas políticas de subjetivação, inclusive no campo da arte, no qual essas questões começam a emergir principalmente desde a década de 1990 (ROLNIK, 2006). Desse modo, vemos de fato hoje em dia um grande número de artistas – eu inclusa – que buscam produzir uma "arte política", embora se possam conferir diferentes significados a essa noção. Há artistas, por exemplo, que manifestam seu posicionamento político em relação ao mercado e às instituições da arte, criando formas de os eludir ou criticar no próprio tema da obra; os que procuram eludi-los, além disso, frequentemente veem suas produções (ou os vestígios deixados por elas) involuntariamente sendo incorporadas por esses mesmos mercado e instituições. Outros artistas buscam criar eminentemente obras que *representam* temas e posicionamentos políticos e que se inserem no circuito institucional e de venda da arte sem maiores problemas. Ainda, existem artistas que elegem como *forma* política a elaboração de propostas calcadas na relação com o outro (como é meu caso), das quais podem resultar ou não obras ou registros físicos passíveis de serem expostos e vendidos, e que podem tanto tratar de temas políticos e sociais mais amplos a partir dessa relação, quanto resumirem-se a entender como política qualquer tipo de

participação do público – entre outras diversas variações. Contudo, nem todas as tentativas escapam à tentação da "cafetinagem" do neoliberalismo, como fala Rolnik. De acordo com a autora, a diferença entre a "subjetividade flexível" pregada pelos movimentos dos anos 1960 e 1970 e a incorporada pelo capitalismo pós-fordista especialmente desde 1990 "está na estratégia de criação de territórios e, implicitamente, na política de relação com o outro" (ROLNIK, 2006, p. 10). O que está em curso hoje, segundo ela, é uma "anestesia da vulnerabilidade ao outro", que se torna então um mero "objeto de projeção de imagens pré-estabelecidas" (ROLNIK, 2006, p. 2), enquanto o necessário seria "[...] construir territórios com base nas urgências indicadas pelas sensações – ou seja, os sinais da presença do outro em nosso corpo vibrátil" (ROLNIK, 2006, p. 10). Isso ocorre de forma ainda mais intensa nos "países da América Latina e da Europa do Leste que, como no Brasil, encontravam-se sob regimes totalitários no momento da instalação do capitalismo financeiro" (ROLNIK, 2006, p. 7):

> O novo regime apresenta-se aí não só como o sistema que acolhe e institucionaliza o princípio de produção de subjetividade e de cultura dos movimentos dos anos 1960 e 70, como foi o caso nos EUA e nos países da Europa Ocidental. Nos países sob ditadura, ele ganha um *plus* de poder de sedução: sua aparente condição de salvador que vem libertar a energia de criação de seu jugo, curá-la de seu estado debilitado, permitindo-lhe reativar-se e voltar a se manifestar. (ROLNIK, 2006, p. 7).

A questão central é, portanto, tentar compreender que tipo de "política" está de fato sendo feita, pois, ainda que a incorporação pelo neoliberalismo nem sempre ocorra de forma voluntária por parte dos agentes da arte, é preciso, caso desejemos romper com suas políticas de subjetivação, refletir sobre as escolhas que nos fazem recair em suas armadilhas e, até mesmo, que levam alguns a utilizá-las em proveito próprio, como questiona Rolnik:

> Que mecanismos de nossa subjetividade nos levam a oferecer nossa força de criação para a realização do mercado? E nosso desejo, nossos afetos, nosso erotismo, nosso tempo [...]? O que pode nossa força de criação para enfrentar este desafio? Que dispositivos artísticos estariam [...] *tratando* o próprio território da arte, cada vez mais cobiçado (e minado) pela cafetinagem que encontra aí uma fonte inesgotável para extorquir mais-valia de poder? Em suma, como reativar nos dias de hoje, em suas distintas situações, a potência política inerente à ação artística, seu poder de instauração de *possíveis*? (ROLNIK, 2006, p.11-12).

Parece-me que há duas facetas distintas, porém interligadas, envolvidas nesse debate: uma diz respeito à forma de ser da arte e ao fazer do artista, ou seja, àquilo que está ligado à criação artística; outra é referente aos processos de circulação das obras, que inclui exibições

dentro ou fora de instituições culturais, venda no mercado de arte, contato com o público, etc. E me parece, ainda, que um importante ponto de interligação entre elas seja a posição que o artista adota em relação à sua própria atividade, seja ela entendida como profissão, ocupação, trabalho remunerado ou forma de vida.

2.4 **As políticas da inutilidade da arte**

Sabemos que o mundo da arte participa do jogo da produtividade. As obras podem ser mercadorias precificadas, bens com valor de mercado, cuja especulação faz circular bilhões de dólares por ano no mundo[8]. Também sabemos que não raramente não são os artistas que mais lucram com isso; grandes fatias dos preços das obras ficam com galeristas e intermediadores, e o que objetivam as instituições que possuem financiamento privado também não raramente é em primeiro lugar manter a crescente valorização das obras de sua propriedade, por meio das exibições, ou promover sua marca enquanto recebem isenções fiscais pelo "investimento" na área da cultura. Além disso, há, igualmente, o consumo da arte como forma de distinção simbólica, que pode conferir prestígio e poder. E todos esses fatores são regidos por um complexo sistema, formado pelo mercado e pelo Estado, mas também pelas instituições da arte e seus diversos agentes, que validam e condecoram, e fazem, geralmente, os artistas participarem da lógica da concorrência.

Em pesquisa realizada a respeito do mercado de trabalho e das políticas públicas voltados à arte no Brasil, a professora da Universidade de Campinas (UNICAMP) Liliana Segnini (2008, p. 546) afirma que

> No quadro institucional brasileiro, o Estado representa a principal instituição [de] suporte financeiro na concretização das atividades artísticas; no entanto, sobretudo nos últimos vinte anos, é observado, cada vez mais, crescente e relevante presença das grandes corporações, de capital estatal ou capital privado, no financiamento do trabalho artístico.

As principais políticas públicas de financiamento do setor, criadas em 1991 e implementadas efetivamente em 1995, são o Fundo Nacional de Cultura (FNC), que possibilita ao Ministério da Cultura investir diretamente nos projetos culturais, com 20% de

[8] De acordo com o *TEFAF Art Market Report*, o total de vendas de obras de arte no mercado global chegou a US$ 45 bilhões em 2016. (POWNALL, 2017).

contrapartida do proponente, e o Incentivo Fiscal (Mecenato), que permite a empresas patrocinarem projetos culturais tendo até 100% do valor desembolsado deduzido do imposto de renda (artigo 18 da Lei 8.313/1991)[9]. Segnini (2008, p. 551-552) indica que a

> [...] execução orçamentária do Fundo Nacional de Cultura – FNC – expressa um crescimento equivalente a 8 vezes no período compreendido entre 1996 (16 milhões de reais) a 2006 (138 milhões de reais). No entanto, [...] estes valores estão muito aquém dos captados por meio do Mecenato. [...] Cabe ao Estado transferir recursos públicos para as grandes corporações definirem as diretrizes da relação entre arte, política, mercado. Também as empresas públicas participam do processo, como Petrobrás e Banco do Brasil, o que possibilita afirmar que mais do [que] uma opção econômica, trata-se de uma opção política liberal de gestão das artes por meio das decisões corporativas.

Em âmbito internacional, também

> [...] os interesses dos governos neoliberais nas propostas de livre mercado se somaram aos interesses das grandes corporações em aumentar sua influência no âmbito cultural, minimizando custos por meio da renúncia fiscal e maximização de seus lucros, por meio da divulgação de suas marcas. (SEGNINI, 2008, p. 552).

Nesse contexto, a arte está ligada, contudo, não apenas ao lucro financeiro, mas também aos "interesses pessoais dos altos executivos das grandes corporações em perpetuar o status já adquirido de dominação, tanto no âmbito da própria corporação quanto no social; enfim, de classe social" (SEGNINI, 2008, p. 548), o que não difere tanto da prática do mecenato desde suas origens.

> *"A Arte é necessária para tornar grande uma companhia" – slogan da empresa de cigarro Philip Morris, 1983.*

Por um lado, é justamente sua inutilidade prática, seu "inestimável" valor de uso, que permite ao capitalismo financeiro estimar em preços exorbitantes as obras de arte, determinando a dinâmica de investimentos em uma ou outra, correlacionada à sua valorização ou desvalorização pelo próprio sistema das artes, e que confere às obras um valor simbólico que pode ser atrelado à manutenção do poder hegemônico, quanto mais este detiver controle

[9] Há ainda o Fundo de Investimento Cultural e Artístico (Ficart), um "fundo de captação no mercado, criado para apoiar projetos culturais de alta viabilidade econômica e reputacional. No Ficart, o financiamento do projeto cultural prevê lucro para o investidor", mas nunca recebeu verbas significativas, já que, de mesma forma, o investidor teria de arcar com riscos de prejuízo. As três instâncias são regulamentadas pela Lei Rouanet. Informações do site do Ministério da Cultura (BRASIL, 2018).

sobre suas condições de produção e circulação. Por outro lado, contudo, ao adotarmos a perspectiva da criação, essa mesma inutilidade da arte faz com que o trabalho do artista possua uma dimensão improdutiva, não regida pelas demandas da vida prática, que lhe permite (e demanda), como disse Deleuze (1992, p. 171), criar seus próprios possíveis. Na abertura desses possíveis, portanto, o artista tem a chance de agir politicamente, fazendo da obra mais que mera mercadoria ou bem de consumo. Aos que, desse modo, se propõem a ser "contra-hegemônicos", "progressistas", "de esquerda", "socialmente engajados" (entre outras denominações no mesmo sentido), coloca-se a questão de como fazê-lo sem recair nas armadilhas da cafetinagem capitalista apontada por Rolnik, ou da racionalidade neoliberal analisada por Dardot e Laval; afinal, está na moda parecer subversivo – desde que se possa consumir a subversão.

O filósofo Walter Benjamin, em conferência pronunciada em 1934, tratava da relação arte-política, ainda que nos termos coerentes com sua época, e acredito que boa parte de suas contribuições nos sejam úteis para pensar tal relação na arte contemporânea. Para a equação entre as exigências feitas ao autor ou artista que se propõe a ser progressista de seguir a "*tendência* política correta" (os interesses da classe proletária, naquele momento), e as exigências de que sua produção tenha qualidade literária ou artística, Benjamin (1994, p. 121) apresenta a seguinte resposta:

> Pretendo mostrar-vos que a tendência de uma obra literária só pode ser correta do ponto de vista político quando for também correta do ponto de vista literário. Isso significa que a tendência politicamente correta inclui uma tendência literária. [...] Portanto, a tendência política correta de uma obra inclui sua qualidade literária, porque inclui sua *tendência* literária.

Para compreender a tendência literária, de acordo com o autor, é preciso compreendê-la dentro das relações sociais de produção da época; ou seja, é necessário perceber de que maneira a técnica de produção de uma obra se insere nas formas gerais de produção, e conclui que essa técnica deve exercer uma função organizadora, que é tanto mais revolucionária quanto mais "conduz consumidores à esfera da produção, ou seja, quanto maior for sua capacidade de transformar em colaboradores os leitores ou espectadores" (BENJAMIN, 1994, p. 132). Nesse ponto, pode-se argumentar que atualmente grande parte da arte já atua na esfera da participação e da colaboração do espectador e, no entanto, não necessariamente cumpre com um papel revolucionário. Ainda assim, a base do argumento de Benjamin, que propõe pensar o *modo de produção* de uma obra como sua força política, conjugada com um

conteúdo político – e não restrita a ele – é uma proposição importante, feita também, com algumas diferenças relevantes, por outros pensadores.

Karl Marx, interpretado por Adolfo Sánchez Vázquez em *As ideias estéticas de Marx* (1965), faz uma análise a respeito do caráter específico da criação artística enquanto atividade humana e como ela se relaciona com outras forças produtivas. A concepção ontológica marxista do trabalho, cujo fundamento é a natureza criadora do ser humano que gera a necessidade de objetivar-se no mundo exterior, ou seja, de explicitar sua humanidade em um objeto concreto-sensível (que prevalece em períodos anteriores ao capitalismo industrial), aproxima-o da criação artística, que seria a forma mais intensa dessa objetivação do ser humano no mundo, na medida em que esta cumpre um fim em si mesma, não obedecendo a demandas externas ou necessidades práticas. Na visão marxista, o trabalho se assemelha à arte tanto mais quanto mais livre for, embora nunca possa de fato igualar-se a ela, pois, mesmo sendo livre, ele satisfaz uma necessidade material específica, enquanto a arte possui sobretudo uma utilidade espiritual, e não prático-material (VÁZQUEZ, 1965). Ela está, dessa maneira, em completa oposição à lógica do trabalho capitalista, que promove a alienação do trabalhador em relação àquilo que ele mesmo produz:

> A contradição entre arte e capitalismo leva até suas últimas consequências a oposição entre economia e homem, típica da sociedade capitalista (produção pela produção, não produção para o homem). À economia burguesa – e à ciência econômica que a justifica – o homem só interessa como coisa, e seus produtos enquanto mercadorias, não pelo que possuem de objetivação do ser humano. (VÁZQUEZ, 1965, p. 111).

Assim, Vázquez (1965, p. 110) afirma que, para Marx, existe uma "hostilidade da produção capitalista à arte", que ocorre não pela ideologia que esta expressa, e sim pela sua forma de produção específica. O autor entende que o capitalismo busca "integrar a produção artística no âmbito da produção material, subjugando-a às suas leis" (VÁZQUEZ, 1965, p. 244), às demandas do mercado, o que coloca em jogo a própria natureza da arte de cumprir uma função, nos termos de Marx, "espiritual". Ainda que o artista sempre tenha, desde que exerce esta atividade, se visto obrigado a conjugar sua liberdade de criação à necessidade de sobrevivência, segundo o autor, a diferença do mercado de arte no capitalismo industrial e pós-industrial para outras maneiras de comercialização de obras de arte, como o mecenato, por exemplo, é que nestas a obra é adquirida primordialmente para satisfazer necessidades espirituais humanas – ainda que apresente outros problemas, como a limitação da liberdade criadora ou a redução do caráter público e social da arte, quando fica contida na esfera privada

do comprador – enquanto no mercado da sociedade capitalista as obras são geralmente compradas como produtos que poderão gerar lucro, ou seja, são tratadas como mercadorias ou valores especulativos, e portanto é o caráter de sua natureza específica que é modificado nessa sociedade. O artista então pode buscar ir contra essa deturpação, mas, ainda ligado a suas próprias necessidades materiais, terá de encontrar formas de subsistir, o que por vezes faz "separando completamente sua atividade criadora das exigências de sua existência material" (VÁZQUEZ, 1965, p. 239). A partir desse cenário, Marx mostra que o trabalho artístico no capitalismo pode ser considerado um trabalho improdutivo, quando sua finalidade é seu valor de uso (que é um uso espiritual), ou um trabalho produtivo, quando é mensurado pelo critério e pelos valores da produção material e sua função central torna-se a geração de mais-valia (VÁZQUEZ, 1965, p. 221), mas isso pode definir-se tanto na esfera da produção da obra, se o artista permite que o mercado e o dinheiro sejam os principais motores de sua criação, quanto na esfera do consumo, independentemente da vontade do artista.

Georges Bataille (2005), por sua vez, difere da teoria marxista por compreender que a base das trocas econômicas não seria a utilidade ou a produção, mas o excesso, o consumo ou os favores, ou seja, formas improdutivas, que caracterizam perda e que ele chama de "despesas". O consumo, entretanto,

> [...] deve ser dividido em duas partes distintas. A primeira [...] é representada pelo uso do mínimo necessário, para os indivíduos de uma sociedade dada, à conservação da vida e à continuação da atividade produtiva: trata-se, simplesmente, portanto, da condição fundamental desta última. A segunda parte é representada pelas despesas ditas improdutivas: o luxo, os lutos, as guerras, os cultos, as construções de monumentos suntuários, os jogos, os espetáculos, as artes, a atividade sexual perversa (quer dizer desviada da finalidade genital) representam outras tantas atividades que, pelo menos nas condições primitivas, têm o seu fim em si próprias. Ora, é necessário reservar o nome de *despesa* a estas formas improdutivas, excluindo todos os modos de consumo que servem de meio termo à produção. (BATAILLE, 2005, p. 30-31).

Nesse sentido, a arte estaria, como em Marx, em oposição ao trabalho produtivo, e constituiria uma das formas do excesso, que leva à despesa sem lucro. Ao mesmo tempo, visto que nos séculos XX e XXI o consumo – que não se baseia em algo fundamentalmente necessário (como carência), mas sim em algo desejável (não apenas subjetivamente, mas pelos padrões e expectativas impostos pela socialização, educação, emulação) – é exacerbado, a arte passa a ser vista como moeda de troca (por seu valor como investimento, que envolve especulação e outras transações comerciais) e como forma de distinção simbólica, tornando-se mais um elemento a ser ostentado na lógica de consumo conspícuo, em que os mais ricos e poderosos submetem os mais pobres. Bataille agrega assim à questão da mercadorização da

obra de arte trazida por Marx a problemática de seu *consumo* simbólico. Como afirma Giorgio Agamben (2012, p. 71), há na contemporaneidade uma indistinção entre uso, posse e consumo, que impossibilita de fato o "uso comum", entendido por ele como uma maneira de "profanar" aquilo que a "religião capitalista" separa em sua esfera sagrada:

> Se [...] denominamos a fase extrema do capitalismo que estamos vivendo como espetáculo, na qual todas as coisas são exibidas na sua separação de si mesmas, então espetáculo e consumo são as duas faces de uma única impossibilidade de usar. O que não pode ser usado acaba, como tal, entregue ao consumo ou à exibição espetacular. Mas isso significa que se tornou impossível profanar (ou, pelo menos, exige procedimentos especiais). Se profanar significa restituir ao uso comum o que havia sido separado na esfera do sagrado, a religião capitalista, na sua fase extrema, está voltada para a criação de algo absolutamente Improfanável.

Outros fatores fazem-se importantes, ainda, em uma discussão sobre as "políticas da arte", especialmente para tratar do território da arte contemporânea. Estes serão trazidos, dessa vez, pelos autores contemporâneos Jacques Rancière e Ronaldo Brito. Rancière (2005) concebe a política como a partilha de um espaço específico de "ocupações comuns" e o "conflito para determinar [...] os sujeitos que participam ou não delas". Esse "comum" a que se refere designa um espaço onde os seres humanos constituem socialmente sua subjetividade, precedendo as noções de espaço público ou privado, e possui como base de sua organização uma dimensão eminentemente estética; nesse sentido, estética e política estão interligadas. Ele defende, por conseguinte, que a forma como a arte opera politicamente é antes pela maneira como configura ou interfere na distribuição desse "comum", determinando formas de experiência específicas – modificando a *partilha do sensível* – do que pela produção de representações para a política. Ele aponta, ainda, que desde o modernismo, ao qual ele identifica um "Regime Estético das Artes", essa modificação realizada pela arte decorre, na verdade, de um paradoxo – ou "indecidível", em suas palavras – que se expressa em uma dupla forma de fazer política: sua promessa de fundação de uma nova forma de vida, ou de "um povo por vir" (expressão tomada por Rancière de *A Educação Estética do Homem*, de Schiller), é feita, por um lado, por afirmar-se como arte e, por outro, por afirmar-se como outra coisa que não arte:

> Por um lado a arte promete [um povo] em virtude da resistência que a constitui, em razão da sua distância das outras formas da experiência sensível. […] É porque ela não quer nada, porque ela é exterior ao mundo do pensamento e da vontade que comandam, porque ela é, em suma, "inumana", que a estátua é livre e prefigura uma humanidade liberta como ela das amarras do querer que oprime. Mas a perspectiva logo se modifica e o paradoxo se apresenta de forma inversa: […] o que a estátua promete é um futuro em que, novamente, as formas da arte não serão mais distintas

> das formas da política, nem das formas da experiência e da crença comuns a todos. A "resistência" da arte promete um povo na medida em que promete sua própria abolição, a abolição da distância ou da inumanidade da arte. A arte ganha como objetivo sua própria supressão, a transformação das suas formas em formas de um mundo sensível comum. (RANCIÈRE, 2007).

A política da arte, portanto, segundo o autor, é feita em sua própria forma de existência sensível, e ele critica os artistas que buscam transmitir uma "mensagem política" mais do que produzir "o confronto direto entre uma vida e o que ela pode" (RANCIÈRE, 2005). Está claro que os temas ou "conteúdos" tratados nas obras estão para ele, nesse sentido, sempre em segundo plano em relação aos agenciamentos de regimes do sensível que produzem; porém, ele parece em alguns momentos desconsiderá-los por completo – por exemplo, na defesa que faz do caráter político liberador do romance *Madame Bovary*:

> Quando Flaubert publica *Madame Bovary* a crítica unânime enxerga na obra do romancista reacionário e partidário da arte pela arte o triunfo da democracia. O privilégio absoluto do estilo indiferente ao tema e a recusa de todo julgamento, de toda mensagem social, é justamente isso que aparece para os críticos amedrontados como o triunfo da supressão democrática das diferenças. (RANCIÈRE, 2005).

Ou então, no exemplo apontado pelo filósofo Rodrigo Guéron sobre a produção de Rancière:

> Ele cita [...] sua própria obra "A Noite dos Proletários", onde empreendeu um estudo sobre um movimento de operários que aconteceu no séc. XVIII. Tratava-se de grupos de operários que se reuniam à noite, depois das duras jornadas de trabalho nas fábricas, para ler literatura. [...] A literatura estaria ganhando aí uma função eminentemente política, exatamente porque o ato de ler dos operários, e mais claramente o ato de se reunir para ler, seria em primeiro lugar a recusa do lugar predeterminado no sistema produtivo que lhes impunha o capitalismo [...] ocupando assim um outro posto na partilha do sensível. (GUÉRON, 2012, p. 37).

A partir desses exemplos, Rancière (2005) afirma que "a arte faz política antes que os artistas o façam", ou mesmo contradizendo sua vontade de fazer ou não fazer política. Ainda, por outro viés, o autor critica uma forma da arte contemporânea que procura ser política porque "não mais constrói obras feitas para serem contempladas ou mercadorias a serem consumidas, mas modificações do meio ambiente, ou ainda situações apropriadas ao engajamento de novas formas de relações sociais", na medida em que estas supõem um consenso, que "tende a transformar todo conflito político em problema que compete a um saber de especialista ou a uma técnica de governo [... e] tende a exaurir a invenção política das situações dissensuais" (RANCIÈRE, 2005). De acordo com o filósofo, nesse tipo de obra "tudo se passa, portanto, como se a tentativa para ultrapassar a tensão inerente à política da

arte conduzisse ao seu contrário, isto é, à redução da política ao serviço social e à indistinção ética" (RANCIÈRE, 2005). A arte não pode, por conseguinte, nem afirmar-se como objeto completamente autônomo, nem subsumir-se totalmente na vida ou buscar substituir literalmente os laços sociais, pois é na tensão entre esses dois polos que ela exerce sua força política. A auto-supressão da arte na construção da comunidade que de fato se concretizou, segundo ele, ocorreu de dois modos:

> Por um lado, ela foi inteiramente tragada pela disciplina de um regime soviético que não queria saber de artistas construtores de formas de vida e queria apenas artistas ilustradores de sua própria maneira de construir a nova vida. Por outro, o projeto de uma arte que forma as formas da vida cotidiana realizou-se ironicamente na estetização da mercadoria e da vida cotidiana do capitalismo. (RANCIÈRE, 2005).

Esse segundo modo de supressão, especialmente, é o que Suely Rolnik critica no texto *A geopolítica da cafetinagem* (2006), aqui apresentado. Como reação a ambos os modos, Rancière afirma que surgiu

> [...] outra grande forma da metapolítica estética: a idéia de uma arte que acompanha a resistência dos dominados e promete uma liberdade e uma igualdade por vir, na medida mesmo em que afirma sua resistência absoluta a qualquer comprometimento com as tarefas do militantismo político ou a estetização das formas da vida cotidiana. (RANCIÈRE, 2005).

Entretanto, parece-me que há um debate a ser feito, e que tanto Rolnik quanto Marx fazem, sobre outra forma de política da arte que Rancière desconsidera. No início dessa seção, falei de duas políticas da inutilidade da arte; poderíamos dizer que uma é a política feita *com* a obra, que depende de agentes e elementos do campo da arte que são externos a ela e que se relacionam com agentes e elementos da sociedade como um todo; outra seria a política feita *pela* obra, que são as questões políticas e sociais que ela aborda, mas também que ela encarna em sua maneira de existência específica, nos seus modos de fazer. Entre elas, ainda, coloca-se uma política feita pelo artista, pois, embora eu esteja de acordo com Rancière quando ele afirma que a obra pode fazer política independentemente de sua vontade, já que pretender o contrário seria presumir um público homogêneo sobre o qual o artista poderia antecipar o "efeito" de sua criação, acredito que, ainda assim, seus posicionamentos e intenções possuem um papel importante.

Na medida em que se confere relevância ao lugar de fala do artista em relação à sua própria produção, logicamente esses discursos têm efeito sobre o campo como um todo, e essa é uma ocorrência latente na arte contemporânea, em grande parte devido à importância dada à

processualidade da obra, que faz com que esta já não fale, ou precise falar, necessariamente "por si mesma", enquanto objeto, mas sim como esse conjunto de acontecimentos que tomaram parte em sua criação e que podem ou não ser percebidos em sua forma material perene. Mas é sobre a segunda política, feita *pela* obra, que Rancière se debruça, indicando nela igualmente uma dupla política, ou uma política que apenas opera na tensão entre dois opostos: a promessa de supressão da arte na vida, de um lado, e a manutenção da arte como esfera separada e autônoma, de outro. Contudo, da mesma maneira que a obra pode "fazer política antes que o artista o faça" no sentido de que pode ser apropriada de forma política na criação de uma comunidade, modificando a partilha do sensível (como no exemplo dos operários ou dos leitores de *Madame Bovary*), ela pode também, inversamente, ser apropriada pelo mercado e por instituições (no sentido amplo da palavra) para auxiliar na manutenção dos poderes hegemônicos. E desconsiderar esta política, feita *com* a obra, contribui para permitir que a arte seja levada, se não diretamente à "estetização da mercadoria e da vida cotidiana do capitalismo" (em projetos que pretendiam levar a arte à vida), que o próprio autor critica, a uma "mercadorização da estética" – que de certa forma é o que Suely Rolnik debate no texto apontado anteriormente.

O curador e crítico de arte Ronaldo Brito (2001, p. 214) estabelece uma conversa com as afirmações de Rancière ao apontar que, também para ele, na arte "a transformação das linguagens não é reflexo das lutas sociais – é ela própria uma luta dentro da ordem simbólica [... pois] na sua própria materialidade praticam a sua política, definem um posicionamento no real". Ele percebe, igualmente, o movimento "indecidível" da arte de simultaneamente afirmar-se e suprimir-se enquanto tal, tendo de permanecer em constante conflito; porém, o autor coloca o debate em outros termos, que levam em conta, a meu ver, as políticas *da* obra e *com* a obra, pois tratam também de seus processos de institucionalização e do posicionamento dos artistas face a isso. Brito (2001, p. 202) afirma que, frente a um mundo no qual já não mais se reconheciam e "que parecia não se comunicar com a principal figura construída pela civilização ocidental: o Sujeito", no século XX, os artistas da vanguarda moderna empreenderam um projeto que "representou um esforço duplo e contraditório: matar a arte para salvá-la. Questão de sobrevivência – ou pensar a inteligência negativa de si mesma ou correr o risco de morrer despercebida no tumulto de um mundo anônimo e feroz" (BRITO, 2001, p. 203). Esse projeto tirou sua força de emergência da "revolta do trabalho contra seu processo de institucionalização":

> A discussão de seu valor social, no sentido amplo do termo. As linguagens da arte, subitamente evidenciou-se, não criavam o próprio valor. Este era construído, fabricado, pela estrutura burocrático-ideológica que as cercavam. [...] Ao investir contra esses papéis a arte investia de certo modo contra si mesma – ela também era isto, quisessem ou não as estéticas decadentes da arte pela arte. Mas ao sobreviver a esse choque, adquiria espaço próprio, precário e ambíguo, mas próprio, para atuação crítica. (BRITO, 2001, p. 204).

A vanguarda, como o termo designa, "significou um momento em que a produção estava radicalmente à frente do local onde operava a Instituição-Arte" (BRITO, 2001, p. 204-205); sua institucionalização, entretanto, em um momento posterior, apresentou um novo problema para o campo: longe de defender a morte da arte ou a total negação da modernidade enquanto vanguarda, Brito aponta para uma "resistente inadequação" da modernidade artística, que foi incorporada pela tradição, mas não totalmente assimilada e compreendida em suas operações verdadeiramente transgressoras. E é essa inadequação, segundo ele, que vai possibilitar uma arte contemporânea.

Enquanto o surgimento da Razão Técnica, no século XIX, levou os artistas das vanguardas a romperem com essa ordem, buscando legitimação da arte como um *saber* específico, na arte contemporânea atua-se sobre essa ruptura moderna, ao mesmo tempo rompendo com esta, o que, de acordo com Brito (2001, p. 212), faz emergir na maior parte da produção atual uma busca por "renaturalizar" a arte, buscando afirmar sua validade "sem entrar em choque com o Real, como se fosse possível escapar ao processo de racionalização que toma progressiva, cancerosamente, todas as dimensões do real e nelas imprime a pressão da produtividade". Ele faz, assim, como o fez de certa forma Suely Rolnik, uma crítica a essa arte de "caráter regressivo e reacionário" que se pretende a-histórica, "se oferece candidamente ao consumo do imaginário dominante e para tanto procura apagar as marcas que expõe, contra a própria vontade, como produto de uma acirrada luta histórica" (BRITO, 2001, p. 212). Por outro lado, a condição de inadequação da institucionalização da arte moderna faz surgir na arte contemporânea, igualmente, uma busca por novas formas de agir política e criticamente. Sem sustentar mais "a sedutora ingenuidade de matar a arte" justamente por compreender que "ela não é apenas a produção dos artistas mas uma empresa do Sistema, um canal ideológico, uma Instituição Histórica enfim" (BRITO, 2001, p. 208), ela tende, comparativamente à arte moderna, à economia de meios de "embate imediato", inclusive porque, como afirma Brito (2001, p. 205), uma *vanguarda*, "um descompasso *radical* só pode sê-lo uma única vez – no momento mesmo em que é denunciado". A arte contemporânea precisa e faz uso, portanto, de "um raciocínio político mais fino e minucioso, estratégico [...] como nova modalidade de combate crítico" (BRITO, 2001, p. 210). Ela ocupa

um lugar reflexivo: “traz consigo, no nível da ‘imediata’ formalização, seu próprio absurdo, a dúvida sobre si mesma” (BRITO, 2001, p. 213). Nesse sentido, Brito (2001, p. 213) defende que esta talvez só encontre um poder expressivo na tensão da racionalidade ao seu extremo, pois

> [...] recusar a racionalização é negar a própria inteligência, aceitar a condição de objeto decorativo. [...] Mas, sem levar ao extremo essa racionalidade, sem tensioná-la nos seus limites e aí confrontá-la com o seu contrário – a irrazão, a loucura – não cumpre sua não-função, a heterogeneidade que a distingue do universo do *logos*.

É no seu processo de produção que a obra desafia a lógica de produção tecnológica e a própria lógica científica, dado que “as coisas da arte não apontam uma posição clara de positividade ou negatividade [... elas] mantêm uma diferença conflitante entre o que são e como chegam a ser” (BRITO, 2001, p. 213), e nesse sentido revelam, em seu modo de existência sensível, “um antagonismo profundo com a produção racional serializada e seu controle técnico do tempo linear. Ou seja, um antagonismo frente à sua circulação social na qualidade de mercadoria.” (BRITO, 2001, p. 215). Tais afirmações parecem aproximar Brito do pensamento marxista em relação ao caráter da atividade de criação artística, especialmente na assertiva de que é por meio dessa “perversão lógica” que a arte “faz falar o sujeito, o íntimo informalizável do Sujeito, preso em uma objetividade totalmente organizada” (BRITO, 2001, p. 213-214). Essa “afirmação de uma inteligência atópica, sem recuperação possível pelo Espaço da Dominação onde se exerce” é o que “confere à arte um poder negativo específico – pensar o impensável, fabricar o infabricável, ainda que o faça nos limites regulados pela própria realidade, no terreno espiritualizado da ‘criação’” (BRITO, 2001, p. 215).

Não sabemos, obviamente, como se daria a existência da arte se modificássemos radicalmente nossa “partilha do comum”, porém na sociedade que se nos apresenta hoje, talvez a arte contemporânea apenas possa existir de forma potente na situação paradoxal de questionar a si mesma a todo momento, em constante conflito com o sistema que a engendra, como dizem Rancière e Brito. E pode ser de fato que o fazer artístico apenas possa transgredir a ordem vigente até os limites em que a tensão que constitui seu fazer político, em parte, se dissolve, quando a obra é incorporada pelo sistema ou pelas próprias formas de vida que busca engendrar; mas há algo dessa tensão que permanece insolúvel, quando a obra é realmente transgressora, como aponta Ronaldo Brito – e acredito que é na subjetividade que isso ocorre, naquilo que é “absorvido” da obra pelas pessoas (entendendo, claro, que essa

relação não é dissociável do impacto objetivo gerado por sua materialidade em outras materialidades, como a arquitetura, as instituições, etc.). Portanto, ainda que o trabalho do artista esteja imbricado em condições materiais e sociais concretas e demandas que lhe são externas, podemos igualmente compreendê-lo como algo totalmente distinto da concepção de trabalho regida pela produtividade e pela racionalidade que existe hegemonicamente na sociedade capitalista e neoliberal, pois ele nos permite e nos demanda, como disseram de alguma maneira cada um dos autores citados, criar nossos próprios "possíveis", estendendo aos outros essas possibilidades, caso desejem deixar-se contaminar. Em meio a todas essas "tensões da arte" abordadas, entretanto, para a compreensão de nosso cenário atual e de aspectos de meu próprio trabalho, faz-se importante, ainda, refletir: 1) sobre alguns posicionamentos que vêm sendo adotados pelos artistas em relação a suas condições de trabalho e à ideia de profissão, que estão ligadas ao contexto social analisado anteriormente e ao funcionamento do Sistema das Artes; e 2) sobre as políticas envolvidas em trabalhos de arte que são calcados na relação com o outro.

2.4.1 Profissão: artista visual

> ***profissão***
> *1. ação ou resultado de professar (reconhecer publicamente, jurar).*
> *2. declaração ou confissão pública de uma crença, uma religião, um sentimento, uma tendência política, uma opinião ou modo de ser.*
> *3. Atividade especializada que requer formação e pode ou não servir de meio de vida.*
> *4. Trabalho para obtenção dos meios de subsistência.*

Poderia dizer, sendo eu uma trabalhadora que recebe R$ 1500 para dedicar-se exclusivamente à pesquisa em artes e tendo de sobreviver em uma cidade com altos custos de vida como São Paulo, que estou sendo mal remunerada para realizar esse projeto. Por outro lado, sinto-me até grata por receber algum dinheiro todo mês para criar meu trabalho artístico, pois sei que a maioria dos artistas não pode dizer o mesmo – ainda que eu o receba apenas porque minha atividade de criação está nesse caso atrelada à atividade de pesquisa. Além disso, em alguns períodos durante o Mestrado (não contem para ninguém), realizei também outros trabalhos, como revisões e formatações de textos, aulas e desenvolvimento de projetos de arte-educação remunerados, já que, para sobreviver, não podia, de fato, dedicar-me exclusivamente a esta pesquisa artística.

A subsistência de um artista nem sempre pode, hoje – e pôde, ao longo da história –, ser provida pela sua produção de obras de arte; e tampouco sempre foi claro e sem contradições o desejo de que o fizesse. Isso porque a ocorrência de pagamento pela obra geralmente a insere em um processo de institucionalização ou de mercantilização, que podem, a depender do contexto, representar interesses aos quais os artistas se opõem. Também a ideia do artista como alguém que está à margem da sociedade – tensionando seus limites, indo contra a ordem estabelecida – é uma ideia que foi frequentemente e é (hoje consideravelmente menos) embraçada pelos próprios artistas, embora estes mesmos revoltem-se contra a posição de marginalizados a que são relegados em muitos momentos de forma negativa. Mesmo que no presente seja mais rara a ideia romantizada desse lugar "à margem", no contexto da sociedade capitalista neoliberal, consideradas as questões que já foram abordadas sobre esta, o artista, especialmente aquele que se posiciona contra a "racionalidade" do neoliberalismo, tem de tomar decisões, que são políticas, sobre o papel que desempenha como produtor de obras

de arte e, consequentemente, em que medida isso significa ser um trabalhador ou um profissional nessa mesma sociedade.

Cada vez mais vêm surgindo no campo das artes visuais pesquisas, debates e grupos mobilizados em torno das condições laborais do artista na atividade específica de produzir obras de arte, como o grupo W.A.G.E. (*Working Artists and the Greater Economy*), de Nova York, uma organização ativista fundada em 2008 cuja missão é "estabelecer relações econômicas sustentáveis entre artistas e as instituições que contratam seu trabalho, e introduzir mecanismos de auto-regulação no campo da arte que coletivamente ocasionem uma distribuição mais equânime de sua economia" (W.A.G.E., 2017, trad. minha). Outro exemplo é a pesquisa que vem sendo conduzida pela curadora Marta Ramos-Yzquierdo, intitulada *Artistas trabajando* (2014, trad. minha), que "se apresenta como um projeto que, através do estudo e reflexão sobre o paradigma do artista como trabalhador, busca propor perguntas e novas variáveis ao sistema laboral atual e à sociedade que o sustenta", e que contempla a realização de projetos de artes visuais nos contextos específicos das cidades em que se desenvolve, incluindo, até o momento, Cidade do México e São Paulo. Uma tentativa anterior, de 1971, de regular a comercialização de obras de arte atentando para os direitos de seus criadores nesse processo foi a criação de *The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement* [*Os Direitos Reservados do Artista Contrato de Transferência e Venda*] (figura 7), o primeiro contrato desse tipo, elaborado pelo curador e marchand Seth Siegelaub, auxiliado por seu advogado, Robert Projansky. Siegelaub pretendia fazê-lo circular pelo mundo para ser utilizado por artistas que quisessem vender suas obras tendo certos direitos resguardados e, para tanto, traduziu-o para diversas línguas. O contrato trata dos direitos de exibição, reprodução, conservação e revenda das obras, prevendo que, para qualquer dessas ações pelo comprador, o artista deve ser consultado ou informado. Ele exige, ainda, o recebimento pelo artista de 15% do valor lucrado em caso de revenda por preço superior à primeira compra.

Figura 7 – Seth Siegelaub (1941-2003), *The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement* [*Os Direitos Reservados do Artista Contrato de Transferência e Venda*], 1971, pág. 1-2 (continua)

THE ARTIST'S RESERVED RIGHTS TRANSFER AND SALE AGREEMENT

The accompanying 3 page Agreement form has been drafted by Bob Projansky, a New York lawyer, after my extensive discussions and correspondence with over 500 artists, dealers, lawyers, collectors, museum people, critics and other concerned people involved in the day-to-day workings of the international art world.

The Agreement has been designed to remedy some generally acknowledged inequities in the art world, particularly artists' lack of control over the use of their work and participation in its economics after they no longer own it.

The Agreement form has been written with special awareness of the current ordinary practices and economic realities of the art world, particularly its private, cash and informal nature, with careful regard for the interests and motives of all concerned.

It is expected to be the standard form for the transfer and sale of all contemporary art, and has been made as fair, simple and useful as possible. It can be used either as presented here or slightly altered to fit your specific situation.

If the following information does not answer all your questions consult your attorney.

1

Figura 7 – Seth Siegelaub (1941-2003), *The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement* [*Os Direitos Reservados do Artista Contrato de Transferência e Venda*], 1971, pág. 1-2 (conclusão)

WHAT THE AGREEMENT DOES

The Agreement is designed to give the artist:

- 15% of any increase in the value of each work each time it is transferred in the future.
- a record of who owns each work at any given time.
- the right to be notified when the work is to be exhibited, so the artist can advise upon or (see Article Seven (b)) veto the proposed exhibition of his/her work.
- the right to borrow the work for exhibition for 2 months every five (5) years (at no cost to the owner).
- the right to be consulted if repairs become necessary.
- half of any rental income paid to the owner for the use of the work at exhibitions, if there ever is any.
- all reproduction rights in the work.

The economic benefits would accrue to the artist for life, plus the life of a surviving spouse (if any) plus 21 years, so as to benefit the artist's children while they are growing up. The artist would maintain aesthetic control only for his/her lifetime.

Although the contract may seem to alter the previous relationship between artist and art owner principally by putting new obligations on the owners, the Agreement really does some very good things for the collector. In return for these obligations, which are almost costless for the collector, he gets substantial benefits; the Agreement is designed:

- to give each owner the formalized right to receive from the artist (or his/her agent) a certified history and *provenance* of the work.
- to create and clarify a non-exploitative, one-to-one relationship between the artist and the owner.
- to maintain this relationship—what lawyers call "privity"—between the artist and each successive owner of the work.
- to establish recognition that the artist maintains a moral relationship to the work, even as the collector owns and controls it.
- to give assurance to the owner that he is using the work in harmony with the artist's intentions.

WHEN TO USE THE AGREEMENT

The Agreement form has been designed to be used by the artist at the time of the FIRST TRANSFER—

either by gift, or barter for things or services, or sale

of EACH INDIVIDUAL work of art—

either a painting, a sculpture, a drawing, a graphic, a multiple, a mural, an immovable sculpture, a non-obect work, or any other fine art you can think of

from the artist to ANYONE else—

either a friend, another artist, collector, museum, gynecologist, lawyer, corporation, landlord, relative or dealer.

IMPORTANT: it is NOT for use when you lend your work to exhibitions or when you give it to your dealer on consignment. It IS for use when the dealer sells your consigned work.

In short, the Agreement form is to be used when you part with your work for keeps.

Its terms are effective and it requires a very simple procedure to keep it in effect with each successive owner of your work of art.

It requires the artist and the first owner of the work to fill out and sign the Agreement form and also, to affix a notice of the existence of the Agreement somewhere on the work of art itself.

HOW TO USE THE AGREEMENT

1. To begin, xerox or offset a number of copies of each page of the Agreement form. You will need at least 2 copies for each work you sell or give or trade away. (Save *this* copy to make future copies and so you can refer to this information.)

2. Fill out the contract forms—one copy for you, one for the new owner, and another copy of the last page only (from which you cut out the notice to affix to the work). Make sure that you fill it out legibly.

3. Follow the simple instructions in the margin of the Agreement form. Double check to make sure you have filled in the spaces that must be filled in and struck out what must be struck out.

IMPORTANT: Fill out only those parts of the Specimen TRANSFER AGREEMENT AND RECORD which identify the work and the *original* parties to the *original* Agreement ("between _____ and _____, made the _____ day of _____, 19____,"). Be sure you fill out the specimen NOTICE.

You will note that the contract form speaks in terms of a "sale" ("whereas Artist is willing to sell the Work to Collector and Collector is willing to purchase. . . ."); this doesn't mean you can't use it when you give a friend a work or pay your dentist with a painting or trade works with another artist. We have used the words "sell" and "purchase" only for the sake of simplicity (likewise, we use the term "Collector" just because it is the most all-inclusive word for this purpose). Strictly speaking, even if you are giving or trading your work you are "selling" it for the promises in the Agreement and whatever else you get.

This Agreement form is not a bill of sale or an invoice, nor is it a substitute. If the work is sold for money, prepare a separate bill of sale for your financial records.

In Article One, you enter the price OR value of the work; you, the artist,can put any value that you and the new owner agree upon. If the work is resold for a figure higher than the one you have entered as "value", the owner will have to pay you 15% of the difference over that figure; obviously the higher the figure you put in, the better break the new owner is getting. If you are giving a friend a work or exchanging with another artist (you need two separate Agreements for the latter situation) you might want to enter a nominal value so that you would get some money, even if he/she later sells it for less than what your dealer would sell it for.

IMPORTANT: if there are rights given the artist under the Agreement form that you as the artist do not want, you strike them out. IMPORTANT: be sure to examine ARTICLE SEVEN (b); if you don't feel you must have a veto over all details of the future exhibition of the work, be sure you strike (b) out of ARTICLE SEVEN. Few collectors will want to buy a work if their right to lend it for exhibition is so restricted by someone else. If you give a work away you can leave (b) in, but that will make it very difficult for your friend to sell it. We have put (b) in because (a) is the least an artist should accept and (b) is the most he/she can ask for. If (a) is not enough for you but you don't need (b), have an attorney draft a short rider to the Agreement setting forth those specific controls over exhibition that you feel you must have.

Fonte: Primary Information. Disponível em: <http://www.primaryinformation.org/the-artists-reserved-rights-transfer-and-sale-agreement-1971/>. Acesso em: 17 dez. 2017.

Entretanto, no Brasil (não exclusivamente, mas vou tratar de nosso contexto) ainda hoje ouvimos amiúde como expressão do senso comum que "artista não trabalha", como se produzir arte fosse um luxo prazeroso, não merecedor de uma remuneração, ao qual os "verdadeiros trabalhadores", que possuem obrigações e responsabilidades, não poderiam se dedicar. Mas, pior do que isso, parece que essa ideia é tacitamente aceita pelas instituições do próprio campo artístico, quando, repetidamente, pedem aos artistas que produzam recebendo em troca (pasmem) "reconhecimento". Este, no caso, significa visibilidade para si e suas obras, mas também significa – e essa é a parte que vem escrita nas letras pequenas do contrato, quando temos a sorte de ter um – visibilidade, na mesma medida, para a instituição. O que, então, ela está de fato "pagando" ao artista? Sabemos que a necessidade que este vive de se enquadrar em regras estabelecidas por outros, concordar com condições de trabalho precárias, aceitar o tal "reconhecimento" como forma de pagamento, entre outras situações de exploração, deriva em grande medida da pouca importância conferida pela maior parte da sociedade à arte como algo essencial para o desenvolvimento humano. Nenhuma surpresa aí, afinal, o essencial no neoliberalismo é a produtividade, e, sendo assim, por que haveria um artista de ser reconhecido como trabalhador?

> ***categoria profissional:*** *conjunto de empregados que, em virtude do exercício de uma mesma atividade de trabalho ou profissão, possuem interesses jurídicos e econômicos próprios e coincidentes.*

É, justamente, contra as situações de exploração e a ideia de que produzir arte "não dá trabalho" que artistas no Brasil vêm organizando-se como categorias profissionais. Para falar de "categoria profissional", entretanto, primeiramente é preciso esclarecer que, dadas as circunstâncias que se apresentam hoje, não se pode falar de "artistas", em geral; é preciso separá-los nas linguagens da área de Artes: músicos, atores, artistas visuais, escritores, bailarinos... e mesmo fotógrafos e ceramistas, que poderiam ser compreendidos como artistas visuais, possuem características profissionais específicas, por realizarem atividades entendidas não apenas como arte (também artesanato, publicidade, etc.). Algumas delas possuem maior facilidade em determinar as condições de trabalho de seus artistas do que outras (o que não significa que sejam necessariamente justas), já que possuem diferentes níveis de organização formal enquanto categoria: músicos, atores, bailarinos e profissionais

do cinema, por exemplo, têm suas profissões regulamentadas pelo Ministério do Trabalho, enquanto artistas visuais e escritores não. Temos, entretanto, a profissão reconhecida pela Classificação Brasileira de Ocupações (CBO), como as demais, o que permite possibilidade de registro em Carteira de Trabalho e recolhimento de Recibo de Pagamento a Autônomo (RPA), embora não haja uma lei (regulamentação) que determine quem pode ou não ser considerado artista visual e as condições em que devem se dar as contratações. Existem na área diferentes sindicatos, ordens e associações, como, por exemplo, o Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões (SATED), que abarca artes cênicas, dança, cinema e circo, a Ordem dos Músicos do Brasil (OMB) e o Sindicato Nacional dos Artistas Plásticos (SINPAP), que possuem distintos níveis de representatividade e atuação. Essa fragmentação não se expressa, porém, apenas na formalização profissional: ela pode ser percebida na área acadêmica e de formação em geral. No Instituto de Artes (IA) da UFRGS, onde realizei graduação de 2008 a 2013, para trazer algo de minha experiência, não havia disciplinas oferecidas simultaneamente para mais de uma das graduações da prática artística (Arte Dramática, Artes Visuais e Música); não tínhamos matérias voltadas à interdisciplinaridade, como há hoje (Arte e Moda, Arte e Design, Arte e Novas Tecnologias, Arte a Arqueologia, etc.[10]); o curso de Dança era ligado à Escola Superior de Educação Física; e, em decorrência da falta de espaço físico para as aulas (pois o IA era uma Unidade isolada do Campus, no centro de Porto Alegre), recordo-me de lutar junto aos três Centros Acadêmicos das graduações, em 2013, para que a solução apresentada pela Reitoria não fosse aceita, pois esta consistia em colocar basicamente cada curso em um prédio diferente (Artes Cênicas e Música ficariam juntos), em dois Campi em lados opostos da cidade, enquanto defendíamos, inversamente, uma maior integração dos cursos e das linguagens. Outras universidades apresentam configurações distintas: a área de dança pode ser englobada pelas artes cênicas, o campo das artes pode estar associado à área de comunicação (como na ECA – USP), o curso de cinema, por ter alto custo, existe em poucos lugares, podendo ser ligado à comunicação ou às artes, etc. Letras e Artes, apesar de estarem vinculadas em diversos âmbitos como uma grande área (sob o nome de Linguagens), dificilmente estabelecem algum vínculo ou interdisciplinaridade como cursos de graduação. Abordo essas questões, pois a maneira como se dá a formação de um artista, inclusive se esta ocorre ou não pela via acadêmica, tem consequências para a maneira como se constrói sua inserção no campo profissional, e de fato há um crescente número de artistas que vêm buscando a formação universitária desde a

[10] Currículo informado pelo site da UFRGS. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/ufrgs/ensino/graduacao/cursos/exibeCurso?cod_curso=303>. Acesso em: 2 jun. 2018.

década de 1990 (SEGNINI, 2008). Embora, logicamente, isso não signifique que não possam buscar e não busquem formas expressivas para além do que é oferecido academicamente, a cada vez maior procura pela formação de nível superior é também uma procura pela validação institucional da "profissão de artista", e me pergunto se esta não estaria, hoje, quase em oposição ao imaginário de uma "vocação artística" (digo-o sem julgamento de valor).

> ***vocação***
> *1. chamado interior.*
> *2. talento, aptidão, propensão.*
> *3. disposição natural e espontânea que orienta uma pessoa no sentido de uma atividade, uma função ou profissão.*
> *4. predestinação.*

A dificuldade de regulamentação da profissão de artista visual, apesar deste debate ter se feito presente em diversos momentos ao longo da minha formação e estar ainda hoje em discussão (defendida pelo SINPAP, por exemplo), parece-me decorrente de diversos motivos. Entre eles, o fato de que o "trabalho" das artes visuais (que, diga-se de passagem, hoje já nem sempre são visuais) é bastante menos identificável como categoria do que o de outros campos das artes. Outro motivo, referente às Artes como um todo, é que esse debate coloca justamente em questão a ideia de liberdade de criação *versus* a proteção de direitos dos artistas registrados como categoria (o que pode ser entendido inclusive como mera reserva de mercado). Isso pôde ser observado na polêmica que foi levantada este ano pela colocação em pauta do pedido da Procuradoria Geral da República (PGR) pela não recepção dos Artigos 7º e 8º da Lei n. 6.533/78, de regulamentação da profissão dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões, que exigem a apresentação de diploma ou de certificado de capacitação para registro profissional no Ministério do Trabalho como condição para seu exercício. O que a PGR questiona é a constitucionalidade dos artigos, alegando que são

> [...] flagrantemente incompatíveis com a liberdade de expressão da atividade artística, com a liberdade profissional e com o pleno exercício dos direitos culturais, porque em uma democracia constitucional não cabe ao Estado policiar a arte, nem existe justificativa legítima que ampare a imposição de requisitos de capacitação para o desempenho da profissão relacionada à arte cênica. (PGR, 2013).

Caso a ação seja aprovada, portanto, artistas e técnicos não precisarão mais ter formação em nível superior nem obter atestado de capacitação profissional junto ao SATED para realizar o registro profissional e desempenhar suas atividades, sendo mantida, entretanto, a obrigatoriedade do registro, como consta no Artigo 6º: "O exercício das profissões de Artista e de Técnico em Espetáculos de Diversões requer prévio registro na Delegacia Regional do Trabalho do Ministério do Trabalho, o qual terá validade em todo o território nacional." O mesmo caso foi questionado sobre a regulamentação da profissão de músico.

Apesar das situações de exploração apontadas antes contra as quais os artistas, com razão, buscam defender-se, não posso deixar de notar que, incrivelmente, o discurso da PGR soa mais libertário do que o dos próprios artistas que defendem a manutenção da lei. O SATED argumenta, por exemplo, que esta protege os direitos dos profissionais das artes (em oposição aos amadores) e garante a qualidade dos serviços artísticos oferecidos ao público (RODRIGUES, 2018). A "Carta aberta pelo direito dos trabalhadores artistas, técnicos e músicos brasileiros", assinada por diversas pessoas do meio, afirma que "a livre manifestação artística não deve ser confundida com o exercício profissional da arte, quando existe uma relação de trabalho. Tratar a questão no mesmo patamar, colabora para a marginalização de profissionais que exercem a arte como meio de vida [...]" e, ainda, que "a falta do registro profissional dificultará o acesso a muitos benefícios como aposentadorias, auxílios-doença, maternidade e tantos outros. Portanto, negar o registro significa adotar medidas em que a relação de trabalho será disfarçada em livre manifestação artística" (AVAAZ, 2018). Diversos argumentos surgem no sentido de afirmar que o exercício da profissão de artista exige formação, dedicação e competência específica.

É compreensível a preocupação em relação à proposta da PGR em meio ao sucateamento dos direitos trabalhistas e à precarização do trabalho que estamos vivendo no Brasil, com as mudanças na Consolidação das Leis do Trabalho (CLT); contudo, é um equívoco afirmar que a não exigência de diploma ou atestado de capacitação conferido por um sindicato é o que faria os artistas perderem seus direitos trabalhistas. Essas profissões seguem sendo reconhecidas pela CBO, o que significa que possuem os mesmos direitos que são garantidos por lei a todos os trabalhadores do país e podem seguir sendo registradas junto ao Ministério do Trabalho. A colocação em prática ou não desses direitos já é outra questão, que a meu ver não é resolvida pela determinação burocrática de quem pode ou não exercer a profissão. E esses argumentos, ainda que o caso citado seja relativo à profissionalização dos artistas de espetáculos, são pertinentes também ao meio das artes visuais. Parece-me que, quando se levanta a bandeira da regulamentação, fora a possível reserva de mercado garantida

por esta, a demanda que está sendo pautada é sobretudo uma demanda pelo reconhecimento de que, para ser artista, é preciso formação, dedicação e competência específica, como dito acima, pois, do contrário, para ser artista, bastará que alguém se autodenomine artista. Nesse caso, permanecem as perguntas: para ser artista, é necessário ter formação e competência reconhecida pelo campo, ou basta reconhecer-se como tal? Ou precisaremos, para resolver essa questão, diferir "artistas" de "artistas profissionais"?

O sociólogo Pierre-Michel Menger (2005, p. 8-9) propõe-nos, sem espaço para otimismos, que a atividade do artista parece surgir, ironicamente, como precursora de formas flexíveis de emprego e de combinações múltiplas de atividades, devendo ser compreendida

> […] como a expressão mais avançada dos novos modos de produção e das novas relações de emprego engendradas pelas mutações recentes do capitalismo. Longe das representações românticas […] seria agora necessário olhar para o criador como uma figura exemplar do novo trabalhador […]. Nas representações actuais, o artista é quase como uma incarnação [sic] possível do trabalhador do futuro, é quase como a figura do profissional inventivo, móvel, rebelde perante as hierarquias, intrinsecamente motivado, que vive numa economia da incerteza, e mais exposto aos riscos de concorrência inter-individual e às novas inseguranças das trajectórias profissionais.

Nesse cenário, a reputação do artista é seu capital:

> A reputação é ao mesmo tempo um capital acumulável que confere ao seu detentor um poder para orientar as suas escolhas de projecto e equipa, um sinal necessário para o consumidor quando ele não pode conhecer o conteúdo da obra […] e um elemento de identificação do qual a comunidade profissional se serve […] para organizar os seus projectos e diminuir a incerteza dos resultados. (MENGER, 2005, p. 46).

A entidade "artista" estaria tornando-se, assim (como os demais indivíduos no neoliberalismo), cada vez mais similar a uma empresa, como dizem Dardot e Laval (2016), na qual o artista tem de ser "empreendedor de si mesmo". Mas defender que esse destino abarcaria o "ser artista" em sua totalidade seria desconsiderar a força política transgressora da arte (ou talvez eu, e alguns autores que me acompanharam até aqui, sejamos otimistas), ainda que ela se manifeste na complexa relação dialética com as condições de vida postas no presente. Pois, junto à demanda de serem reconhecidos como trabalhadores nesta sociedade, em oposição à marginalização e desvalorização do trabalho com arte que intensifica a precariedade de suas condições materiais de vida, o que muitos artistas reivindicam é também que seu trabalho seja reconhecido *em sua lógica interna própria*, oposta, como vimos, à lógica capitalista e neoliberal da produtividade e do consumo.

Outra questão que se coloca no debate sobre os meios de subsistência do artista hoje é se a institucionalização pode significar um tolhimento da liberdade de criação ou uma espécie de contradição ética do artista que se posiciona politicamente contrário aos interesses corporativos e de mercado que a instituição (ou mesmo as políticas públicas, como observamos) pode comumente representar. No caso do Brasil, parece-me ainda mais complexo o problema na medida em que, no nosso país, o campo artístico e cultural é pouco consolidado, o que leva os artistas à oscilação entre o desejo de fomentar esse campo, mesmo que isso signifique recorrer a grandes instituições, e o de buscar alternativas não institucionais para a realização e circulação das obras. Sobre esse ponto, Andrea Fraser (1994, p. 5) discute especialmente a autonomia e a liberdade daqueles que prestam "serviços artísticos" às instituições, questionando:

> Se estamos então aceitando pagamento em troca por nossos serviços, isso significa que estamos servindo àqueles que nos pagam? Se não, a quem estamos servindo e baseados em quê exigimos pagamento (e deveríamos estar exigindo pagamento?). [...] Eu diria que todos nós estamos já e sempre servindo. A prática de ateliê esconde esta condição ao separar a produção dos interesses aos quais satisfaz e da demanda a qual responde em relação ao seu consumo material e simbólico.

De acordo com ela, "liberdade subjetiva, autonomia de consciência e empoderamento da vontade própria são equiparados em proporção inversa à dependência econômica e social" (FRASER, 1994, p. 9), o que seria um contrassenso, pois, ao reivindicarem a total autonomia de seu trabalho, os artistas estariam abdicando do direito de regular as condições sociais e econômicas de sua atividade e, consequentemente, de determinar seus significados e efeitos como sujeitos sociais. Esse é um posicionamento que fica também evidente nas obras da chamada Crítica Institucional, na qual a artista toma parte. Em texto referente a essa forma de arte, Fraser afirma que a Crítica Institucional, ao reconhecer os mecanismos de exploração das obras para lucro econômico e simbólico e o "caráter parcial e ideológico da autonomia artística, […] desenvolveu-se não como mais um ataque a essa autonomia, mas, antes, como uma defesa da arte (e das instituições da arte) contra tal exploração", fazendo-o por meio tanto de obras reflexivas sobre esses mecanismos quanto de práticas que "resistiram diretamente à comoditização" por seu caráter transitório (FRASER, 2014, p. 2-3). Ao contrário de projetarem-se em um "fora", buscaram atuar exatamente *sobre* as relações com a instituição, afinal, "Se você quer mudar alguma coisa, uma relação, e em particular uma relação de poder, a melhor, senão a única forma de realizar tal mudança é intervindo na manifestação [enactment] dessa relação." (FRASER, 2014, p. 3). A Crítica Institucional,

nesse sentido, requer um caráter reflexivo-crítico que atente às relações sociais presentes em seu *site-specific*, visando "transformar não apenas as manifestações substantivas, visíveis dessas relações, mas sua estrutura, e em particular o que é hierárquico nessa estrutura e as formas de poder e dominação, de violência simbólica e material, produzidas por essas hierarquias", o que difere esse tipo de trabalho artístico "de práticas contra-hegemônicas que visam representar ou criar novos espaços para posições excluídas ou subalternas [... e] de práticas site-specific que propõem criar novas relações sem engajar-se numa crítica específica e explícita das relações existentes nesses sites" (FRASER, 2014, p. 2). Ainda que meu trabalho não esteja atuando *sobre* a relação com as instituições de arte, acredito que seja possível estabelecer um paralelo deste com a Crítica Institucional, na medida em que ele age reflexivamente sobre as relações da instituição "trabalho", que é o *site-specific* onde se insere; e, seguindo por esse caminho, poderia dizer também em relação a esta instituição o que Fraser afirma a respeito da artística: "Nós somos a instituição da arte: o objeto de nossas críticas, de nossos ataques, está sempre também dentro de nós." (FRASER, 2014, p. 3).

Sempre houve uma negociação feita entre a liberdade de criação e a sobrevivência do artista imerso na sociedade; entretanto, não se pode tomar essa "liberdade" como se pudesse ser desvinculada de toda demanda externa: "A liberdade de criação do artista, como qualquer outra, não tem nada a ver com a liberdade num sentido idealista [...]. Acha-se, como tôda liberdade concreta, numa unidade dialética com a necessidade [...]." (VÁZQUEZ, 1965, p. 233). Assim como as obras que operam politicamente, independentemente dos artistas, encontram-se em tensão com o sistema que as engendra, ou na tensão entre sua autonomia e sua existência como parte da vida, também os artistas que buscam resistir ao papel do "profissional empreendedor" vivem em constante tensionamento, pois "ser artista" está, nesse sentido, ligado à duplicidade muitas vezes paradoxal de tomar a profissão ao mesmo tempo como o *professar de um modo de ser* e como *trabalho para obtenção dos meios de subsistência*. Talvez, aqueles que melhor assumam esse paradoxo possam ser chamados de "artista-etc", como define Ricardo Basbaum (2005), na medida em que se propõe a pensar o papel do artista não "como funcionário do circuito, que apenas produz a obra para entrar no mercado" (BASBAUM, 2016), mas sim como alguém capaz de intervir e exercer papéis em diversos campos do sistema das artes, melhor negociando as condições sociais e econômicas de sua atividade, com o entendimento de que "a obra de arte é sim algo de produção material, mas também de produção crítica, histórica e teórica" (BASBAUM, 2016). "O 'artista-etc' traz ainda para o primeiro plano conexões entre arte&vida (o 'an-artista' de Kaprow) e arte&comunidades, abrindo caminho para a rica e curiosa mistura entre singularidade e acaso,

diferenças culturais e sociais, e o pensamento." (BASBAUM, 2005). O "an-artista" de Kaprow, como vimos antes, é aquele que opera em uma dialética "arte-não-arte" – ou, poderíamos dizer, que atua sobre a tensão indicada por Rancière entre a dissolução da arte na vida e sua simultânea manutenção como esfera autônoma. Em seu texto, Kaprow afirma que "Para escapar das armadilhas que a arte prepara não é suficiente ser contra os museus ou deixar de produzir objetos vendáveis; o artista do futuro deve aprender a escapar de sua própria profissão." (KAPROW, 1976, p. 34). Não é, afinal, apenas compreendendo diferentes papéis do campo (curadoria, crítica de arte, etc.) como artista que este pode intervir em suas condições de trabalho. Ao estender também seu campo de atuação a um universo que não é de antemão da arte, o artista cria a cada vez novas tensões com seu sistema, que tem de adaptar-se, ainda que nesse processo possa por vezes adaptar igualmente as formas de tensão a formas passíveis de institucionalização e venda.

categorias: artista
artista profissional
artista-etc
an-artista professional

2.4.1.1 A profissão-modo-de-ser do artista

A palavra "profissão", aqui, já inclui o sentido de trabalho para obtenção dos meios de subsistência. Como vimos, esta sempre será, logicamente, uma necessidade. O "modo de ser", entretanto, denota igualmente que esse trabalho possui uma singularidade, que ele é criador de identidade. O crítico de arte Nicolas Bourriaud (2011, p. 14), retomando o pensamento marxista, contribui para essa compreensão ao afirmar que uma grande colaboração de Marx às teorias em torno da modernidade foi "mostrar que a produção de bens materiais (a poiésis) e a produção de si mesmo através de práticas individuais (a práxis) se equivalem dentro do quadro geral da produção das condições de existência da coletividade", o que significa que "criar é criar a si mesmo". Segundo ele, desde o final do século XIX, com o advento da modernidade, pode-se perceber claramente a distinção entre a profissão do artista e as demais profissões, pois, enquanto estas são normativas, o artista "deve ele próprio *inventar* a sucessão

de posturas e gestos que lhe permitirão produzir" (BOURRIAUD, 2011, p. 11). A arte moderna passa a se dar, assim,

> [...] pelo objetivo de constituir um espaço dentro do qual o indivíduo possa finalmente manifestar a totalidade de sua experiência e inverter o processo desencadeado pela produção industrial, a qual reduz o trabalho humano à repetição de gestos imutáveis numa linha de montagem controlada por um cronômetro. (BOURRIAUD, 2011, p. 13).

Ainda que todo artista, portanto, tenha uma profissão-modo-de-ser no sentido de criar em alguma medida a si mesmo no trabalho de criação artística, as produções a que Bourriaud volta maior atenção são aquelas que criam eminentemente "formas de vida": práticas que "relativizam" o objeto no processo criativo, nas quais "o objeto não passa de um elemento acessório e transitório diante do dispositivo de vida que a prática artística representa" (BOURRIAUD, 2011, p. 43). São práticas que realizam a palavra "produção" em sua etimologia:

> [...] produção (do latim *producere*) significa 'pôr à frente, fazer avançar à sua frente': no prolongamento da intuição marxiana, o artista moderno mostra que criar não significa para ele *fabricar objetos*, e sim *fazer avançar* uma obra, mesclar produção e produto num *dispositivo de existência.* Unindo práxis e poiésis, ele visa a uma totalização da experiência, totalidade de que o homem foi desapossado pela civilização industrial. (BOURRIAUD, 2011, p. 68).

> ***produção***
> *substantivo*
> *1. tudo o que é criado, feito, gerado, ou o processo de fazê-lo.*
> *2. pôr à frente, fazer avançar.*
> *3. criação de bens e serviços para atender às necessidades econômicas.*

Tais produções correspondem essencialmente aos movimentos das vanguardas, incluindo artistas e movimentos embrionários da pós-modernidade, atuantes no período entre as décadas de 1950 e 1970, como Allan Kaprow, Ben Vautier, Yves Klein, artistas do grupo Fluxus e da Internacional Situacionista, entre outros. Esses movimentos e indivíduos, embora de maneiras distintas, defendiam a relação arte-vida, seja assumindo posturas específicas em sua própria maneira de viver e produzir arte, seja adotando projetos de cunho social e político que visavam uma total integração da arte ao cotidiano. Ben Vautier, por exemplo, criou nos

anos 1970 o termo "arte de atitude": "A atitude é, para Ben, a pedra angular de uma 'arte total' que não passaria da 'realização de todos os verbos (amar, dormir, cantar, […] criar, cuspir, posar etc.) enquanto obra de arte'" (BOURRIAUD, 2011, p. 81). Robert Filiou, integrante do Fluxus, elaborou uma "'economia poética' segundo o postulado de que o universo está baseado na 'criação permanente'" (BOURRIAUD, 2011, p. 84); e Joseph Beuys, que também tomou parte no grupo, defendia um conceito ampliado da arte chamado por ele de "escultura social", que a compreendia como uma forma de atuação que poderia provocar transformações no ser humano ao colocá-lo em contínuo questionamento do que lhe é pré-estabelecido como verdade, e considerava que todo ser humano seria um artista em potencial (BEUYS, 2009). A ideia de "fim da arte" (sua completa dissolução como esfera autônoma), entretanto, a que esses postulados poderiam levar, não é tratada por todos da mesma maneira, assim como tampouco o é sua relação com o objeto artístico:

> A obsessão de Ben é antes a atitude do artista em relação à criação do que o comportamento desse artista no dia a dia: pretender fazer da vida uma obra pode ser considerado arte, mas não a vida em si, contrariamente ao que afirmam, no mesmo momento, outros membros do movimento Fluxus como George Brecht ou Robert Filiou. (BOURRIAUD, 2011, p. 82).

Para Beuys, a presença física da obra desempenha um papel crucial, pois sua "estética ampliada [...] insiste na noção de transmissão de energia" (BOURRIAUD, 2011, p. 88); ele não prevê, pois, um verdadeiro "fim da arte", ao contrário de artistas e teóricos do Situacionismo como Guy Debord, Raoul Vaneigem e outros, que "radicalizam o mito moderno do fim da arte", embora ambos sigam o caminho das vanguardas utópicas, que associam a arte a um projeto mais amplo de sociedade: para os situacionistas, "O fim da arte é considerado sem amargura: 'Não recusar a arte, não a abolir, realizá-la.'" (BOURRIAUD, 2011, p. 87).

No projeto *Vaga-se*, o que está em questão é, de fato, mais uma experiência a ser vivida do que um produto material a ser criado – e este é um posicionamento que adoto em relação à minha produção. Não o faço, entretanto, com um "programa": não tenho, obviamente, nenhuma intenção de dizer o que a arte *deve* ser. Apenas digo o que significou, nesse momento, para mim: a possibilidade de reinventar, na partilha de uma experiência, um aspecto importante de minha vida. Como afirma Bourriaud sobre uma relevante distinção entre as vanguardas modernas e a arte contemporânea,

> A diferença existente entre o campo aberto por Beuys e aquele explorado pelas práticas contemporâneas reitera a diferença existente entre o conceito de escultura e

> o conceito de *evento*. O processo escultórico, tal como definido por Beuys, consiste em "imprimir um ato na matéria", ao passo que a arte atual procura inserir signos nos mecanismos sociais. (BOURRIAUD, 2011, p. 173).

Resguardadas, desse modo, as diferenças com o projeto moderno de integração da arte à vida, algumas questões tratadas no texto *Formas de vida* podem contribuir com uma reflexão acerca de meu trabalho. Particularmente, as relações que Bourriaud faz entre arte e trabalho a partir desse tipo de prática. Se estas "exaltam o gesto, a gratuidade e a dilapidação das energias, o alegre esbanjamento das forças produtivas" (BOURRIAUD, 2011, p. 15), como ele diz, minhas forças produtivas voltam-se justamente para o reconhecimento das relações que permeiam essas mesmas forças; embora elas nem sempre sejam tão "alegremente esbanjadas", como aponta o autor. Dessa ideia de esbanjamento, contudo, podemos fazer uma associação com a noção de "despesa", de Georges Bataille (2005), de que tratamos anteriormente: há aí algo de negativo, algo da ordem do não-trabalho, se tomarmos o "trabalho" como é definido no capitalismo; mais do que a fabricação de um produto, realiza-se a ação que dilapida as energias, o movimento que gera despesa – em meu caso, também literalmente uma despesa financeira, já que pago os participantes do projeto para que não trabalhem.

Além de optar pelo trabalho artístico como uma experiência a ser vivida, escolhi ainda vivê-la sem intermediação de uma ficção: quem está em relação com cada participante não é uma personagem inventada; não há uma divisão entre o "eu" que contrata pessoas para não trabalharem de todos os outros "eus" que compõem minha individualidade; não há como fazê-lo desaparecer entre uma contratação e outra, como numa peça teatral que chega ao fim. Assim, ao colocar meu corpo e minha subjetividade em jogo, sou também objeto de minha própria pesquisa; estudo a cada tempo minhas reações às reações dos outros ao trabalho, e nesses tempos descubro os processos que me compõem como sujeito. Da mesma forma, busquei não apresentar a proposta aos participantes como algo dentro do campo da representação; já afirmei antes que nas entrevistas suprimia-lhes o rótulo "arte", devido a essa decisão; durante o não-trabalho, entretanto, permitia-me falar sobre essas questões, quando perguntada, já que desejava estabelecer uma relação mais pessoal com os contratados e não vê-los apreensivos, mas ainda assim, apresentava a ação como uma *experiência* proposta por alguém que era artista e que *a compreendia como trabalho artístico*, e não como um *meio* para a criação posterior de uma obra. Com uma das participantes, Ludmila, cientista social, conversei também sobre a inserção dessa experiência no contexto de uma pesquisa em artes,

devido aos diálogos e à identificação que foram surgindo entre nós. A entrevista foi realizada com ela ainda no Rio de Janeiro, na sala que aluguei durante uma hora.

> ***Relato de Ludmila (contratada)***
> *Esse breve relato é sobre a experiência de "não trabalho" realizado em Dezembro de 2016 no Rio de Janeiro com minha "não chefe" Marina. Peguei o panfleto que estava sendo distribuído próximo ao metro da Uruguaina, oferecia uma vaga para pessoas que estavam interessadas em trabalho remunerado, não dizia exatamente do que se tratava porém ao aceitar o panfleto associei a algo "relacionado a arte", digo no sentido genérico. Devido a minha experiência de trabalho em Museu e assistir performace intuitivamente associei a descrição do panfleto.*
> *Envie um email para o endereço que aparecia na descrição e responderam não detalhando a vaga, porém mesmo assim resolvi aceitar, o primeiro e obvio motivo e estar desempregada e aquilo de certa forma estava me instigando a querer descobrir mais, dias antes comentei com meus familiares e dizia que se tratava também de "uma experiência de marketing", talvez estivessem lançando um novo produto e essa era a maneira de teste com grupo focal completamente no escuro. Sou uma pessoa corajosa e pro bem e mal, não senti medo ou desconforto ao chegar no endereço combinado para entrevista, me aparentava um lugar seguro e estava certamente incentivada pela boa intuição.*
> *Ao chegar à entrevista e conhecer Marina relaxei e observei que poderia ser tratar de um trabalho ligado a agencia de publicidade, a leitura que fiz a primeira vista do escritório e da entrevista para vaga com ela, ao explicar que seria receberia para realizar um "não trabalho" estava confiante que se tratava sim! De uma agencia publicitária e que ela poderia ser uma antropóloga pesquisando novas relações de trabalho para tal agencia "moderninha". A escolha pelo "não trabalho" foi algo fácil pra mim, por estar um tempo sem grana para ir ao cinema, algo que eu gosto profissionalmente e para diversão, optei para assistir ao filme. No nosso encontro no cinema já estava completamente convencida de algo que criei na minha cabeça, a moça estava pesquisando novas relações de trabalho, e a minha agencia de publicidade imaginária contratava só pessoas jovens para ser uma abordagem fácil. Após o filme quando fomos para o shopping continuar meu "não expediente" e ao sentar para tomar um café, a minha "não chefe" e muito menos "moça da agencia publicitária moderna' relatou sobre sua dissertação e que todo aquela experiência faria parte da pesquisa, fiquei muito surpresa e feliz, extremamente*

> *criativo no meio acadêmico, eu que sou formada em ciências sociais, circulo também pelas artes envolvida com meus trabalhos em cinema, vi na metodologia talvez uma nova maneira de fazer ciência, onde fato todo processo de "observação participativa" como aprendi estudando antropologia envolva algo vivo que de fato pesquisador e pesquisado estejam de igual para igual. Se envolver na dinâmica de algo que o pesquisado goste e tenha afinidade, confesso que a idéia de remunerar também foi uma das principais motivações. A experiência de alguma maneira me lembrou o documentarista Eduardo Coutinho ao filmar alguns docs e pagar um pequeno cachê para seus entrevistados. A idéia da remuneração paga em dinheiro pode ser delicada mas como proposto por Marina, pensar em algo que possa ser feita em troca, essa é uma relação onde desfaz a idéia da hierarquia entre pesquisador detentor de todo conhecimento e pesquisado como alguém passivo.*

Segundo Bourriaud, outro postulado trazido por artistas modernos que buscavam criar "formas de vida" foi justamente a interiorização ou a simples recusa da representação. Quem primeiro eliminou radicalmente do campo artístico essa noção foi Marcel Duchamp, com seus *ready-mades*, que são *apresentados*, não representados:

> [...] não dependem mais de um *know-how* particular (ligado à habilidade manual do artista), e sim de uma potencial colocação em comum dos meios de produção: já que o ready-made não passa, segundo Duchamp, de uma 'ideia nova' atribuída a um objeto de consumo corrente, ele escapa às normas vigentes da propriedade privada. Somente essa 'ideia' é propriedade do artista (BOURRIAUD, 2011, p. 94).

Com isso, "Duchamp mostra que só possuímos de fato nossa força de trabalho – nosso corpo e nosso cérebro –, e que a representação está doravante *integrada* à produção de massa." (BOURRIAUD, 2011, p. 94). Essa crítica ao *know-how* como base do valor de troca coloca curiosamente o artista em uma situação inversa à do operário: enquanto este fica à mercê do sistema por não possuí-lo (sendo assim "desqualificado"), o artista, pela maneira como conduziu essa crítica no século XX, é libertado do espaço que lhe era reservado na divisão do trabalho, "pois o que liga o artista à linha de montagem global é a habilidade manual" (BOURRIAUD, 2011, p. 96).

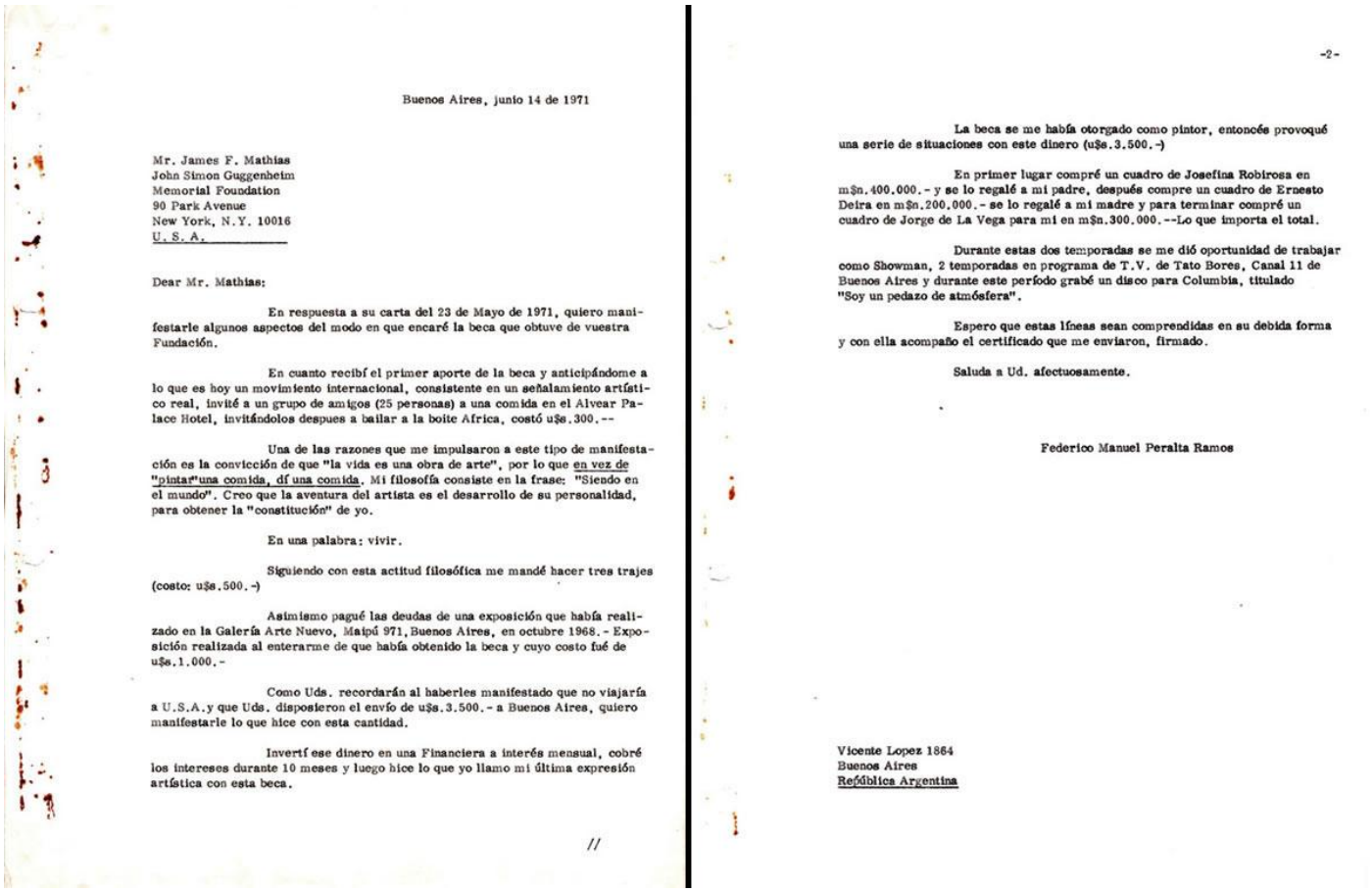
Mais especificamente, ainda, há algumas práticas que, como a minha, colocam em questão a própria relação do artista com o trabalho ao reivindicarem a obra como experiência de vida. Esse é o caso do artista argentino Federico Peralta Ramos: em 1968, recebeu como

pintor uma bolsa da Fundação Guggenheim para produzir suas obras; em 1971, ao ter de prestar contas sobre o destino da bolsa, informou por meio de carta (figura 8) que, devido à sua convicção de que "a vida é uma obra de arte", com o dinheiro da bolsa convidou um grupo de vinte e cinco amigos para uma janta em um caro restaurante de Buenos Aires, mandou fazer três trajes, pagou dívidas de uma mostra que havia feito, realizou um investimento financeiro e, dado que havia recebido a bolsa como pintor, provocou uma serie de situações nesse sentido, comprando um quadro para si e outros dois que deu de presente aos pais. Diante da indignada resposta da Fundação, que achou "insatisfatório" o uso dos fundos e como consequência solicitou a devolução de parte do valor, Federico respondeu:

> Minha carta de 14 de junho de l971 é uma homenagem à liberdade. Uma organização de um país que chegou à Lua que tenha a limitação de não compreender e valorizar a invenção e a grande criação que foi a forma como eu gastei o dinheiro da bolsa, me submerge em um mundo de desconcerto e assombro. Devolver os 3.000 dólares que vocês me pedem seria não acreditar em minha atitude, portanto decidi não devolvê-lo. Esperando que estas linhas sejam interpretadas com temperamento artístico, saúdo aos Srs. muito atenciosamente. (RAMOS apud TARICCO, 2003, p. 54, trad. minha).

Esse é um exemplo de como a instituição de arte pode ter de se adaptar a uma forma criada pelo artista nessas relações de trabalho, como afirmei antes; mas claro que, em seguida, a própria carta enviada por Peralta Ramos foi conservada e tratada como obra pela mesma instituição.

Figura 8 – Carta de Federico Manuel Peralta Ramos ao Sr. James Mathias, da John Simon Guggenheim Foundation, de 14 de junho de l971



Buenos Aires, junio 14 de 1971

Mr. James F. Mathias
John Simon Guggenheim
Memorial Foundation
90 Park Avenue
New York, N.Y. 10016
U. S. A.

Dear Mr. Mathias:

En respuesta a su carta del 23 de Mayo de 1971, quiero manifestarle algunos aspectos del modo en que encaré la beca que obtuve de vuestra Fundación.

En cuanto recibí el primer aporte de la beca y anticipándome a lo que es hoy un movimiento internacional, consistente en un señalamiento artístico real, invité a un grupo de amigos (25 personas) a una comida en el Alvear Palace Hotel, invitándolos despues a bailar a la boite Africa, costó u$s.300.--

Una de las razones que me impulsaron a este tipo de manifestación es la convicción de que "la vida es una obra de arte", por lo que en vez de "pintar"una comida, dí una comida. Mi filosofía consiste en la frase: "Siendo en el mundo". Creo que la aventura del artista es el desarrollo de su personalidad, para obtener la "constitución" de yo.

En una palabra: vivir.

Siguiendo con esta actitud filosófica me mandé hacer tres trajes (costo: u$s.500.-)

Asimismo pagué las deudas de una exposición que había realizado en la Galería Arte Nuevo, Maipú 971, Buenos Aires, en octubre 1968.- Exposición realizada al enterarme de que había obtenido la beca y cuyo costo fué de u$s.1.000.-

Como Uds. recordarán al haberles manifestado que no viajaría a U.S.A.y que Uds. dispusieron el envío de u$s.3.500.- a Buenos Aires, quiero manifestarle lo que hice con esta cantidad.

Invertí ese dinero en una Financiera a interés mensual, cobré los intereses durante 10 meses y luego hice lo que yo llamo mi última expresión artística con esta beca.

//

-2-

La beca se me había otorgado como pintor, entoncés provoqué una serie de situaciones con este dinero (u$s.3.500.-)

En primer lugar compré un cuadro de Josefina Robirosa en m$n.400.000.- y se lo regalé a mi padre, después compre un cuadro de Ernesto Deira en m$n.200.000.- se lo regalé a mi madre y para terminar compré un cuadro de Jorge de La Vega para mí en m$n.300.000.--Lo que importa el total.

Durante estas dos temporadas se me dió oportunidad de trabajar como Showman, 2 temporadas en programa de T.V. de Tato Bores, Canal 11 de Buenos Aires y durante este período grabé un disco para Columbia, titulado "Soy un pedazo de atmósfera".

Espero que estas líneas sean comprendidas en su debida forma y con ella acompaño el certificado que me enviaron, firmado.

Saluda a Ud. afectuosamente.

Federico Manuel Peralta Ramos

Vicente Lopez 1864
Buenos Aires
República Argentina

Fonte: Yorokobu. Disponível em: <https://www.yorokobu.es/peralta-ramos/>. Acesso em: 11 jun. 2018.

Outro artista cujas obras encarnam sua experiência de vida é Tehching (Sam) Hsieh. Ele nasceu em Taiwan, em 31 de dezembro de 1950, mas desenvolveu sua carreira nos Estados Unidos. A inter-relação entre arte e vida nesse caso se dá, porém, em grande parte devido às longas durações que propõe para a realização de suas performances: entre 1981 e 1986, fez cinco "performances de um ano" (assim eram chamadas, com o ano correspondente e uma pequena descrição ao lado) e, entre 1986 e 1999, desenvolveu a performance *Tehching Hsieh 1986-1999 (Thirteen Year Plan)* [*Tehching Hsieh 1986-1999 (Plano de Treze Anos)*], sobre a qual declarou que, nesse período de treze anos, iria fazer arte, mas não mostrá-la publicamente. Ao final do período, ele emitiu seu "relatório", feito em letras recortadas e coladas em uma folha de papel: "Eu me mantive vivo. Passei por 31 de dezembro de 1999." (HSIEH apud REZENDE, 2016). Mencionei a data de nascimento de Hsieh, 31 de dezembro, justamente porque ela permite compreender a duração dessa obra desde uma perspectiva um pouco diferente: a exatidão dos anos de sua realização corresponde também exatamente a seus

anos de vida. Interessa-me, porém, falar de outra performance, em particular: *One year performance, 1980-1981 (Time Clock Piece)* [*Performance de um ano, 1980-1981 (Peça Relógio-Ponto)*] (figura 9). Durante exatamente um ano, o artista colocou-se a obrigação de bater cartão em um relógio-ponto em seu estúdio, todos os dias, a cada hora cheia, estando uniformizado; cada vez que o fazia, tirava uma única foto de si mesmo, e juntas as imagens compuseram um vídeo de seis minutos (figura 10). Antes de iniciar a performance, Hsieh raspou a cabeça, assim o crescimento de seu cabelo mostra nas imagens a passagem do tempo. Mas podemos perceber também, desse modo, que todo o seu corpo está *trabalhando*. O trabalho permeia toda a vida.

O ato de registrar como um trabalhador todas as suas horas vividas não deixa de ser um prenúncio da sociedade 24/7 analisada por Johnathan Crary (2016), ou da produtividade incessante do neoliberalismo; ao mesmo tempo, contudo, podemos entender o gesto de Hsieh pelo caminho inverso: sendo ele artista, poderíamos dizer que sua vida não é tomada pelo trabalho, entendido por esse viés, mas, ao contrário, que seu trabalho é a vida (como afirmou Peralta Ramos). Sendo ele um artista pouco reconhecido naquele momento e um imigrante ilegal nos Estados Unidos, podemos nos perguntar também em que medida o registro pelo relógio-ponto, especialmente atentando para o fato de que se encontrava em seu estúdio, não pode ser interpretado, igualmente, como uma declaração de sua condição de artista-trabalhador, que perdura, apesar dessa situação, justamente porque a arte não requer a formalização do trabalho para acontecer. Nesse sentido, é interessante ainda o fato de que Hsieh solicitava todos os dias a alguém que assinasse seu cartão de ponto; segundo ele, fazia-o para evitar suspeitas de trapaça (REZENDE, 2016), mas entendo que essa assinatura (ao menos em meu imaginário) pode do mesmo modo significar simbolicamente uma inserção social desse trabalho-não-trabalho, pelo testemunhar do outro – fator que está também presente em minhas ações compartilhadas.

Figura 9 – Tehching Hsieh, *One year performance, 1980-1981 (Time Clock Piece)* [*Performance de um ano, 1980-1981 (Peça Relógio-Ponto)*], performance realizada de 11 de abril de 1980 a 11 de abril de 1981

Fonte: Fact. Disponível em: < https://www.fact.co.uk/projects/liverpool-biennial-2010/tehching-hsieh-one-year-performance-1980-1981.aspx>. Acesso em: 12 jun. 2018.

Figura 10 – Tehching Hsieh, *One year performance, 1980-1981 (Time Clock Piece)* [*Performance de um ano, 1980-1981 (Peça Relógio-Ponto)*], fotografias tiradas durante a performance para composição de vídeo

Fonte: Fact. Disponível em: < https://www.fact.co.uk/projects/liverpool-biennial-2010/tehching-hsieh-one-year-performance-1980-1981.aspx>. Acesso em: 12 jun. 2018.

No âmbito brasileiro, um importante artista que realizou trabalhos imbricando arte e vida foi Flávio de Carvalho. Ele é considerado pioneiro da linguagem da performance no país; entretanto, o termo performance não é de maneira alguma empregado por ele: o que cria são "experiências". Uma delas, a *Experiência n.2*, consistiu em caminhar em meio a uma procissão de Corpus Christi, em São Paulo, no sentido contrário à multidão, usando um boné na cabeça, o que poderia ser considerado ofensivo dadas as regras de conduta religiosas. O que permanece desse momento como "registro" é um livro, escrito pelo artista para narrar a experiência realizada e propor uma "possível teoria" a partir dela (CARVALHO, 2001). Foi uma ideia que lhe surgiu ali mesmo, no momento em que via a procissão:

> Contemplei por algum tempo este movimento estranho de fé colorida, quando me ocorreu a ideia de fazer uma experiência, desvendar a alma dos crentes por meio de um reagente qualquer que permitisse estudar a reação nas fisionomias, nos gestos, no passo, no olhar, sentir enfim o pulso do ambiente, palpar psiquicamente a emoção tempestuosa da alma coletiva, registrar o escoamento dessa emoção, provocar a revolta para ver alguma coisa do inconsciente. Dei meia-volta, subi rapidamente em direção à catedral, tomei um elétrico e meia hora depois voltava munido de um boné. (CARVALHO, 2001, p. 16).

Nesse livro, Carvalho então relata e analisa a reação das pessoas a seu ato, que segue uma escalada de revolta e violência, até culminar em uma tentativa de linchamento, da qual por pouco o artista consegue escapar. Em nenhum momento ao longo do texto ele utiliza a palavra "arte" ou refere-se à experiência como artística. A teoria que propõe possui um viés psicológico e antropológico, embora em seu relato aborde alguns aspectos ligados à estética. As pessoas que estavam ali presentes (com exceção de um ou dois amigos que encontrou pelo caminho) obviamente não tinham ideia de quem era aquele homem andando contra a multidão e quais eram seus objetivos, muito menos de que era um artista. Nesse sentido, suas experiências colocam em questão uma forma de "engajamento" do público que complexifica a identificação da proposta com *démarches* participativas ou colaborativas presentes na arte hoje, da mesma forma que meu trabalho, que tampouco propõe a *participação em uma proposta artística*, mas sim em uma experiência, embora obviamente o faça por um caminho distinto.

> ***experiência***
> *substantivo*
> *1. ação ou resultado de experimentar.*
> *2. vivência que produz um saber passível de transmissão.*
> *3. habilidade ou conhecimento adquiridos com a prática, por meio do uso dos sentidos.*
> *4. experimentação, experimento.*
> *5. tentativa, ensaio.*

2.4.2 A relação com o outro

co-laborar em oposição a *trabalhar*?

Além da singular relação do artista com sua profissão e suas formas de vida, o trabalho com arte na contemporaneidade frequentemente envolve a relação com o outro em seu processo de criação e fabricação. Há décadas passaram a surgir no campo artístico obras que chamamos de "participativas", por estabelecerem justamente esse tipo de vinculação. Seu

precursor mais importante foi o Dadaísmo, especialmente a *Saison Dada* de 1921, que apresentava uma serie de situações para envolver o público da cidade de Paris (BISHOP, 2006). Retomado de maneira mais relevante na década de 1960, o desejo de participação do público na arte teve no Brasil seus maiores expoentes com o surgimento do Neoconcretismo, com artistas como Lygia Pape, Hélio Oiticica, Lygia Clark, entre outros. No âmbito internacional, diversos podem ser citados; todavia, não vou me estender em uma retomada histórica da arte participativa. Interessa-nos aqui tratar especificamente de uma "dimensão social da participação – mais do que a ativação do espectador enquanto indivíduo na chamada arte e instalação de 'interação'", como o faz a historiadora e crítica de arte Claire Bishop (2006, p. 10, trad. minha). Isso significa também que, à semelhança com meu trabalho, interessa-nos abordar a relação com o outro na arte a partir da noção de "ação" – e de "experiência", como já mencionado –, mais do que da interação com um suporte ou objeto físico, compreendendo que são formas que operam politicamente de maneiras distintas, especialmente no que diz respeito à relação entre artista e participante e quando ou como esta pode ser percebida enquanto uma relação de trabalho. Tratam-se de práticas que "se apropriam de formas *sociais* como uma maneira de aproximar a arte do cotidiano" (BISHOP, 2006, p. 10, trad. minha), como as citadas na seção anterior, porém envolvendo sempre a participação do público, pois, justamente, fazem das pessoas seu principal meio e material de realização – e é a estas que estarei me referindo ao usar os termos "arte participativa" ou "participação". Elas podem ser divididas eminentemente em dois grupos: "uma tradição autoral que busca provocar os participantes, e uma linhagem não-autoral que visa abarcar a criação coletiva" (BISHOP, 2006, p. 11, trad. minha); podemos denominar também esse segundo grupo de "arte colaborativa", embora, claro, a colaboração esteja na esfera da participação. Como meu trabalho consiste em uma proposta autoral que provoca a participação de outras pessoas, vou concentrar a discussão no primeiro grupo.

Para Bishop (2006, p. 12, trad. minha), apesar das distinções já abordadas entre os princípios e as caracterizações da arte das vanguardas e da arte contemporânea, algumas continuidades podem ser percebidas entre o "impulso participativo dos anos 1960 e hoje": o primeiro é "o desejo de criar um sujeito ativo, que será empoderado pela experiência de participação física ou simbólica"; o segundo é a ideia de que

> [...] o gesto de ceder algum ou todo o controle autoral [da obra] é considerado convencionalmente mais igualitário e democrático do que a criação de uma obra por um único artista, enquanto a produção compartilhada é também percebida pelos benefícios estéticos de implicar maior risco e imprevisibilidade. A criatividade colaborativa é portanto entendida tanto emergindo de, quanto produzindo, um modelo social mais positivo e não-hierárquico. [...] Um dos principais ímpetos por

> trás da arte participativa tem sido por conseguinte uma restauração dos laços sociais por meio de uma elaboração coletiva de significado.

Contribuindo para uma compreensão da ação artística participativa como restauradora de laços sociais, podemos empregar a noção de "ação" proposta pela filósofa Hannah Arendt. Ela afirma que haveria três atividades humanas fundamentais, compondo o que ela chama de "*vita activa*". O "trabalho" corresponderia somente ao trabalho do corpo, ou seja, ao processo biológico necessário para a sobrevivência do indivíduo e da espécie humana. O "labor" ou "obrar" (dependendo da edição traduzida do texto) seria o que comumente entendemos como "trabalho", que é também a interpretação de Marx para esta palavra: uma atividade que nos proporciona um mundo "artificial", pela transformação da natureza em coisas artificias; é a condição humana da "mundanidade". Por último, a "ação" seria a "única atividade que se exerce diretamente entre os homens sem a mediação das coisas ou da matéria" (ARENDT, 2017, p. 15) e está acompanhada pelo discurso; como requer o estar em relação com o outro, ela corresponde à condição humana da pluralidade, que "é a paradoxal pluralidade de seres únicos. O discurso e a ação revelam essa distinção única. Por meio deles, os homens podem distinguir a si próprios, ao invés de permanecerem apenas distintos" (ARENDT, 2017, p. 218); ou seja, eles desvelam o agente no ato. Simultaneamente, a autora afirma que a "política" é, justamente, esse espaço do "compartilhamento de palavras e atos", resultante do agir em conjunto, precedendo "toda e qualquer constituição formal do domínio público e as várias formas de governo" (ARENDT, 2017, p. 245), pois constitui antes um "espaço da aparência, no mais amplo sentido da palavra, ou seja, o espaço no qual eu apareço aos outros e os outros a mim" (ARENDT, 2017, p. 246). A ação é, portanto, segundo Arendt, "especificamente a condição – não apenas a *conditio sine qua non*, mas a *conditio per quam* – de toda vida política" (ARENDT, 2017, p. 15).

> ***agir***
> *verbo*
> *1. (etim. grega: archein) começar, conduzir; governar.*
> *2. (etim. latina: agere) imprimir movimento a alguma coisa.*
>
> ***ação***
> *substantivo*
> *1. atuação ou manifestação de uma energia, de uma força.*
> *2. atividade, movimento que coloca os seres humanos em relação uns com os outros sem mediação da matéria.*
> *3. modo de proceder; comportamento.*
> *4. menor parcela do capital social de uma empresa; título patrimonial que concede aos seus detentores, chamados acionistas, os direitos e deveres de um sócio.*

Isso não significa, entretanto, que *toda* ação efetive uma política: ela é exercida somente "onde a palavra e o ato não se divorciam, onde as palavras não são vazias e os atos não são brutais" (ARENDT, 2017, p. 247). No caso da arte, pode-se buscar o sentido político da "ação" que Arendt defende; entretanto, possuir uma dimensão participativa, por si só, não garante seu caráter crítico e político: é preciso compreender que tipo de relação está sendo proposta entre o artista e o participante, entre a obra e o mundo. Existem, por exemplo, como citadas por Andrea Fraser (2014), obras *site-specific* que propõem criar novas relações, sem contudo engajar-se numa crítica das relações existentes nesses sites. Ou, sobre a questão da autoria e da horizontalidade, mesmo em trabalhos colaborativos frequentemente o lugar de autoridade do artista é reforçado no momento do reconhecimento institucional; também, de modo análogo, artistas que buscam "tratar" um problema social por meio da obra participativa podem acabar por vezes exercendo um papel autoritário se colocarem a si mesmos numa posição de provedores de consciência e saber ao grupo com o qual trabalham – em outras palavras, como afirma Walter Benjamin, podem permanecer solidários a este "somente ao nível de suas convicções, e não na qualidade de produtor[es]" (BENJAMIN, 1985, p. 126).

Diversas práticas participativas na arte contemporânea da década de 1990 são tratadas por Nicolas Bourriaud dentro da ideia da "estética relacional", definida por ele como "uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e *privado*" (BOURRIAUD, 2009, p. 19) e que compreende essa interação e a intersubjetividade como "os principais elementos a *dar forma* à sua atividade" (BOURRIAUD, 2009, p. 62), citando obras de artistas como Felix

Gonzalez-Torres, Rirkrit Tiravanija, Liam Gillick e Angela Bulloch. O autor faz uma defesa das obras relacionais como lugares onde se elaboram socialidades alternativas, modelos críticos, que operam mais pelo deslocamento e proposição de relações do cotidiano do que no sentido de uma transformação revolucionária, em oposição às obras dos anos 1960 e 1970: são antes "microutopias, [...] interstícios abertos no corpo social" (BOURRIAUD, 2009, p. 98). Entretanto, ele aponta o espaço expositivo, ou institucional, como o local privilegiado para essa "arte das relações", pelo que já foi contundentemente criticado por alguns autores, como Paul Ardenne (no livro *Arte contextual,* 2002) e a própria Claire Bishop, em seu texto *Antagonismo e estética relacional* (2012). Ambos afirmam que esse tipo de arte, conforme defendido por Bourriaud, só ocorreria na forma de uma comunidade harmoniosa, em que as relações que ele pretende afirmar como políticas se dariam de maneira superficial, sancionadas pela instituição artística. Afinal, se essa arte preocupa-se em refazer e valorizar os laços que estruturam o espaço social, como "experiências inter-humanas que tentam se libertar das restrições ideológicas da comunicação de massa" (BOURRIAUD, 2009, p. 62), por que fazê-lo eminentemente dentro de museus e galerias?

Como apontado por Paul Ardenne (2002, p. 133, trad. minha), na arte posterior à década de 1970, "numerosos artistas vão [...] colocar-se a entregar 'relacional' em toneladas, poupando-se de passagem uma reflexão sobre seus fins reais, com o pretexto de que a união do artista e do corpo social seria evidente, união santificada pela instituição que paga e acolhe". Contudo, sua crítica vai no sentido de afirmar que a sistematização e institucionalização das práticas participativas ocorridas desde aquela época acabaram por provocar sua completa banalização, fazendo delas consenso; em relação a isso, além das considerações já feitas sobre as políticas da arte perante seu sistema institucional, acredito que caberia ainda nos colocarmos a seguinte pergunta: se adotarmos, mais do que da instituição, a perspectiva do público, será mesmo todo trabalho participativo dado como normativo e consensual? A perspectiva de Bishop, diversamente, aponta mais para um questionamento do caráter crítico tomado por Bourriaud como intrínseco a esse tipo de arte, afirmando, pelo contrário, particularmente sobre as obras de Liam Gillick e Rirkrit Tiravanija, que "apesar de os trabalhos afirmarem depender de seu contexto, eles não questionam sua imbricação nesse contexto" (BISHOP, 2012, p. 8). Bishop parte, ainda, das teorias apontadas por Chantal Mouffe e Ernesto Laclau sobre democracia para declarar que

> [...] uma sociedade democrática em pleno funcionamento não é aquela em que todo o antagonismo desaparece mas aquela em que novas fronteiras políticas são constantemente traçadas e colocadas em debate [...]. Sem antagonismo existe apenas um consenso imposto por uma ordem autoritária. [...] Debruço-me sobre essa teoria para sugerir que as relações estabelecidas pela estética relacional não são intrinsecamente democráticas, como sugere Bourriaud, já que elas permanecem confortavelmente dentro de um ideal de subjetividade como um todo e de uma comunidade como união imanente. (BISHOP, 2012, p. 8-9).

A autora propõe, assim, em contrapartida, o "antagonismo relacional", no qual as relações seriam muito mais problematizadas do que solucionadas. Como exemplo desse conceito, ela cita a obra do espanhol Santiago Sierra, que opera também com problemáticas do contexto laboral na contemporaneidade. O artista trabalha em geral com grupos de pessoas, definidos por suas características étnicas, raciais, socioeconômicas, etc., pagando-as para que realizem projetos, muitas vezes auto-mutilantes ou degradantes, que denunciam sua exclusão social justamente em função de tais características, como, por exemplo, na obra *El trabajo es la dictadura* [*O trabalho é a ditadura*] (figura 11), realizada na Espanha em 2013, na qual contratou trinta pessoas desempregadas para escreverem à mão mil livros contendo apenas a frase que dá título à obra, recebendo em troca o valor equivalente a um salário mínimo.

Figura 11 – Santiago Sierra, *El trabajo es la dictadura* [*O trabalho é a ditadura*], 2013, Espanha. 30 desempregados contratados para escreverem à mão 1000 livros com a frase "o trabalho é a ditadura", em troca de um salário mínimo.

Fonte: SANTIAGO..., 2013.

Se, por um lado, sua produção pode ser compreendida como uma denúncia das relações de exploração e opressão sofridas por grupos marginalizados, por outro, ela apresenta um complexo problema no que tange à relação de trabalho entre o próprio artista e os participantes contratados, já que essa relação reproduz para a realização das obras essa mesma objetificação do ser humano; suas ações permanecem, assim, no limiar entre a crítica a essas situações e sua mera reprodução, pelo que são alvo de diversas controvérsias. Bishop (2012, p. 12), por sua vez, compreende que o mal estar e desconforto provocado por suas obras em decorrência disso seriam justamente o que caracterizariam seu potencial político, pois cumpririam o papel de *sustentar* a tensão entre observadores, participantes e contexto, promovendo dessa forma uma reflexão crítica sobre o contexto em que se inserem:

> Laclau e Mouffe afirmam que para que se constitua um contexto e ele seja identificado como tal, certos limites precisam ser demarcados; pois pelas exclusões geradas por essa demarcação é que o antagonismo ocorre. É precisamente esse ato de exclusão que é rejeitado na preferência da arte relacional por "abertura". As ações de Sierra, por contraste, ficam impregnadas de outras "instituições" (por exemplo: imigração, salário mínimo, congestionamento no trânsito, comércio de rua ilegal, falta de moradia) para enfatizar as divisões impostas por esses contextos. De modo crucial, entretanto, Sierra não apresenta essas divisões como reconciliadoras (do modo como Tiravanija omite o museu com o café ou o apartamento) nem como esferas inteiramente separadas [...].

Outra questão trazida pelas ações de Sierra é sua própria condição de trabalhador perante as instituições, admitindo as contradições da situação: ele paga e "explora" os participantes para realizarem as obras pelas quais ele mesmo é pago e explorado por galerias, negociantes e colecionadores para fazer (BISHOP, 2012). Em relação a isso, segundo Bishop (2012, p. 12), as críticas ao artista vão no sentido de afirmar "que ele está dizendo o óbvio de forma pessimista: o capitalismo explora":

> O próprio Sierra faz pouco para contradizer essa visão quando opina: "Não posso mudar nada. Não há possibilidade de mudarmos nada com o trabalho artístico. Fazemos nosso trabalho porque estamos fazendo arte e porque acreditamos que a arte deve ser alguma coisa, alguma coisa que acompanha a realidade. Mas eu não acredito na possibilidade de mudança."

Em oposição à teoria de Bishop, contudo, o artista Liam Gillick (criticado no texto da autora como um dos artistas da estética relacional mencionados por Bourriaud), além de apontar outras imprecisões e discordâncias que não cabem analisar aqui, faz uma leitura distinta do texto de Laclau e Mouffe a respeito do antagonismo, com a qual estou mais de acordo. Ele afirma que "o fato de que Hirschhorn e Sierra desgostem mais pessoas do que

Tiravanija e eu não significa que eles estejam mais próximos da noção de antagonismo de Mouffe", pois

> Mouffe delineou cuidadosamente uma crítica útil às tensões irresolúveis inerentes às construções ocidentais da democracia liberal. [...] os artistas escolhidos por Bishop falham em serem exemplos úteis nessa instância. Todos estão mais ou menos trabalhando em uma tradição de produção individual e recepção que é apresentada dentro de um contexto de arte estabelecido. Mouffe não está pedindo por mais fricção dentro de algumas estruturas propostas dentro desse contexto, mas sim está elaborando um argumento contra o tipo de estrutura social que produziria um "mundo" da arte reconhecível em primeiro lugar. [...] Seus argumentos são por um novo modelo social, bem como uma modificação das aparências e dos comportamentos dentro da moldura social existente. (GILLICK, 2006, p. 101-102, trad. minha).

Ainda que eu esteja de acordo com Bishop em sua oposição ao a-criticismo de diversas práticas da arte chamada relacional por Bourriaud em relação ao contexto em que se inserem, entendo que a visão cética de Sierra e os consequentes posicionamentos adotados em suas obras tampouco condizem com as ideias de democracia e antagonismo propostos por Laclau e Mouffe.

Outro artista que trata do contexto laboral de sua época, em obra de 1968, *La familia obrera* [*A família operária*] (figura 12), é Oscar Bony. A participação, nesse caso, torna-se quase uma apropriação, como *ready-made*: o artista "apropria-se" de uma família proletária e a insere em uma instituição artística, o Instituto Di Tella, em Buenos Aires, como uma obra de arte. Três membros da família são expostos, sentados em blocos: em um nível inferior, o filho e a mãe, que fica um pouco mais alta que aquele por seu tamanho, e, acima dos dois, o pai. Ao lado, o artista coloca também um cartaz com a mensagem: "Luis Ricardo Rodríguez, metalúrgico de profissão, recebe o dobro do que ganha em seu ofício, por permanecer em exibição com sua mulher e seu filho durante a mostra." (trad. minha).

Figura 12 – Oscar Bony, *La familia obrera* [*A família operária*], 1968. Instalação com 3 pessoas e cartaz contendo a mensagem "Luis Ricardo Rodríguez, metalúrgico de profissão, recebe o dobro do que ganha em seu ofício, por permanecer em exibição com sua mulher e seu filho durante a mostra." Instituto Di Tella, Buenos Aires, Argentina.

Fonte: OLIVEIRA; CARLINI, 2016, p. 3107.

Bony diz que seu objetivo com esse trabalho era conectar-se com a realidade social e seus problemas, e que, para tanto, sua tática foi tomar a própria realidade como material da obra; desse modo, buscava denunciar os mecanismos antiéticos da sociedade, mostrando, especialmente por meio do cartaz, como as relações de poder do sistema capitalista subjugam os indivíduos, inclusive levando-os a aceitarem ser exibidos (HERRERA, 1993). A configuração das pessoas expostas, além de evocar um cenário social e suas condições de trabalho, também gera uma discussão sobre as diferenças entre os sujeitos da família e como toda a ordem social os elabora. Isso fica bastante evidente pela posição do homem, acima das demais figuras, e da mensagem do cartaz que se refere a ele reforçando sua posição de provedor e elemento a que os outros membros da família estão sujeitos. Poderíamos dizer, por esses aspectos, que *La familia obrera* não é tão distinta de obras de Santiago Sierra no sentido de reproduzir situações que busca denunciar. Diversos trabalhos de Sierra, de fato, aparecem como denúncias – por exemplo, com a frase "o trabalho é a ditadura": há uma reflexividade na obra, que trata de sua própria forma de realização, mas apontando para um contexto social, denunciando-o. Ou então, na ação *11 personas remuneradas para aprender una frase* [*11 pessoas remuneradas para aprender uma frase*] (figura 13), realizada na Casa de Cultura de

Zinacantán, no México (2001): Sierra paga dois dólares a onze mulheres indígenas de origem Tzotzil para aprenderem a dizer, em coro, uma frase em espanhol, língua que não compreendem; a frase, uma tautologia da própria questão, denuncia sua segregação cultural decorrente do processo de colonização – "Estou sendo remunerado para dizer algo cujo significado ignoro" (SARNAGLIA, 2009, trad. minha) – e simultaneamente remete à alienação do trabalho. Deve-se levar em conta, porém, voltando à obra de Bony, que esta foi realizada em uma época em que a ideia de "denúncia" estava ainda vinculada ao papel político da "tomada de consciência" – por exemplo, nesse caso, dos mecanismos do capitalismo e da sujeição aos papéis que nos são atribuídos –, naquele momento um ato irruptivo na ordem social, especialmente no contexto de tolhimento das liberdades em que essa obra foi produzida, durante a ditadura militar de Onganía, na Argentina. Além disso, à diferença de Sierra, seus participantes possuem uma identidade singular, um nome, não são despersonalizados como provedores de serviços e contratados para realizar outro trabalho extenuante ou humilhante recebendo o pagamento mínimo; eles recebem o dobro do que ganhariam pelo seu tempo, para "tonarem-se obra de arte", em uma duração que poderia ser encarada inclusive como tempo de ócio ou descanso do trabalho, enquanto são observados pelas pessoas. Entendo que Sierra não está buscando um gesto de conscientização do público, mas talvez, como disse Bishop, procure colocar em tensão o campo da arte e o social, reconhecendo naquele relações político-econômicas que muitos escolhem não abordar. Estará ele apenas dizendo o óbvio?

Figura 13 – Santiago Sierra, *11 personas remuneradas para aprender una frase* [*11 pessoas remuneradas para aprender uma frase*], 2001. 11 mulheres indígenas de origem Tzotzil contratadas para aprenderem a dizer, em coro, a frase em espanhol "Estou sendo remunerado para dizer algo cujo significado ignoro". Casa de Cultura de Zinacantán, México.

Fonte: SARNAGLIA, 2009, p. 383.

As obras citadas, em particular *La familia obrera* e *11 personas remuneradas para aprender una frase*, são também bons exemplos da mudança de paradigma da relação com o outro na arte entre o período das vanguardas e a arte contemporânea mais atual, proposta por Hal Foster (2014). Paralelamente ao modelo do "autor como produtor" de Walter Benjamin, que tinha seu foco na relação com a classe operária, Foster propõe o "artista como etnógrafo": "Nesse novo paradigma, o objeto de contestação ainda é em grande medida a instituição de arte capitalista-burguesa [...]. Mas o sujeito da associação mudou: é o outro cultural e/ou étnico, em nome de quem o artista engajado mais frequentemente luta." (FOSTER, 2014, p. 161). Esse novo paradigma apresenta, segundo o autor, alguns problemas ao tomar do anterior três pressupostos: o de que "o lugar da transformação política é também o lugar da transformação artística"; o de que "esse lugar está sempre *em outra parte*, no campo do outro"; e "o pressuposto de que, se o artista que foi invocado *não* é visto como social e/ou culturalmente outro, seu acesso a essa alteridade transformadora é limitado" (FOSTER, 2014, p. 161). A combinação desses pressupostos frequentemente leva o artista-etnógrafo a projetar no outro a posição de sujeito da história, tomada em termos de verdade (o outro é aquele que pode realizar a transformação social), o que coloca esse outro no lugar da política e ambos em um lugar de exterioridade em relação ao "eu", como oposição transcendental. Foster aponta que, em grande medida, essas novas práticas artísticas assumem as características de uma nova antropologia que entende a cultura como texto, supondo que o modelo textual desafia a "autoridade etnográfica". Nessa virada textual, a instituição da arte também passou a ser compreendida como uma rede discursiva, e não mais apenas em termos espaciais, assim como o observador da arte não pôde mais ser considerado apenas em termos fenomenológicos, mas sim como um "sujeito social definido na linguagem e marcado pela diferença" (FOSTER, 2014, p. 174), o que levou inúmeros artistas a adotarem o mapeamento sociológico ou antropológico como questionamento da autoridade social. Hal Foster chama a atenção, contudo, para o fato de que, ainda que questionem a autoridade social, a maior parte dessas obras não refletem sobre a autoridade sociológica. Dessa forma, as tentativas de uma "alterização do eu" frequentemente recaem na autoabsorção:

> É certo que a reflexividade pode perturbar os pressupostos automáticos a respeito das posições do sujeito, mas também pode promover um mascaramento dessa perturbação: ressurge na teoria uma moda do confessional traumático, que às vezes é crítico da sensibilidade, ou uma moda de informes pseudoetnográficos na arte, que às vezes parecem diários de viagem oriundos do mercado de arte mundial. (FOSTER, 2014, p. 168).

Assim, "o papel *quasi*-antropológico atribuído ao artista pode promover uma presunção tanto quanto um questionamento da autoridade etnográfica, uma evasão tanto quanto uma extensão da crítica institucional." (FOSTER, 2014, p. 180). Para essa oposição, Foster apresenta como solução a defesa de uma arte que funciona em *paralaxe*, ou seja, "que procura enquadrar o enquadrador enquanto este enquadra o outro. Essa é uma maneira de negociar o status contraditório da alteridade como dada e construída, real e fantasmática." (FOSTER, 2014, p. 185). É preciso, segundo ele, encontrar a distância e a proximidade certas do outro para não recair nem no narcisismo, que o obscurece, nem na superidentificação, que engessa o outro na posição que lhe é atribuída. Ainda que eu não esteja trabalhando com um outro étnico ou cultural, essas são questões interessantes para se pensar o lugar de autoridade do artista na relação com os participantes e qual o caráter dessa participação. Afinal, meu trabalho tem certamente algumas aproximações com a antropologia. Procuro um grupo de pessoas com uma característica social comum, utilizando ferramentas e meios da vida cotidiana para criar uma situação, que não precisa ser percebida como arte, para a realização de uma pesquisa. É claro que, em se tratando, de fato, de uma pesquisa em artes, ela não adota nenhum rigor metodológico referente à antropologia, mas, ainda assim, considero importante refletir sobre sua dimensão participativa e o que pode estar sendo projetado sobre esse outro-participante em termos de identidade e representação, pois essa dimensão toma parte no caráter político de uma obra. Um parecer que recebi há pouco tempo sobre o projeto *Vaga-se* talvez possa ajudar a analisar algumas dessas questões.

Como uma pesquisadora em arte, em dado momento submeti um artigo, na verdade um "relato de pesquisa", que continha resumidamente o texto presente no primeiro e em parte do terceiro capítulos desta dissertação, para o Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP) da Região Sudeste. O texto não foi aceito, e posteriormente, com alguma surpresa, recebi o seguinte parecer do avaliador:

> Trata-se do relato de uma experiência artística, pautada em um projeto de mestrado em artes, que visa debater o lugar do não-trabalho como crítica ao pensamento neoliberal de ocupação do sujeito. A proposta é poeticamente interessante, mas parece tratar o "desempregado" com o mesmo desrespeito característico ao empregador neoliberal. Assim, trata esse "desempregado" como matéria da obra, embora nomeie a prática como participativa ou como prática compartilhada. Alguns depoimentos apresentados pelo autor/a evidenciam uma atitude que tende a criticar a forma de uso do tempo laboral contemporâneo, mas o faz de modo tão exploratório e não justificado, ou ainda justificado como uma atitude poética com poderes sobre os sujeitos envolvidos. Em resumo, o trabalho não parece dispensar um olhar crítico ao próprio trabalho que segue em uma esteira perigosa, na qual trilham práticas contemporâneas que se dizem críticas e includentes, mas que operam com o outro na dimensão da rês, na dimensão da coisificação do sujeito. (ANPAP-RJ, 2018).

É preciso considerar a possibilidade de que o leitor de meu artigo não tenha compreendido o tom de ironia com que escrevi a maior parte do texto; também deve-se levar em conta que não tive, nesse espaço reduzido, como tratar de inúmeras questões que abordo em minha dissertação; porém, vamos por ora crer que ao menos a parte prática do projeto foi claramente entendida. A "prática exploratória" se dá, de acordo com ele, pois uso o desempregado como matéria da obra, coisificando, portanto, o sujeito. Vejamos o significado de "exploração":

> ***exploração***
> *substantivo*
> *1. ação ou resultado de explorar, descobrir, pesquisar.*
> *2. busca, procura.*
> *3. extração de algo com fins de aproveitamento, de uso.*
> *4. desenvolvimento de atividade econômica.*
> *5. ação de abusar ou tirar proveito de outrem, de situação etc.; na relação de trabalho, aproveitamento abusivo visando à obtenção de lucro.*

Quanto aos significados 1 e 2, não há dúvidas de que minha prática é exploratória. Sobre o ponto 3, sim, certamente extraio algo das ações realizadas para uso próprio, pois elas me permitem realizar um projeto que me interessa como artista, possuir um grau de Mestrado, possivelmente publicar textos (se não me deparar com mais avaliadores que compartilhem da opinião deste), etc. Contudo, se como trabalhadora e artista tiver que justificar essas constatações para afirmar a qualidade de meu trabalho, terei de perguntar: é possível realizar *qualquer* trabalho de arte participativo sem tirar disso nenhum benefício próprio? Como já elaborado anteriormente, o importante me parece ser, antes, como se dá de fato a relação entre artista e participantes e entre a obra e seu contexto – o que nos leva aos significados 4 e 5. Claro que minha atividade é econômica: estou realizando um *trabalho* artístico. Além disso, estou colocando em questão a própria noção de trabalho – e de não-trabalho – enquanto o faço; *Vaga-se* é um projeto que de fato faz um comentário, no meu entender, *crítico*, da economia dos processos participativos em arte, justamente não se colocando simplesmente como "uma atitude poética com poderes sobre os sujeitos envolvidos", mas sim tornando visíveis forças sociais ligadas ao trabalho e ao desejo, inclusive no campo da arte, que não

podem ser invisibilizadas; ou seria mais democrático convidar as pessoas para participarem declaradamente de uma "ação artística" que consistiria em não trabalhar, oferecendo-lhes assim em troca "a maravilhosa oportunidade de participar de uma obra de arte", enquanto sigo "extraindo" delas o que me interessa para uso próprio? (Isso é uma ironia; digo, para que não haja dúvidas).

> ***ironia***
> *substantivo*
> *1. dito fino e dissimulado; sarcasmo.*
> *2. figura de linguagem, geralmente usada para fazer graça ou mostrar irritação, em que se declara algo incongruente com, ou contrário ao que se pensa.*
> *3. acontecimento ou desfecho contrário ao que se esperaria das circunstâncias.*

Parece-me, portanto, que talvez meu avaliador esteja se referindo eminentemente ao quinto significado da palavra: "ação de abusar ou tirar proveito de outrem, de situação etc.", ou, "na relação de trabalho, aproveitamento abusivo visando à obtenção de lucro". Se estou tirando proveito abusivamente de algo ou alguém, poderia dizer que é dos protocolos e documentos relativos ao trabalho formal: anúncio, entrevista, contrato, etc. Trato-os da forma que bem entendo, sem a menor consideração. Quanto aos participantes, bom, meu projeto possui-os em diferentes instâncias, mas não acho que exista muita polêmica em torno daqueles que se envolveram como colaboradores da proposta artística, como Miriam; o foco do parecerista foi definitivamente os desempregados (tenham sido apenas entrevistados ou contratados). Nesse caso, no que diz respeito à relação de trabalho proposta entre nós, definitivamente não obtive desta nenhum lucro; pelo contrário, distribuí com eles parte de minha renda e pedi em troca do dinheiro oferecido que realizassem qualquer coisa, o que desejassem, pelo tempo que quisessem. Não utilizei, de nenhuma forma, o ocorrido no tempo de não-trabalho para *produzir* algo; tampouco me apropriei de sua participação ao longo de todo o processo para a realização de uma obra a ser comercializada; enfim... Como conclusão, parece-me que o avaliador do artigo não considerou a parte do não-trabalho nessa relação de trabalho – o que seria o mesmo que dizer que não levou em conta seu fator "arte".

3 **VAGA-SE**

De todos os indivíduos entrevistados, quatorze compareceram ao não-trabalho no dia marcado. Encontrei-os em locais bastante diversos, como parques, *shoppings*, cafés, instituições culturais, ruas quaisquer... e o tempo de não-trabalho variou entre quarenta minutos e sete horas e meia. Para falar de um "vagar", contudo, seguindo a premissa de não produzir nada a partir das experiências de não-trabalho, vou começar, novamente, pelo não-trabalho que *não* ocorreu.

> *Mesmo entre aqueles que marcaram um dia de não-trabalho comigo, houve quem não tenha comparecido para não trabalhar, como Marcelo, um homem jovem que costumava vender celulares em frente ao Mercado Popular da Uruguaiana. No dia 5 de dezembro de 2016, quando ainda residia no Rio de Janeiro, fui ao local acordado, em frente à estação de metrô Uruguaiana, às 14h, mas Marcelo não se encontrava lá. Às 14h15, iniciei uma busca por ele. Perguntei a várias pessoas, que me pareciam ser vendedores ambulantes ou do Mercado Popular, se o conheciam, mas prontamente percebi que lhes era mais importante saber o que eu desejava de Marcelo, do que de fato onde ele poderia estar. Possivelmente Marcelo não teria me dado seu nome verdadeiro, de acordo com eles. Fui advertida de que não deveria pagar nenhum serviço antecipado, nem deixar-me ser enganada. "Pode ser sincera", eles me garantiram. "É concerto de celular? Produto falsificado?". Um informante foi categórico ao afirmar que "o único Marcelo que existe nesse camelô é o que concerta celulares e fica na banca da quadra D, que no momento está fechada". Outro homem insistiu em saber o que eu precisava, garantindo que tudo seria possível, exceto encontrar com Deus ou dar a vida de volta aos falecidos. "É remédio controlado?", me perguntou. Com a resposta negativa e a reafirmação de que tudo o que eu realmente precisava era encontrar-me com Marcelo, ficou um tanto irritado. Fui embora determinada a não trabalhar até o fim do dia.*

O descompromisso de Marcelo certamente foi interessante para pensar o quanto se pode não trabalhar tomando o não-trabalho como compromisso; afinal, não seria este próprio ao trabalho? Acontece que há, de fato, um trabalho no não-trabalho; e minha proposta, longe

de promover uma clara separação entre essas duas instâncias, aponta para suas intermitentes sobreposições. Mas ela também aponta para o vazio, para a ausência de um trabalho que provê a inserção social. Esse paradoxo nos remete aos diferentes conceitos de trabalho de que tratamos anteriormente, e ainda à noção de valor: qual trabalho tem valor? e qual o valor do não-trabalho? As perguntas de Miriam seguem ressoando aqui: "Seu trabalho sobre o não trabalho e o meu trabalho sem trabalho, sem salário, com valor? O resultado define o valor? Que tipo de remuneração tem valor?". Outra participante, Tatiana, também escreveu-me após a experiência de não-trabalho:

> ***Relato de Tatiana (contratada):***
> *Desculpa a demora em escrever, sinceramente eu esqueci!*
> *Pensei tantas coisas e na correria acabei não escrevendo...*
> *Acho que isso foi até um tanto sintomático deste momento do "sem trabalho", escrevo entre aspas porque a cada dia percebo o quão cansada e sobrecarregada me sinto neste período.*
> *Percebo o quanto de atividades antes divididas em casa assumi só para mim, por várias razoes entre elas o tempo (teórico né?), a culpa (eterna companheira) e para atender solicitações dos outros já que estou sem fazer nada né?*
> *Do nosso encontro fiquei pensando e muito, em como posso calcular esse tempo, o que é meu tempo e o que é o tempo dedicado ao outro....qual deles posso pedir uma compensação, um algo em troca....*
> *Como desempregada (formal) não me vejo sem projetos de trabalho e produção mas percebo a dificuldade que tenho em me organizar neste "tempo" e atender a todas as expectativas e angustias, acredito que sejam o maior recheio destes momentos já que esse tempo vazio de produção remunerada cause um grande impacto quando chegam as contas, o que leva a angustia de nao ter como pagar e assim a culpa por sobrecarregar financeiramente os outros.*
> *Ai percebi que a questão não é o tempo e sim o dinheiro, longe de mim fazer discurso anti capitalista, mas a realidade é que ter um tempo pouco produtivo financeiramente pode ser super estressante, e por isso ter este tempo pode trazer a culpa e a ansiedade como consequência porque nao sei bem o que fazer com ele.*
> *Outro ponto que fiquei refletindo é se tem algum tempo que seja mais valioso do que outros, se no trabalho eu calculo meu valor/tempo baseada na dificuldade do trabalho a ser desempenhado, meus custos (de formação, execução) e lucro como calculo meu tempo se levar com consideração que sou mulher, mãe, esposa, amiga, filha, profissional, estudante, empreendedora e preguiçosa?!?!?*

> *Poderia ficar aqui pensando horas...e pensar não seria uma forma produtiva do meu tempo? Mas quem vai validar e valorizar isso??*
> *Espero que você consiga aproveitar algo destes tempos, do nosso encontro e do tempo desprendido neste confuso email mas muito sincero em seu espaço.*

Seu texto traz vários questionamentos e reflexões que eu mesma me coloco por meio dessas ações artísticas: a angústia, a sensação de vazio provocada pela falta de um trabalho remunerado; quem valida e confere valor ao nosso tempo? o que é ser produtivo? o que significa trabalhar ou não trabalhar? Se no capítulo anterior busquei debater essas questões tomando como ponto de partida as noções sobre o "trabalho", vou agora debruçar-me sobre seu negativo, aquilo que está ligado à ideia de um não-fazer.

3.1 **Lazer, tempo livre, ócio e outros tempos**

Ócio, lazer, tempo livre e outras noções que incluem uma dimensão temporal ou constituem estados temporais, como a espera, a preguiça ou o tédio, podem corresponder a uma ideia de "não-trabalho", dependendo do sentido em que empregamos esse termo. Alguns desses estados são condenados pelo neoliberalismo ou mal vistos por seu caráter improdutivo, enquanto outros, como o lazer, correspondem à demanda por consumo.

> ***lazer***
> *substantivo*
> 1. *Antiguidade. Tempo de descanso; ócio.*
> 2. *Idade média. Preguiça de trabalhar.*
> 3. *Modernidade. Atividades praticadas fora do tempo de trabalho; distração, divertimento.*
> 4. *Pós-modernidade. Entretenimento.*

Na tradição grega da Antiguidade, o lazer foi associado ao ócio, que significava um tempo dedicado a si mesmo e que provocava prazer intrínseco; ele nada tinha a ver com o

divertimento e as atividades culturais e apenas poderia ser alcançado por aqueles que conseguiam libertar-se do trabalho, já que nesse período o trabalho produtivo, entendido como os afazeres manuais, dissociados das tarefas políticas, era considerado indigno, sendo realizado apenas por escravos (GOMES, 2008, p. 21). Portanto, o lazer nesse período estava associado a uma ideia de liberdade e à vida contemplativa. Posteriormente, contudo, especialmente com o advento do Cristianismo, o lazer foi adquirindo conotações que o ligaram diretamente à valorização do trabalho, como indica o termo arcaico (século XIII) "*lezer*", que denota "preguiça, pouca vontade de trabalhar" (GOMES, 2008, p. 18) e o termo "*licere*", do latim, que significa "ser lícito", "ser permitido", indicando sua oposição ao tempo de trabalho e sua ocorrência apenas quando é "autorizado". O lazer, no período medieval, só era valorizado se as atividades realizadas nesse tempo contribuíssem para elevar a alma à Deus, impregnando valores morais considerados essenciais para o mundo do trabalho, a estruturação da família e a manutenção da Igreja Católica; com ênfase no aspecto moral, o trabalho era também visto como um dever e um modo de servir a Deus (GOMES, 2008, p. 27). No período moderno, com a industrialização, quando os trabalhadores passaram a reivindicar um limite de horas para a jornada de trabalho, o tempo do lazer foi determinado em oposição ao tempo de produção, mas também ao tempo de descanso, que corresponderia especificamente ao sono (especialmente no momento em que se definiu a jornada de oito horas, que nos Estados Unidos foi promovida no século XIX pela campanha de Robert Owen, com o *slogan* "oito horas de trabalho, oito horas de lazer, oito horas de descanso"), sendo o lazer, portanto, um tempo para o divertimento e a dedicação à vida pessoal, no qual os trabalhadores poderiam tornar-se consumidores. Segundo a autora Christianne Gomes (2004, p. 119), no Brasil, na primeira metade do século XX, "o lazer, em geral, era compreendido como uma fração de tempo situada no âmbito do chamado 'tempo livre'", contexto em que se difundiu "a idéia de que as horas de lazer deveriam ser preenchidas apenas com as atividades recreativas consideradas, pelos segmentos hegemônicos, como 'saudáveis'". Hoje em dia, entretanto, os limites entre o tempo do lazer e o tempo da produção estão totalmente difusos. Por um lado, há uma invasão explícita do tempo do trabalho ao tempo supostamente livre, facilitada pelas novas tecnologias, que permitem a permanência do contato com o trabalho mesmo fora de seu local e período específicos, e, da mesma maneira, os ambientes de trabalho muitas vezes são permeados por elementos de "lazer", na busca de torná-los mais "humanizados" para obter uma melhor produtividade. Por outro lado, a demanda por produtividade atua constantemente sobre o sujeito, que a internaliza e age a todo momento para construir uma personalidade "bem-sucedida" – o que Dardot e Laval (2016) chamam de

"empreendedorismo de si". Simultaneamente, a noção de lazer está cada vez mais conectada à ideia de entretenimento (no âmbito coletivo) ou divertimento, que bem sabemos ser quase indissociável do consumo de serviços e *gadgets* tecnológicos, cujas atividades, mesmo quando não provocam um consumo pago em dinheiro, promovem o consumo de imagens e ideias geralmente coniventes com a lógica consumista, competitiva e produtivista do neoliberalismo; e isso quando não produzem, também, riqueza imediata para empresas e corporações, como no caso da internet, em que o valor dos anúncios e páginas é medido pelos "cliques" feitos pelos usuários.

> ***entretenimento***
> *substantivo*
> *1. qualquer ação, evento ou atividade com o fim de entreter e suscitar o interesse de uma audiência.*
> ***divertimento***
> *substantivo*
> *1. recreio, distração.*

A psicanalista Maria Rita Kehl, em *O tempo e o cão – a atualidade das depressões* (2009), também fala sobre as formas como vivemos o tempo na contemporaneidade, partindo das teorias do filósofo Walter Benjamin. Segundo a autora, o indivíduo no capitalismo neoliberal aparentemente disporia de inúmeras escolhas em relação ao aproveitamento do seu tempo livre, mas viveria, na verdade, sob o imperativo de "aproveitar bem o tempo", mesmo nas horas ditas de lazer, preenchendo-as com as mais variadas formas de entretenimento e tornando sua experiência tão cansativa e vazia quanto a do tempo da produção. Essa "experiência vazia" corresponde, de acordo com Kehl (2009, p. 160-161), ao que Walter Benjamin designa por *vivência* (*Erlebnis*): aquilo que, "do vivido, produz sensações e reações imediatas *mas não modifica necessariamente o psiquismo*", ao contrário do que denomina *experiência* (*Erfahrung*), que "tem o sentido daquilo que, ao ser vivido, produz um saber passível de transmissão". Por conseguinte, o tempo de lazer, atualmente, tomado em seu sentido hegemônico, pode ser diferenciado do *tempo livre*, se considerarmos que a liberdade pouco tem a ver com essa demanda de aproveitamento e as atividades que frequentemente a acompanham. O tempo livre seria, nesse sentido, um tempo sem demandas externas, no qual o

sujeito poderia conferir valor sobre seu próprio tempo independentemente do uso que dele escolhesse fazer (MUNNÉ, 1980).

> *ai, que preguiça*
> ***ai***
> *interjeição*
> *1. exprime dor, alegria, desespero, contentamento, prazer ou tristeza.*
> *2. do tupi: preguiça.*
> *preguiça, que preguiça*

No período industrial, a noção de tempo livre surgiu em oposição a um tipo de trabalho (da indústria) que não permitia o exercício da liberdade no seu sentido temporal, pois a organização produtiva requeria uma sincronização, e tampouco permitia ao trabalhador a liberdade de constituir-se como sujeito em seu trabalho, devido ao processo de alienação imposto pela forma de produção. Contudo, nem sempre o trabalho formal precisa ser compreendido dessa maneira. Adorno propõe, em seu texto *Tempo livre* (1995), que, para as pessoas que têm a rara chance de escolher e organizar seu trabalho essencialmente segundo suas próprias intenções (como ele mesmo), o tempo livre não se encontra em estrita oposição ao trabalho, pois ambos são compostos de atividades que constituem momentos integrais de sua existência. Com o modelo alienante de trabalho, por outro lado, no tempo livre instaura-se frequentemente o tédio, segundo o autor, que é a expressão do "sempre-igual" das atividades de lazer ou dos *hobbies*. Ele afirma:

> O tédio existe em função da vida sob a coação do trabalho e sob a rigorosa divisão do trabalho. Não teria que existir. Sempre que a conduta no tempo livre é verdadeiramente autônoma, determinada pelas próprias pessoas enquanto seres livres, é difícil que se instale o tédio [...]. O próprio bobear [Blikleln] não precisa ser obtuso, podendo ser beatificamente desfrutado como dispensa dos autocontroles. [...] Tédio é o reflexo do cinza objetivo. Ocorre com ele algo semelhante ao que se dá com a apatia política. A razão mais importante para esta última é o sentimento, de nenhum modo injustificado das massas, de que, com a margem de participação na política que lhes é reservada pela sociedade, pouco podem mudar em sua existência, bem como, talvez, em todos os sistemas da terra atualmente. [...] Em íntima relação com o tédio está o sentimento, justificado ou neurótico, de impotência: tédio é o desespero objetivo. Mas, ao mesmo tempo, também a expressão de deformações que a constituição global da sociedade produz nas pessoas. A mais importante, sem dúvida, é a detração da fantasia e seu atrofiamento. (ADORNO, 1995, p. 66).

Acredito que o lazer é hoje igualmente distinto do ócio, que pode ser uma maneira de se viver o tempo livre em sua plenitude, como o "bobear" de que fala Adorno. Existem,

porém, atualmente diversas definições para o ócio. Há aquelas que o relacionam especificamente a uma questão temporal, equiparando-o ao tempo livre; outras tratam de seu viés subjetivo ou psicológico, afirmando que o ócio seria uma forma de "liberdade de escolha", que envolveria atividades de desenvolvimento pessoal e diversão; de um ponto de vista socioeconômico, o ócio seria um estado improdutivo, vinculado a definições pejorativas para esse contexto, como "preguiça" ou "falta de trabalho"; uma concepção humanista do ócio muito refletida na década de 1990 defende que ele seria "área específica da experiência, âmbito da liberdade, recurso do desenvolvimento pessoal e social, fonte de saúde e bem-estar" (CUENCA apud AQUINO; MARTINS, 2007). Frequentemente é feita uma divisão entre um "ócio positivo", que poderia ser equiparado ao lazer, sendo composto por atividades criativas ou de alguma forma benéficas para o sujeito, e um "ócio negativo", correspondente à inatividade, que levaria, como aponta Domenico De Masi (2000), à violência, à neurose, ao vício ou à preguiça. Esse autor faz, em oposição a um ócio nocivo, uma defesa do "ócio criativo", que seria o exercício da arte, da criatividade e da liberdade; entretanto, tal expressão acaba por manter o ócio subjugado a um estado de atividade, podendo inclusive recair na lógica da produtividade. Diferentemente dessa concepção, entendo aqui a palavra "ócio" em um sentido mais próximo ao da filosofia clássica grega, que o valoriza enquanto um estado reflexivo, embora eu não o faça em correlação a uma desvalorização do trabalho, e sim à demanda produtivista do neoliberalismo.

> ***ócio***
> *substantivo*
> *1. vagar.*
> *2. folga.*
> *3. repouso.*
> *4. preguiça, mandriice.*
> *5. falta de trabalho.*
> *6. tempo de reflexão.*

Voltando aos participantes de meu projeto, observei, a partir das entrevistas com cada um, que suas percepções do tempo em que estavam sem trabalho eram essencialmente duas: ou este era preenchido com milhares de atividades não consideradas de lazer e realizadas para satisfazer outras pessoas, e então sentiam uma *falta de tempo*, que era a falta de tempo dedicado a si mesmos; ou o tempo sem trabalho não era acompanhado por muitas atividades,

e então sentiam-no como um *excesso de tempo*, que era na verdade também uma falta, pois consistia em um tempo vazio, que provocava angústia. Tanto o excesso de atividades, quanto a angústia pelo excesso de tempo podem ser compreendidas pelas condições sociais e subjetivas produzidas pelo neoliberalismo já mencionadas. Para a grande maioria das pessoas que vivem em grandes cidades, é difícil hoje suportar a experiência do ócio, encarado de forma positiva; ele frequentemente leva ao estado do tédio, como aponta Adorno. Então cobrimo-nos de demandas externas para compensar nossa "improdutividade", até que não tenhamos mais um tempo verdadeiramente livre, ainda que estejamos "sem trabalho", no sentido de atividade remunerada; e, em contrapartida, o lazer-entretenimento geralmente requer que tenhamos dinheiro ou a propriedade de determinados bens para realizá-lo. Poderia ainda falar de outras temporalidades, como a espera, ou mesmo a deriva, que possui uma dimensão temporal-espacial específica, mas antes será preciso entender essa condição que se refere ao não-trabalho-remunerado: o desemprego.

3.2 **O vazio do desemprego e o valor simbólico do trabalho**

Alguém poderia perguntar por que, tendo eu afirmado agora mesmo que iria falar sobre o desemprego, escolhi acrescentar ao título desta seção "o valor simbólico do trabalho". Isso se deve ao fato de que, ao falar do des-emprego ou do não-trabalho, estou tratando de uma *ausência*, e toda ausência precisa de algo em meio ao qual aparecer: todo buraco possui bordas, ou não é um buraco. Não falo, portanto, de qualquer vazio, mas de um vazio que se faz presente e, dessa forma, configura uma *falta*. "Desempregado", como afirma Zygmunt Bauman, "é uma palavra enganosa, pois sugere mais do que realmente diz. Estar desempregado significa que a regra, para os seres humanos, é estar empregado; portanto, estar desempregado é um incidente, uma coisa bizarra, anômala, que é preciso enfrentar" (BAUMAN, 2005, p. 82-83).

Segundo a Organização Internacional do Trabalho (OIT), os desempregados são "a parcela da População Economicamente Ativa desocupada involuntariamente, com disponibilidade total para trabalhar e que busca sistematicamente uma ocupação regular e contínua na atividade produtiva" (FOLLADOR apud HORN; COTANDA, 2001, p. 295). Usar o conceito de "População Economicamente Ativa" para definir "desempregados" é logicamente um paradoxo, precisamente porque estes estão economicamente *inativos* – o que

corrobora a observação feita por Bauman sobre essa denominação. Entretanto, do ponto de vista do capital, os desempregados o favorecem na medida em que a escassez de trabalho obriga o trabalhador a vender mais barata sua força de trabalho em função de sua abundância relativa, compondo assim o que Marx (1983) chama de "exército industrial de reserva". Apenas nesse sentido o desempregado pode ser concebido como "população economicamente ativa".

De acordo com a metodologia adotada pelo Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconômicos (DIEESE) para a Pesquisa de Emprego e Desemprego (PED), o desemprego pode assumir diferentes formas, apresentando-se inclusive como uma situação "oculta". São as formas:

> 1) desemprego aberto, caracterizado pela ausência de trabalho nos últimos sete dias concomitantemente à procura efetiva por trabalho nos 30 dias anteriores ao da entrevista e disponibilidade para trabalhar. 2) desemprego oculto pelo trabalho precário, quando há a realização de algum tipo de trabalho descontínuo e irregular ou não remunerado [...] simultaneamente à procura de outro trabalho [...] e disponibilidade para trabalhar. 3) desemprego oculto pelo desalento, situação onde não houve a realização de qualquer tipo de trabalho e não há procura por trabalhar nos últimos 30 dias anteriores ao da entrevista, por desmotivação ou caso fortuito, mas com procura efetiva nos últimos 12 meses e disponibilidade para trabalhar. (FOLLADOR apud HORN; COTANDA, 2001, p. 297).

Assim, ainda que eu tenha substituído o termo "desempregado" por "sem trabalho" no anúncio das vagas, para evitar a interpretação essencializante que mencionei no primeiro capítulo, de acordo com essas definições, entendo que estava convocando a participação de pessoas em situação de desemprego, aberto ou oculto pelo trabalho precário, já que se tratava de indivíduos em busca de (mais) trabalho. Se Bauman aponta (2005), entretanto, que nessa condição os indivíduos ocupam uma posição "fora das regras", hoje em dia as regras não são tanto estar empregado, mas sim manter-se produtivo e, nesse sentido, a precarização e a flexibilização do trabalho são cada vez mais intensas.

> ***Entrevistada:*** *Eu tive uma reviravolta na minha vida. Sempre trabalhei na área de relacionamentos, com departamento pessoal. Eu saí depois de 3 anos na empresa e realmente está muito difícil em qualquer área. Os salários estão baixíssimos, é assustador. Eu mesma saí, não foi por falta de competência, profissionalismo, nada disso; foi nítido: meu salário era bom, e na empresa tinham pessoas com salários que eram metade do meu, e o que eles fizeram? Deram minhas funções pra essas pessoas, que ficaram com funções acumuladas, e me mandaram embora. Tenho contato ainda com*

> *pessoas lá dentro que me falam que só estão contratando pessoas sem experiência para pagar menos.*

O sistema de proteção social brasileiro foi gerado especialmente na era Vargas, com o impulso do processo de industrialização, e desde então esteve vinculado ao emprego formal, "com carteira assinada", deixando de fora grandes parcelas da população; essa situação tornou-se ainda mais problemática a partir da década de 1970, quando se iniciou um crescimento de formas de precarização do trabalho (NASCIMENTO apud HORN; COTANDA, 2011), excluindo, portanto, da proteção social ainda mais brasileiros. Atualmente, a situação foi agravada com a reforma da Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), aprovada pela Lei 13.467/2017, pois mesmo com o emprego formal não há mais a garantia de determinadas proteções sociais anteriormente conquistadas. O trabalho com frequência é realizado em modalidades de subempregos, como a comercialização de serviços de natureza doméstica e pessoal, que,

> [...] além de serem geralmente mal-pagos, transitórios e informais, pouco auxiliando na inserção social de quem os exerce, têm como efeito transformar em mercadorias certas relações sociais, além de estabelecerem como seu molde relações de dependência ou proximidade que estão muito aquém da condição salarial moderna, ficando próximas das situações de assistência e filantropia (NASCIMENTO apud HORN; COTANDA, 2011, p. 87).

Com o processo de globalização iniciado naquela década, observa-se também uma grande onda de privatizações, em que empresas internacionais adotam de maneira sistemática a medida de corte de vagas, demitindo cerca de 20% de seus efetivos para diminuir custos, o que tem como consequência o desenvolvimento da subcontratação e da externalização (HIRATA apud APPOA, 2000). Levando em conta todos esses fatores, o desemprego no Brasil hoje, que já é elevado – 13,1% da população em abril deste ano, segundo dados do IBGE –, não deve ser considerado apenas em números absolutos, pois deve-se levar em conta o caráter e a qualidade dos postos de trabalho.

A invalidação social do desempregado se dá certamente em torno da ideia da falta de dinheiro – já que este permitiria aceder ao "paraíso do consumo" prometido pelo capitalismo – e da condenação de seu estado de improdutividade. Entretanto, havendo uma *desvalorização* dessa condição, é preciso lembrar que *dinheiro* e *valor* não necessariamente se equivalem: há, por exemplo, a já abordada diferença na economia entre valor de troca, que dá

origem ao preço, e valor de uso, que nada tem a ver com o dinheiro, mas podemos falar também de valor simbólico, valor moral, etc.

> ***valor***
> *substantivo*
> 1. *quantidade monetária equivalente a uma mercadoria; preço.*
> 2. *qualidade que confere a um objeto material a natureza de bem econômico, trocável por outros bens.*
> 3. *determinação quantitativa obtida por cálculo ou mensuração; número.*
> 4. *qualidade humana física, intelectual ou moral, que desperta admiração ou respeito; legitimidade, valia.*
> 5. *importância estabelecida por convenção.*
> 6. *série de traços culturais, ideológicos, institucionais, morais etc. definidos de maneira sistemática ou em sua coerência interna.*
> 7. *capacidade de um signo de ultrapassar o real [valor simbólico].*
> 8. *na música, tempo relativo de duração de uma nota musical (valor positivo) ou de uma pausa (valor negativo).*
> 9. *segundo Ferdinand de Saussure 1857-1913, o conjunto de relações e oposições que determinam o papel das unidades da língua no sistema linguístico, independentemente da substância que lhes serve de suporte.*

Há, de fato, uma moralização em torno do trabalho herdada do cristianismo, como apontou Christianne Gomes (2008). Contudo, sob a ideia de "moral", possivelmente nos interesse mais fazer um deslocamento da noção de valor para o que Paul Ree, amigo de Nietzsche, chamou de "sentimentos morais", segundo o filósofo Thomas Abraham (apud APPOA, 2000, p. 16): não valores substanciais, mas sim valores como ações afetivas, como verbos – valorizar, apreciar, desprezar, etc.; "é como a infra-estrutura do valor, o que está em nosso corpo, o valor como pulsão". Pois é essa parte afetiva do valor que é capaz de gerar uma ética. E será igualmente por valores afetivos que irei abordar a ideia de valor simbólico do trabalho a partir de uma perspectiva psicanalítica: tanto meu pai quanto minha mãe são psicanalistas. Por isso, também, vou me reservar por um momento o direito a mais uma licença poética: a de escrever alguns parágrafos de não-pesquisa; pois, do saber que me foi passado em conversas ainda em pijamas pela manhã, ou enquanto comia *varenikes* na hora do

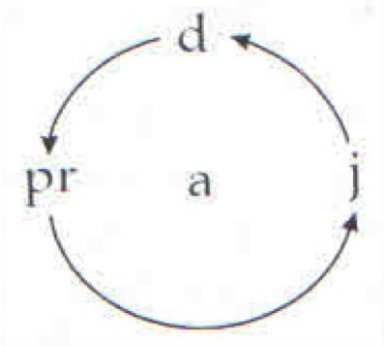
almoço, não terei as referências “AUTOR, ano, página” – o que não significa que seja um saber sem referências.

> ***valor ético:***
> *cada um dos preceitos passíveis de guiar a ação humana, na suposição da existência de uma pluralidade de padrões éticos e da ausência de um Bem absoluto ou universalmente válido.*

A capacidade de simbolizar é uma capacidade propriamente humana, pois o Simbólico, de acordo com a psicanálise, ocorre na linguagem, sendo sustentado por significantes. O significante, segundo o linguista Ferdinand de Saussure, é a imagem acústica da palavra, ou seja, não seu som material, mas sim a impressão psíquica desse som; ele possui uma função polissêmica, já que a princípio não significa nada, apenas vai significar quando aparece, no momento em que realiza a operação significante, podendo a cada vez possuir um significado (conceito) distinto. Dessa maneira, significado e significante compõem o signo, ou palavra, que Saussure entende como uma entidade psíquica. O que Lacan demonstra, a partir disso e por meio de sua leitura da obra de Freud, é que o significante sobrepõe-se ao significado, e que geralmente há uma barra que os separa, uma divisão, de tal forma que o sujeito ao falar sempre diz mais do que aquilo que fala, sem se dar conta, ou que pode haver significantes cujos significados ficam inacessíveis ao sujeito. O significado, por sua vez, encontra-se na ordem do Imaginário, e o signo na ordem do Real. Em relação um com o outro, esses três registros psíquicos colocam em funcionamento o que Freud chama de “princípio do prazer” (figura 14), que é a força motriz que busca a satisfação de todas as nossas necessidades, nossos desejos e impulsos, no nível do inconsciente. Como o Real (R) é impossível de se governar e apreender completamente, por ser infinito, faz-se uma tentativa de “recortá-lo” através do Imaginário (I) e do Simbólico (S) para buscar essa satisfação (formando o chamado Nó Borromeano – figura 15), mas esta é sempre uma tentativa em parte fracassada: nunca se podem reunir os três registros adequadamente, apenas passar de um a outro; nessa operação, portanto, produz-se um lugar vazio, chamado por Lacan de “objeto pequeno a” (a), que funciona como um objeto atrelado originariamente à satisfação e não mais encontrado, ou seja, um objeto perdido, que é, então, representado na ordem do Simbólico. Enquanto o Simbólico é o lugar do desejo (d), que significa a ausência de tensão, o Imaginário é o lugar do gozo (j), o aumento da tensão. O princípio do prazer (pr) funciona

quando consegue-se fazer a passagem de um a outro, incluindo o registro do Real: o Imaginário produz significados, ou seja, cria imagens para colocar no lugar do objeto vazio para possibilitar o gozo; mas o gozo, por ser o aumento da tensão, não pode seguir infinitamente, ele deve deixar "cair" o objeto novamente para um lugar vazio (a); este lugar vazio então possibilita novamente o desejo (d), no campo do Simbólico, que pode ser realizado (mas nunca inteiramente satisfeito) por outro objeto colocado pelo Imaginário no lugar do gozo, e assim por diante. Por conseguinte, no cerne do desejo está a falta, na medida em que o encontro com o objeto, tomado pelo desejo contingentemente, produz uma remissão ao mítico objeto para sempre perdido, reabrindo a insatisfação e relançando o desejo em sua constante e inacabada circularidade.

Figura 14 – Circuito neurótico "normal" da pulsão



pr = prazer

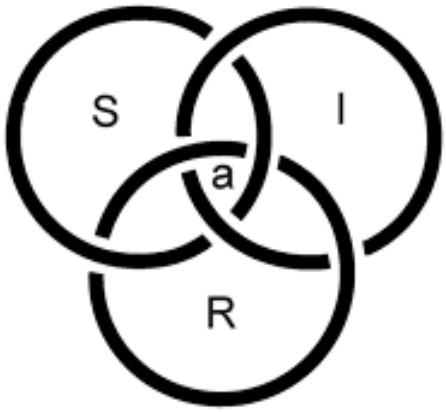
j = gozo (Imaginário)

d = desejo (Simbólico)

a = falta de objeto

Fonte: JERUSALINSKY, 2003, p. 32.

Figura 15 – Nó Borromeano



Fonte: Site do Colegio de Psicoanálisis y Foro de Madrid. Disponível em: <http://www.colpsicoanalisis-madrid.com/que-es-el-colegio/>. Acesso em: 15 jun. 2018.

Da dificuldade ou impossibilidade de colocar em funcionamento essas transformações do princípio do prazer é que surgem as diferentes formas de sofrimento psíquico, sendo as principais inibição, angústia e sintoma. O sintoma é a invenção de um artifício para manter o circuito em funcionamento: fixa-se um objeto nesse lugar vazio, por exemplo, como no fetichismo, tendo a ilusão de que, se esse objeto estiver aí, tudo vai funcionar bem e a satisfação estará garantida; porém, esse artifício em algum momento irá se deparar com a impossibilidade concreta de seguir em funcionamento e, então, irá fracassar. Quando não se encontra, entretanto, nenhuma maneira de preencher o lugar vazio, nem mesmo com artifícios, é quando se instala para o sujeito a melancolia e sua angústia, que é a angústia de estar condenado a perder todos os objetos de desejo. Nessa impossibilidade de se preencher o vazio é onde podemos situar frequentemente o desemprego, entendendo que o valor simbólico do trabalho se dá pelo trabalho como lugar do desejo para o sujeito, que implica um "modo de se pôr do trabalhador através do produto de seu ato a um terceiro [...] para, desse circuito, lhe retornar algo pelo que ele pode se reposicionar frente aos seus semelhantes e prosseguir na expressividade de si que sua ação em processo lhe exige", como afirma o psicanalista Rodolpho Ruffino (APPOA, 2000, p. 180), e que é, ainda, "em torno desse algo a retornar que ao humano uma ética lhe exige incluir o sustento".

***desemprego**: impossibilidade de preencher o vazio.*

Antes de tomar conhecimento da figura 14, que apresenta o princípio do prazer, criei um diagrama (figura 16) que mostra o caminho que fiz subjetivamente para chegar à concepção da ideia de meu projeto de Mestrado:

Figura 16 – Diagrama *Situação – Ideia*, referente ao projeto *Vaga-se*, 2018

Fonte: A autora, 2018.

Poderia dizer que é como se, em meu diagrama, a situação de estar sem trabalho tivesse gerado uma simbolização negativa – de *não*-pertencimento –, que, em seu movimento espiralar, desembocou no vazio inicialmente sem a possibilidade de preenchimento, ou seja, na angústia. Contudo, com a *ideia*, um traço a mais é feito, para fora dessa espiral, transformando o vazio em algo novo, que nesse caso é o trabalho artístico. Essa transformação pode corresponder ao que Freud e Lacan chamam de Sublimação. Segundo a psicanalista Lúcia Serrano Pereira (1998, p. 69-70), em Freud, a sublimação seria um processo postulado "para explicar atividades humanas sem qualquer relação aparente com a sexualidade, mas que encontrariam o seu elemento na força da pulsão sexual", sendo estas

especialmente a atividade artística e a investigação intelectual; nestas, “a pulsão seria derivada para um novo alvo não-sexual, visando objetos socialmente valorizados”. Já na interpretação de Lacan, a autora afirma que não seria necessário manter a ideia de "produto socialmente valorizado" ou mesmo “a ideia de ‘sublime’ no que desliza para os ‘fins elevados’ dos quais Freud falava” (PEREIRA, 1998, p. 70). Ela diz:

> Lacan, no seminário sobre a ética (1959/60) [...] define a sublimação da seguinte maneira:
> - sublimar é elevar o objeto à dignidade da Coisa (*Das Ding*); ou
> - traçar os bordos de um buraco com significantes. [...]
> Sublimar é então relativo a uma produção significante.
> Qualquer estruturação significante, qualquer laço simbólico parte de um impossível, de um "buraco". (PEREIRA, 1998, p. 74).

> ***sublimar**: traçar com significantes as bordas de um buraco.*
> *buraco → vazio que se faz presente, falta.*

Nesse sentido, a sublimação está em oposição ao recalque, que é “condição para a formação sintomática” (a produção substitutiva de defesa que mencionei em relação ao sintoma): “Ali onde no sintoma trata-se de velar, de recobrir; na sublimação a proposição é a de traçar as bordas. […] A sublimação é uma formulação proposta do lado de uma via de não mascaramento do Real, de não ocultação do impossível.” (PEREIRA, 1998, p. 74). Ela furta-se também à Inibição, que é o rompimento do circuito do princípio do prazer provocado, por exemplo, por fracassos recorrentes nas tentativas de criar novos circuitos, ou por uma intervenção externa, do Outro. Nesta via, pode haver ainda uma Inversão da Demanda, que significa que *a* pode ser preenchido por algo que não é de nossa escolha. Isso é frequente nas relações propostas pelo sistema capitalista, que busca pensar e produzir todos os objetos de desejo antes que o sujeito os deseje, negando-lhe o direito de pensar um objeto novo que não esteja de acordo com a lógica e os valores do capitalismo. Afinal, mesmo os valores afetivos de que falou Abraham (apud APPOA, 2000, p. 16), a “afetividade da moral”, podem se inscrever em estratégias de dominação, em relação com as ideologias: “Nesse sentido, também a criação de valores, o valorizar, está inscrito em instituições, em materialidades institucionais, que orientam sensibilidades.”

Segundo Alfredo Jerusalinsky (apud APPOA, 2000, p. 37) – que, diga-se de passagem, é meu pai –, um dos paradigmas de nosso tempo, próprio da sociedade industrial, é

que o saber fica todo do lado do objeto, enquanto o sujeito é mantido em um ponto cego, "ou seja, nesse ponto onde não somente não enxerga sua própria posição no discurso social, mas onde, também, o Outro não tem chance alguma de vê-lo"; assim, seja por possuí-lo, fabricá-lo, dominá-lo ou usufruí-lo, hoje como nunca antes na história "o sujeito fica numa total dependência, para estabelecer o seu valor simbólico, de sua equivalência ao objeto". Em decorrência disso, opera-se, segundo o autor, uma ruptura, por um lado, entre as gerações e, por outro, entre o sistema de valor e a força de trabalho. Sobre a primeira, enquanto no trabalho do artesão existia um saber sobre o trabalho passado de pai para filho ou de mestre para aprendiz de modo direto, pois "as técnicas estavam todas do lado do sujeito, que tinha que entalhar, traço por traço, o objeto em questão", na sociedade industrial "o objeto escolhido define o que é para saber", pois "um ensino onde cada objeto deve ser selecionado para constituir uma linha curricular é, então, uma linha de saber, que, pela sua vez, depende do objeto a ser escolhido" e, dessa forma, "não há nenhuma relação entre o artesão e o aprendiz já que a relação fundamental é de cada um com seu objeto. Uma vez definido o saber como um *standard* o mestre não é mais do que um meio, enquanto o aprendiz entra a formar parte da categoria de instrumento" (JERUSALINSKY apud APPOA, 2000, p. 42). Em relação à segunda ruptura, Jerusalinsky (apud APPOA, 2000, p. 46) afirma que, com a autonomia do capital financeiro e o divórcio que as novas tecnologias provocam entre trabalho e produção,

> [...] o valor do corpo humano como criador de bens começa a declinar. De fato, a tecnologia do vapor e os métodos mecânicos primeiro substituíram a força física. Logo depois a eletrônica foi deslocando o trabalho intelectual. […] Quer dizer que o homem, cada vez menos, pode se representar no conjunto social através de um sistema de valor – seja sua medida em necessidades de subsistência, seja em tempo, seja em produto, seja em moeda – que tenha alguma equivalência com a sua força de trabalho.

Como consequência, "o sujeito encontra ali um vazio no discurso, no discurso econômico e no discurso da organização social, ou seja no discurso político. Porque ele não encontra modo de se fazer valer. Não encontra modo de se representar nessa série." (JERUSALINSKY apud APPOA, 2000, p. 46). Seu modo de se fazer valer passa então do discurso ao ato, já que a palavra nesse cenário perde a capacidade de ocupar o lugar do objeto vazio, o que teria a eficácia de "sarar" o buraco, permitindo a simbolização do que ali falta: "No momento em que a palavra começa a estar situada totalmente colada ao objeto em si, ou seja, no momento em que o objeto passa a ser a fonte de todo o saber, […] a palavra não tem poder de amortecimento desse efeito de perda" (JERUSALINSKY apud APPOA, 2000, p. 39) e então "emerge a ordem do ato como garantia para o sujeito se fazer valer. A expansão do

aparelho jurídico-policial é uma tentativa desesperada de controle […] da tendência irrefreável de passagem ao ato" (JERUSALINSKY apud APPOA, 2000, p. 47). No entanto, se o trabalhador ainda tem a possibilidade de tentar estabelecer seu valor simbólico por meio do objeto, o desempregado fica geralmente excluído até mesmo dessa possibilidade, possuindo poucos meios para possuí-lo, usufruí-lo e, menos ainda, fabricá-lo. Nesse sentido, os desempregados encontram-se em uma posição extremamente precária, do ponto de vista tanto social quanto simbólico, não mantendo, ainda por cima, características comuns entre si, além da própria invalidação social que experimentam, que poderiam permitir, como no caso dos trabalhadores, uma solidariedade de classe, por maior que sejam hoje a flexibilização do trabalho e a dificuldade dessa relação solidária.

Nas ações de *Vaga-se*, aos indivíduos sem trabalho era oferecido, por um lado, um valor monetário para que não trabalhassem. Por outro lado, mesmo naquilo que pode ter configurado um trabalho nesse não-trabalho (o compromisso de não-trabalhar junto comigo), o que estava em jogo não era a obrigação nem a imposição de um fazer, mas o desejo de cada um, o qual eu, embora fosse a contratante, tive de seguir e realizar. Posso dizer, portanto, que busquei oferecer às pessoas que contratei também um valor simbólico sobre seu tempo de trabalho/não-trabalho, que requeria uma reflexão sobre como *desejavam* passar o tempo. Ampliando essa discussão para a arte em geral, pode-se propor uma reflexão a respeito do trabalho de criação como atividade que pode dar lugar ao desejo, em meio a essa sociedade do vazio que não permite ao sujeito representar-se no discurso.

3.3 **A espera, a deriva e o tempo na arte**

Como apontei em meu "Curriculum Vitae" no início do texto, no projeto de pesquisa em artes que desenvolvi antes deste, realizei uma série de ações na rodoviária de Porto Alegre, chamada *Tecendo esperas*, em que propunha compartilhar o tempo de espera de diferentes pessoas. Escolhendo sempre alguém que estivesse "apenas esperando" (sem realizar nenhuma outra atividade), aproximava-me e fazia a pergunta: "Posso esperar contigo?". Em caso de resposta afirmativa, iniciava um bordado de uma linha contínua em um tecido, como uma medida simbólica daquele tempo compartilhado, que ao final entregava a meu interlocutor. Como desdobramento dessas ações, criei uma série de narrativas, chamadas *Escritas para esperas passageiras*, que foram escritas com carvão vegetal nas paredes da

rodoviária, como uma ação de inscrição, que, por sua vez, gerou outra série de narrativas. A noção de espera já havia se feito presente em outros trabalhos anteriormente, e o desejo de operar com esta partiu, como em *Vaga-se*, de uma situação vivida por mim. O que esses trabalhos, inclusive o presente, possuem como ponto de convergência é o interesse de investigar situações da vida nas quais podemos nos deparar com um "vazio do tempo", por não serem acontecimentos em si mesmas, mas sim estados existentes pela falta, nos quais há uma implicação da subjetividade. Tais situações, entretanto, não são escolhidas ao acaso, como afirmei: tomo como ponto de partida momentos de minha própria vida nos quais me deparei com esses vazios, criando, na busca de reelaborá-los por meio de e em conjunto com o outro, maneiras de vivê-los de forma compartilhada.

A espera apresenta-se como um "estado" de coisas ou de vida que paira sobre os acontecimentos; é um tempo que abarca tudo o que acontece e não acontece nessa duração. Por isso dizer "vou fazer tal coisa enquanto espero", não é o mesmo que dizer, por exemplo, "vou ouvir música enquanto limpo a casa": pois a música e a limpeza ocupam diferentes sentidos do nosso corpo, e ambas requerem um estado de atividade. A espera, por outro lado, não produz atividade, ela mesma; enquanto esperamos, podemos ficar parados ou em movimento, de olhos, ouvidos e boca fechados ou abertos, pensando na vida ou ocupados com alguma coisa; a espera compõe um tempo que não requer obrigatoriamente nem a atividade, nem a inatividade.

espera(r)
substantivo
1. estado temporal.
- unidades de medida: intervalos, pausas, vazios e suspensões
- instrumento de medição: percepção subjetiva
2. tempo improdutivo.
3. demora, tardança.
verbo
4. estar ou ficar à espera de; aguardar.
5. ser paciente por respeito aos outros.
6. considerar como provável, com base em indícios; supor, presumir.
7. não agir, não tomar decisões, não desistir de algo, até a efetuação de um evento que se tem por certo, ou provável, ou desejável.
8. ter esperança em, contar com.

Certamente existem diversas esperas. A espera de que trato aqui é uma espera que pode ser vinculada tanto a um lugar físico, quanto a um lugar simbólico, mas que representa uma situação mais ou menos imediata para o próprio sujeito. Não estou falando de esperanças abstratas, ou para um futuro longínquo, nem das que se referem a situações externas à pessoa em questão (algo como "espero que o mundo seja diferente", ou "espero que minha mãe consiga o que quer"). Se tomarmos essa definição ao pé da letra, contudo, o lugar simbólico relacionado à espera a que me refiro poderia ser qualquer desejo ou expectativa mais ou menos imediato do indivíduo sobre sua própria vida, como casar-se, conseguir um trabalho, comprar um carro, ou mesmo emagrecer. Mas sabemos que esses desejos têm diferentes graus de importância e de consequências para a vida individual e social, e que nem todos constituem de fato situações de espera simbolicamente significativas. A espera por conseguir um trabalho, certamente, possui essa importância pelo caráter organizador do trabalho na vida social; assim, podemos compreender que o não-trabalho pode corresponder por vezes a essa noção de espera. E uma questão importante para compreendermos a percepção deste tempo é que, no contexto de uma sociedade em que a produtividade é o mais essencial, esperar significa "perder tempo". Busca-se a todo custo "aproveitar" os intervalos de espera, ocupando-os com afazeres que teríamos de realizar em algum momento (como responder um *e-mail*, ler um texto, etc.), ou não senti-los, preenchendo-os com atividades insignificantes (como os jogos de celular), para distração. Hoje em dia parece difícil, subjetivamente, experimentar o intervalo, a pausa, a lentidão... E como um tempo vazio, a espera pode ser efetivamente angustiante; mas pode também tornar-se uma forma de atuar na contracorrente do tempo "24/7" de que fala Jonathan Crary (2016).

> ***Marina:*** *A vaga é para não trabalhar.*
> ***Entrevistada:*** *Não trabalhar? É uma coisa que eu não sei fazer faz muito tempo, tenho que reaprender, na realidade.*

No paradigma de conexão permanente da sociedade 24/7, segundo Crary (2016, p. 24-25), "o maior prêmio é conferido à atividade em si mesma, 'estar sempre fazendo algo, movimentar, mudar – é isso o que confere prestígio, [...]'". "Gastam-se bilhões de dólares em pesquisas dedicadas a reduzir o tempo de tomadas de decisões, a eliminar o tempo inútil de reflexão e contemplação. Essa é a forma do progresso contemporânea – o encarceramento e o controle implacáveis do tempo e da experiência." (CRARY, 2016, p. 49). Na busca da

máxima lucratividade, o que o autor chama de “capitalismo tardio”, a que nos referenciamos como neoliberalismo, transforma em mercadoria ou investimento a maior parte das necessidades da vida humana, como a fome, o desejo sexual, a necessidade de amizade, etc., à exceção do sono. Este se afirma como um intervalo de tempo que, paradoxalmente, para a subjetividade “é uma imagem sobre a qual o poder opera com a menor resistência política possível *e* uma condição que não é passível de ser instrumentalizada ou externamente controlada – que evade ou frustra as demandas da sociedade de consumo global” (CRARY, 2016, p. 34). Essa resistência inerte do sono tem consequências também políticas: em um sistema que jamais dorme, pode-se garantir que “nunca mais algum despertar potencialmente perturbador seja necessário ou relevante” (CRARY, 2016, p. 33). Citando Hannah Arendt, o autor afirma que, segundo ela,

> Para um indivíduo ter relevância política, deve haver um equilíbrio, um movimento pendular entre a exposição ofuscante, estridente, da atividade pública, e a esfera protegida, blindada, da vida doméstica ou privada […]. Sem o espaço ou o tempo da privacidade, longe da "luz implacável e crua da constante presença de outros no mundo público", não se pode alimentar a singularidade do eu, um eu capaz de fazer uma contribuição substancial para os debates a respeito do bem comum. [...] ela via as possibilidades de tal balanço profundamente ameaçadas pela ascensão de uma economia na qual "todas as coisas devem ser devoradas e abandonadas quase tão rapidamente quanto surgem no mundo", tornando impossível qualquer reconhecimento compartilhado de interesses ou objetivos comuns. (CRARY, 2016, p. 31).

Nesse sentido, para Crary, o sono é a reafirmação da vida cotidiana:

> Por mais elusiva que seja, a noção problemática de "vida cotidiana" é uma forma abrangente e valiosa de caracterizar o aglomerado instável e impreciso de tempos, comportamentos e locais que constituem de fato camadas de vida *não administrada* […]. [...] mesmo em meio a tais mudanças, a vida cotidiana é o repositório no qual são realocados os rudimentos persistentes da experiência pré-moderna, incluindo o sono. (CRARY, 2016, p. 78).

De acordo com o autor, o cotidiano era até por volta da década de 1950 uma constelação de tempos e espaços fora de tudo aquilo que era organizado e institucionalizado como trabalho ou consumismo, tendo sido, pouco a pouco, invadido por estes no decorrer do século, bem como pelo lazer organizado e pelo espetáculo, como aponta Guy Debord em seu famoso livro *A sociedade do espetáculo* (1997). Assim, a vida cotidiana, na contemporaneidade, “não tem mais relevância política – existe apenas como simulação oca de sua antiga substancialidade” (CRARY, 2016, p. 83); suas experiências foram substituídas ou contaminadas por “formas institucionalmente criadas de rotina e monotonia” (CRARY, 2016,

p. 79). Essa análise demonstra ainda o grande paradoxo da sociedade 24/7, que o autor relaciona com o conceito de "prático-inerte" proposto por Sartre: sua constante disponibilidade de atrações e solicitações, com estímulos em grande velocidade, está na verdade a serviço de uma paralisia real, da manutenção da inércia das relações existentes; é como o "clarão da iluminação de alta intensidade ou a névoa cerrada, nos quais a ausência de variações tonais não nos permite fazer distinções perceptivas e nos orientar em função de temporalidades compartilhadas" (CRARY, 2016, p. 43). Somos cegados, colocados em frente a telas de televisão, apartados uns dos outros e esvaziados de eficácia política, realizando uma "lenta passagem a um vazio do qual temos dificuldade de nos desligar. Esse é um traço decisivo da era do vício tecnológico: podemos voltar repetidas vezes a um vácuo neutro de baixa intensidade afetiva" (CRARY, 2016, p. 96). Por todas essas razões, vamos perdendo nossa capacidade de sonhar acordados ou de qualquer tipo de introspecção distraída. O único que poderia iniciar uma derrubada do "prático-inerte", de acordo com Sartre, seria o "ato perceptivo", ou seja, um modo não habitual de olhar, que permitiria um "reconhecimento esclarecedor de nosso próprio pertencimento imediato e vivido a um grupo de indivíduos com as mesmas experiências materiais e subjetivas" (CRARY, 2016, p. 127). E o que produziria a arte senão um modo não habitual de olhar?

A arte permite e, eu diria, requer, a criação de um tempo outro, um que possibilite as sombras onde só há o clarão de estridência monótona, em que seja possível a demora necessária à constituição da experiência de que trata Benjamin. E diversos são os artistas que trazem em suas obras essas temporalidades. Para retornar à espera, o filme *D'Est* [*Do Leste*], de Chantal Akerman, realizado em 1993 na Alemanha, Polônia e Rússia, é abordado por Crary (2016, p. 132-133) justamente para fazer um contraponto ao não-tempo 24/7:

> É um filme sobre a vida em um ambiente no qual "ainda há tempo" [...] D'Est transmite a sensação do tempo de espera. Faz isso de maneira mais comovente em suas longas tomadas em movimento de pessoas de pé em filas ou esperando em estações de trem. Akerman mostra o ato de esperar em si mesmo, sem objetivo, jamais revelando por que uma multidão se enfileirou. Como nos disse Sartre, a fila é um dos muitos exemplos banais nos quais o conflito entre o indivíduo e a organização da sociedade é sentido, mas no plano do impensado ou do não visto. [...] uma de suas realizações mais reveladoras é mostrar o ato de esperar como essencial para a experiência de estar junto, para a possibilidade incerta da comunidade. É um tempo no qual podem acontecer encontros. Misturada às contrariedades e frustrações está a dignidade humilde e trivial da espera, de ser paciente por respeito aos outros, pela aceitação tácita do tempo compartilhado por todos. O tempo da espera – suspenso, improdutivo, um sujeito por vez – é inseparável de qualquer modalidade de cooperação ou reciprocidade.

Enquanto o 24/7 promove a ilusão de um tempo sem espera, do instantâneo e veloz, transformando a espera real (no trânsito, em filas, etc.) em algo insuportável, intensificando o ressentimento e a competição com o outro, a arte realiza e provê experiências de uma outra temporalidade, que não exclui o outro de seu realizar-se, mas, pelo contrário, depende dele.

Relato de Anita (contratada):
TRANSFORMAÇÕES DA VIDA
Diante de tantas mudanças que vivenciamos no dia-dia, misturado a economia e comportamento social, ainda temos momentos que nos remete esperança.
Desemprego que muitas vezes não sabemos ao certo se é por falta de qualificação profissional, e ao mesmo tempo somos sugados pela crise econômica, fazendo com que a maioria dos trabalhadores são obrigados a aceitar salários apenas para cumprir com as despesas domésticas, ou talvez nem isso.
Apesar de tantos obstáculos que encontramos, aprendemos a mudar nossa rotina. Se adequando a menos custos e encarando funções, seja ela em nossas casas, e até mesmo gastos desnecessárias.
Aprendemos que somos capazes de encarar uma faxina em casa, deixar de comprar sapatos e roupas apenas por impulso, receber amigos em casa ao invés de restaurantes, dividir caronas em seu carro em muitas viagens.
De tantas incertezas do amanhã, deparamos com alguns clic´s e percebemos que somos capazes de trabalhar com algo diferente, e colocar no papel um projeto novo.
Encantadora é a vida, quando compartilhamos um dia dela, com pessoas desconhecidas, e que talvez nunca mais nos encontraremos. E com ela neste dia compartilhar histórias vividas, pensamentos e sonhos.

Em relação a meu trabalho, o tempo proposto parte primeiramente de uma ideia de "negativo", um encontro com a palavra "não", que abre um vazio. Entretanto, como apontou a artista e professora Inês de Araújo (2018), *Vaga-se* tem um aspecto duplo, contraditório, que abre uma zona de indeterminação: se fosse apenas em direção ao circuito do significante

"não", bastaria a ausência, não seria preciso propor uma experiência; há também um caráter "afirmativo" nessas ações. A confusão que esse duplo promove revela-se pela ambiguidade do valor "trabalho": por meio do protocolo, as ações propostas adquirem também o valor de algo conectado ao termo trabalho, porém, com os termos ao mesmo tempo desautorizados, reificados, pelo não-trabalho, cria-se a dúvida, a suspensão, impedindo que o trabalho seja reduzido ao que comumente compreendemos como tal, a algo que implica um resultado, um esforço, um modo de fazer, um procedimento, uma forma de produzir, uma rotina, um ritual, um automatismo, um sistema... Enquanto o protocolo encena um recuo lógico, expressa a opacidade do sujeito do trabalho, a nomeação do não-trabalho ativa um ato, uma forma de inscrição no presente. É um fazer que busca "na experiência negativa do tempo vazio realizar-se como experiência afirmativa da produção material do tempo presente como forma de vida" (ARAÚJO, 2018). Nesse aspecto, a obra de Maria Eichhorn, *5 weeks, 25 days, 175 hours* [*5 semanas, 25 dias, 175 horas*] (figura 17), realiza uma operação similar, ao propor como exposição de arte o fechamento da galeria Chisenhale, em Londres. Após a "abertura" da exposição, que foi um simpósio de um dia sobre questões relativas ao trabalho, durante as cinco semanas em que ficou "em cartaz", a pedido da artista a galeria permaneceu fechada e seus funcionários foram liberados do trabalho.

Figura 17 – Maria Eichhorn, *5 weeks, 25 days, 175 hours* [*5 semanas, 25 dias, 175 horas*], 2016, Chisenhale Gallery, Londres, Inglaterra (continua).

Figura 17 – Maria Eichhorn, *5 weeks, 25 days, 175 hours* [*5 semanas, 25 dias, 175 horas*], 2016, Chisenhale Gallery, Londres, Inglaterra (conclusão).

Fonte: Galleries Now. Disponível em: <https://www.galleriesnow.net/shows/maria-eichhorn-5-weeks-25-days-175-hours/>. Acesso em: 29 jun. 2018.

Em meio aos protocolos de *Vaga-se*, ainda, outro tipo de experiência aconteceu, configurando "contra-tempos" frente ao tempo do *meu* trabalho de ir ao encontro dos participantes; um acidente, uma pausa, na velocidade dos compromissos a cumprir:

> ***Contratempo nº 1***
> *Contrato, caneta, bolsa, carteira, celular... Ok. Desço os quatro andares de escada. Para variar estou atrasada, tenho uns 15 minutos para almoçar. Odeio comer correndo. Mas tudo bem, uma coisa de cada vez. Primeiro tenho que chegar no restaurante da esquina. Que barulho...? Ai! Merda, meu olho! Não consigo abrir. Maravilha, estão lixando uma placa de metal em cima da cabeça das pessoas! Agora vêm me oferecer água pra lavar o olho. Sim, claro que eu quero, mas não adianta porra nenhuma. Meus 15 minutos de almoço*

> *provavelmente já eram e eu não consigo dar dois passos de olhos abertos. Vou cancelar. De novo, quatro lances de escada, subindo. Pego o colírio do armarinho do banheiro, vencido, mas melhor do que nada. Alivia um pouco mas ainda não consigo abrir o olho direito. Paro, sento, espero. Ligo para Marcelo, mas o celular está desligado. E se ele já estiver lá me esperando? Vou ter que sair. Hesito. Espero mais um pouco. Ligo de novo, ninguém atende. Pego uns óculos escuros e vou com um olho fechado. No caminho compro um cachorro quente e vou comendo no metrô. Mas não penso em desistir do olho: vou mexendo na pálpebra para ver se algo acontece. Um movimento e a partícula de pó é expelida. Alívio. Ao menos posso encontrar Marcelo com os dois olhos abertos.*
>
> ***Contratempo nº 2***
> *Estou atrasada, tenho ainda que imprimir o contrato, não escovei os dentes depois do almoço, mas sigo para o metrô no Maracanã. Atravesso a São Francisco Xavier até o canteiro central e escuto um pio bem baixinho vindo do chão. Mesmo na pressa, paro. É um filhote, caiu do ninho. Já tem penas, não é tão pequeno, mas não sabe voar. Fico olhando para ele consternada. Decido me aproximar; coloco um dedo à sua frente, e ele sobe, como se já me conhecesse. Não posso deixá-lo. Mas a árvore é alta demais para colocá-lo de volta. Algumas pessoas me olham e se compadecem. Estou de pé com um pardalzinho minúsculo empoleirado no dedo, sem saber o que fazer. "Tem alguma escada aí?" eu grito. Não. Um homem vem me ajudar. Tenta me dar um pezinho, me agarro na árvore e vários pedaços de casca caem em cima de mim. Agora minha mão está preta, e não consigo subir na árvore. Passo o passarinho para o dedo do homem. Colocamos ele na bifurcação mais baixa da árvore, talvez ali ele seja resgatado.*

As interrupções provocadas pela cidade em meu caminho me fazem também pensar na teoria da deriva e da psicogeografia:

> [...] pessoas se entregando à deriva renunciam, por uma duração mais ou menos longa, às razões de se deslocar e de agir que elas conhecem geralmente, às relações, aos trabalhos e aos lazeres que lhe são próprios, para se deixar ir por solicitações do terreno e dos encontros que lhe correspondem. (DEBORD, 1958, trad. minha).

A deriva requer a experiência do tempo presente e nos mostra que a cidade conduz o comportamento, age sobre o corpo. Não se pode andar por ela alheio a seu espaço e a seus

acontecimentos; se tentamos, uma farpa no olho dolorosamente pode nos lembrar onde estamos. E se nos contratempos narrados eu não estava de antemão "à deriva", durante o não-trabalho com os participantes poderia dizer que estava em uma espécie de "deriva levada pelo outro", já que estes podiam escolher qualquer lugar na cidade onde desejassem não trabalhar, podendo passar de um lugar a outro, e eu tinha de ir a seu encontro e segui-los. Diversos são os artistas que se utilizam da noção de deriva para a realização de suas obras. Artur Barrio, por exemplo, acrescenta à *Teoria da deriva* de Guy Debord (1958) o elemento da exaustão. Em oposição à teoria, que afirma que "a duração média de uma deriva é um dia, considerado como o intervalo de tempo compreendido entre dois períodos de sol [...]", sendo as últimas horas da noite "geralmente impróprias para a deriva" (DEBORD, 1958, trad. minha), Barrio decide fazer uma experiência de deriva, no Rio de Janeiro, de *4 dias e 4 noites* (1970), com o objetivo de, por meio do desgaste físico, "agudizar a percepção" (MONACHESI, 2003). Diferentemente de outras *Situações* criadas por ele no mesmo período, o artista não registra sua deambulação de *4 dias e 4 noites* nem em seus cadernos, nem com o uso de fotografia ou filme e, nesse ponto, minhas ações aproximam-se da sua: permanecem registradas apenas na memória.

***deriva**: deixar-se levar pelo outro.*

Do mesmo modo que a espera, a deriva ou o deambular podem ser vividos como contracorrentes do tempo 24/7, da "produtividade assistida por cronômetro", "já que 'andar a pé não é remunerador'" (BOURRIAUD, 2011, p. 15). E os artistas já há algumas décadas sabem bem disso:

> [...] o artista moderno deambula nos interstícios e tempos mortos do produtivismo, onde o *flâneur* baudelairiano vem se unir ao perambulador da *land art.* As errâncias surrealistas, as derivas urbanas dos situacionistas, os diários de rota da arte conceitual celebram essa ociosa *flânerie* (deambulação) execrada pela sociedade de rendimento máximo. (BOURRIAUD, 2011, p. 15).

A energia empregada na arte, nesse sentido, opõe-se à energia propagada pelo capitalismo: como afirma Nicolas Bourriaud (2011, p. 156-157), enquanto aquele direciona a energia para o gozo da mercadoria, e da mercadoria-dinheiro, "o artista privilegia as intensidades 'selvagens' e 'incambiáveis', o momento vivido, a pura descarga de energia". "O

fato de a produção artística enquanto tal ser distribuída por uma infraestrutura (galerias, instituições)", segundo o autor, "depende de outro tipo de economia", que trata da gestão de bens materiais (BOURRIAUD, 2011, p. 159). Pois o que faz a obra, ela mesma, é desviar a força de trabalho para o domínio do desejo.

4 **O OBRAR DA PALAVRA**

Em *Vaga-se,* assim como em diversos de meus trabalhos anteriores, como mencionei, a palavra, oral e escrita, possui uma função central. Essa relação com a palavra insere-se em uma tendência já bastante consolidada da arte contemporânea, de "artistas escritores", ou artistas "que escrevem", ou mesmo, "desescrevem", segundo o autor Pascal Mougin (2017), no que ele chama de "tentação literária" da arte. Estes últimos seriam praticantes de uma escrita inteligível, ou centrada na forma, em suma, tratando a escrita mais como signo visual do que como portador de sentidos e significados, e estariam inseridos em uma trajetória da arte moderna do início do século XX que tende para a visualidade como meio de se emancipar da arbitrariedade do código escrito, culminando, após a Segunda Guerra Mundial, com o credo da "especificidade da mídia" de Clement Greenberg (MOUGIN, 2017). Em reação a esse purismo das linguagens artísticas, na década de 1960 surge o grupo Fluxus, retomando de certa forma a relação do Dadaísmo com as palavras, que, nos anos 1920, "desfocam a legibilidade e minam os significados estabelecidos" não pela busca de uma visualidade, como nas expressões citadas anteriormente, mas sim como forma de desafiar o poder da linguagem (MOUGIN, 2017, p. 20, trad. Regina Melim). Fluxus traz então uma versão "menos negativa" do Dada, empregando a linguagem em uma "'arte expandida' (Beuys) por práticas que pretendem fazer arte de tudo, por pouco, tal como dissemos, que 'a arte torna a vida mais interessante do que a arte' (Filliou)" (MOUGIN, 2017, p. 21, trad. Regina Melim). Mas é, contudo, "o conceitualismo que marca verdadeiramente a virada linguística da arte [...] retornando a Duchamp como pioneiro de uma arte anti-retiniana e de uma concepção de obra como experiência do pensamento" (MOUGIN, 2017, p. 21-22, trad. Regina Melim). Diversos aspectos do conceitualismo serão multiplicados e ampliados pela arte do final do século XX; entretanto, se os artistas da arte conceitual usam a linguagem como ferramenta literal e como crítica da própria linguagem, problematizando-a, "o pós-conceitualismo recusará dissociar a experiência mental da experiência perceptiva e multiplicará os cruzamentos do verbal e do espacial para novos questionamentos sobre o efeito dos sentidos produzidos pela dimensão visual da escrita", ou então,

> Em nome de uma função utilitária da arte, destinando alcançar um número maior de pessoas e na esteira dos artistas construtivistas tanto quanto da Pop art, os últimos vanguardistas procurarão subverter os códigos dos discursos publicitários para retornar os discursos dominantes contra si mesmos (Hans Haacke, Martha Rosler), até ocupar seu lugar sobre os suportes no espaço público (Barbara Kruger, Jenny

> Holzer) e forçar o texto a sair de todas essas estruturas estabelecidas para falar onde não esperamos. (MOUGIN, 2017, p. 25, trad. Regina Melim).

Atualmente, por outro lado, e desde o final do último século, a presença da escrita e da palavra na arte apresenta novas inflexões: a arte procura,

> [...] paralelamente ou além do trabalho de desconstrução dos discursos dominantes, inventar modos de atualização e visibilidade de discursos dominados, anexando em seu campo todos os novos campos da militância: a questão das minorias, dos subalternos, o feminismo e a situação pós-colonial. Ao mesmo tempo, a virada multiculturalista da arte desde a sua globalização […] completou o questionamento do modelo de separação da arte e das palavras, iluminando o encerramento greenbergniano da linguagem pela arte como o emblema de um "universalismo" tipicamente ocidental que era urgente de relativizar. Uma evolução que não é estranha à descompartimentação entre o trabalho do artista e o trabalho do escritor observado na década de 1990, e com ele a mobilização de um imaginário literário nas artes visuais. (MOUGIN, 2017, p. 26-27, trad. Regina Melim).

Embora meu trabalho relacione-se com a ideia de uma "tendência literária" na arte e com essa contextualização histórica, gostaria de abordar ainda outro sentido, não necessariamente ligado ao "literário", em que a palavra, em *Vaga-se*, toma corpo, seja ela escrita ou falada. Pois é o encontro, primeiro, com a palavra "não" que desencadeia em meu projeto uma série de transgressões, tanto do trabalhar, quanto das próprias palavras, através da proposição de uma experiência. Quer dizer, nesse não-trabalho, há um trabalho da palavra que faz obra; mas não se trata de "uma obra", já feita, que estaria formada ou constituída pela palavra. Trata-se de uma obra-verbo: um "obrar", que requer o estar em ação, em realização.

> ***obrar***
> *verbo*
> 1. *realizar uma ação, agir.*
> 2. *trabalhar, construir, fabricar.*
> 3. *maquinar, urdir, tramar.*
> 4. *produzir por meio de uma ação, fazer, causar.*

4.1 **Palavra performativa**

Se a palavra *faz obra* (como verbo), ela pode ser entendida também enquanto ato. A noção de "ato", em psicanálise, é trazida por Lacan como "o gesto por onde o sujeito do inconsciente se inscreve como significante no campo do Outro ao menos por um 'risquinho' além do que as determinações do inconsciente lhe autorizariam [...]" (RUFFINO apud APPOA, 2000, p. 196-197). Lacan usa a palavra "ato" em francês, *acte*, que é ao mesmo tempo "ato" e "ata"; ou seja,

> [...] *o ato, em Lacan, não é apenas o agir. É o agir e o registro da notabilidade desse agir no campo do Outro, mas de um campo do Outro que ocupa, entre uma coletividade de semelhantes, o mesmo lugar da validação social de um cartório no mundo da sociedade civil*. O *ato/ata*, enquanto tal, de um sujeito, é aquilo que funda uma alteridade, no "*après-coup*", que o confirmará como ato em ata. Esse agir, um agir não-qualquer, pode ser sem palavras, mas terá valor de palavra firmada; poderá ser também um agir pela palavra, e teremos aí a palavra que faz ato. (RUFFINO apud APPOA, 2000, p. 197).

O ato é, logo, portador da Palavra, mesmo quando silencioso – em oposição à "passagem ao ato" mencionada no capítulo anterior, que é a palavra que não pode vir.

A palavra em ato é também abordada, por um viés distinto, pelo filósofo J. L. Austin, em sua ampla teoria, mas em especial no livro *Quando dizer é fazer: palavras e ação* (1990). Sua teoria dos atos de fala inscreve-se na tradição da filosofia analítica, que surge nas primeiras décadas do século XX como reação ao empirismo e ao idealismo absoluto, como aponta Danilo Marcondes de Souza Filho na apresentação do texto. Em oposição àquelas correntes filosóficas, a filosofia analítica defende que a elucidação dos elementos centrais de nossa existência não deve se dar por meio de um método especulativo ou introspectivo, e sim pela análise da forma lógica das sentenças em que nosso conhecimento, opiniões e experiências se articulam. Essa corrente dá origem então a duas vertentes distintas, a filosofia da linguagem e a filosofia linguística ou da linguagem ordinária, das quais Austin integra a segunda, sendo um de seus principais representantes. Ele visa desmistificar e trazer clareza a problemas fundamentais da filosofia, tais como responsabilidade e ação, sem recorrer a um plano abstrato ou partir de pressupostos metafísicos. Nesse sentido, Austin emprega exemplos do uso linguístico cotidiano para contradizer o que ele chama de "falácia descritiva", ou "constativa", cometida por certos filósofos, que é a falácia de proferir ou tomar declarações, como por exemplo "Eu sei que...", como *descrições* de fatos, o que, na realidade, os leva a

buscar os fatos e situações que tornariam essas sentenças verdadeiras. Ou seja, no caso exemplificado, a sentença é tratada como a descrição de um ato mental do falante, que se colocaria como superior à crença e à certeza, podendo ser verificada como verdadeira ou falsa. Em oposição a isso, o autor propõe que essas sentenças sejam chamadas de "performativas", justamente por serem expressões usadas para *fazer* algo, e não para descrever ou relatar algo, e que, portanto, não estariam sujeitas à verdade ou à falsidade, mas sim a "condições de felicidade", que explicariam seu sucesso ou insucesso. Inicialmente, ele entende como parte desse grupo alguns enunciados específicos, que só se adequariam à categoria da declaração e seriam usados na primeira pessoa do singular do presente do indicativo da voz ativa, mas que não relatariam, descreveriam ou constatariam, sendo seu proferimento já a realização de uma ação, como: "aceito essa pessoa em casamento", ou "aposto cem libras como vai chover amanhã", etc. Posteriormente, contudo – e esta é a concepção que nos interessa mais – Austin compreende que não há como se proferir um enunciado, qualquer que seja ele, sem que se realize um ato, pois o autor passa a considerar que toda linguagem é uma forma de atuação sobre a realidade e, portanto, a constitui. Com isso, Austin cria um novo modelo teórico que passa a tratar a linguagem como forma de ação, ou seja, como um mecanismo de interferir no real e de produzi-lo, ultrapassando a concepção de outras correntes filosóficas de que ela seria meramente uma descrição da realidade. Nesse modelo, a linguagem não pode ser considerada em si mesma, de forma abstrata e autônoma, como algo que pode ser verdadeiro ou falso na sua correspondência à realidade; ela é tratada sempre em relação a seu contexto de uso, como algo que age sobre ele e, por conseguinte, "o significado de uma sentença não pode ser estabelecido através da análise de seus elementos constituintes, [...] mas, ao contrário, são as condições de uso da sentença que determinam seu significado", que fica dissolvido em "um complexo que envolve elementos do contexto, convenções de uso e intenções dos falantes" (SOUZA FILHO apud AUSTIN, 1990, p. 11). Por essa via, a linguagem apenas pode ser medida por sua eficácia ou condições de sucesso (não por sua veracidade), o que traz para seu campo uma dimensão ética do compromisso assumido na interação comunicativa, sendo os significados atribuídos à fala de um sujeito indissociáveis de seus efeitos no interlocutor. Devido a isso, a teoria dos atos de fala de Austin aproxima-se de certa forma ao conceito de "ação" desenvolvido por Hannah Arendt, que está sempre ligado ao discurso e apresenta-se como aquilo que coloca os seres humanos uns em relação direta com os outros.

A ideia de palavras performativas ou em ação, de Austin, apesar de tratar apenas das palavras faladas, não escritas, pode servir, acredito, para pensar estas duas instâncias em meu

trabalho. Assim como há uma performatividade da palavra ao longo das ações que desenvolvi, ela existe também neste texto, na medida em que, ao relatar aqui meu trabalho artístico, estou, ao mesmo tempo, *criando* um trabalho artístico, pois é esta escrita que instaura o trabalho para quem a lê, já que não se pode de outro modo vê-lo ou estar presente em sua realização. Da mesma forma, essa teoria pode servir para tratar de outros desdobramentos de *Vaga-se*, que serão apresentados a seguir.

4.2 **Registro, ficção, fabulação**

Após as diversas experiências de não-trabalho junto com os contratados, cabe perguntar o que pode, deste projeto, ser compartilhado com um público mais amplo, e de que forma; ou seja, quem pode ter acesso a ele além de seus participantes diretos, e como posso "manter as instituições da arte informadas" de sua existência, movendo a dialética "arte-não-arte" (KAPROW, 1976). Quando falamos de obras efêmeras e processuais, especialmente se não foram realizadas dentro de alguma instituição cultural, essa é certamente uma questão que se apresenta. Nesse sentido, pode-se pensar tanto sobre a ideia de *resultado* de um processo artístico, quanto sobre a noção de *registro* de uma obra, ou ainda de *resíduo*, que podem ou não ser equivalentes.

> ***resultado***
> *substantivo*
> 1. *o que resulta, é consequência, efeito de uma ação, de um princípio.*
> 2. *produto.*
> 3. *qualquer espécie de resolução sobre algum assunto.*
> 4. *momento ou ponto em que se interrompe uma ação, um fenômeno etc.; termo, fim.*
> 5. *saldo da conta de lucros e perdas; lucro obtido na prática de um negócio.*

Vamos considerar primeiramente o "resultado" como o produto de um trabalho (artístico ou não) que chegou à sua conclusão. Nesse caso, o resultado de todo o processo de contratação dos candidatos foi o não-trabalho, e, a partir das diversas reflexões feitas a

respeito de minha proposição e do posicionamento adotado de que busco conceber o trabalho e a pesquisa em arte como uma experiência a ser vivida, posso afirmar que a ação de não-trabalhar é o resultado de si mesma (assim como o não-trabalho é também seu próprio fim). Os resultados enquanto consequências e efeitos dessas ações, por outro lado, podem não ter um fim identificável, ou ao menos creio que não cabe a mim identificá-lo por completo, já que em parte isso diz respeito a outras pessoas.

> ***resíduo***
> *substantivo*
> *1. o que sobra, o que resta, o que permanece.*
> *2. parte que sobra de um material após transformações ou manipulações por que passam certas substâncias ou matérias.*

Como resíduo, podemos entender algo que resta, a sobra de algum tipo de transformação. De minhas ações, existem alguns resíduos: os contratos firmados com cada participante contratado, alguns anúncios impressos e diversos *e-mails*, mas que se esgotam em si mesmos. O ato de registrar, por sua vez, traz a ideia de produção de uma marca ou gravação:

> ***registrar***
> *verbo*
> *1. assinalar por escrito.*
> *2. colocar na memória, na lembrança; memorizar.*
> *3. pôr em destaque; marcar.*
> *4. gravar por meio de máquinas de registro.*

As ações de *Vaga-se*, desde a divulgação dos anúncios até as experiências de não-trabalho, não foram gravadas por nenhum tipo de máquina de registro; elas permanecem, como já mencionei, apenas na memória, o que, no entanto, não deixa de ser um tipo de "gravação". É uma gravação, contudo, que precisa de uma transformação, de uma passagem a um novo meio para ser acessada por outras pessoas. Por esse "meio", podemos entender ainda uma noção de "registro":

registro
substantivo
1. resultado de registrar.
2. livro em que são feitas anotações oficiais.
3. gravação (de imagem, som ou texto) com valor de documento.
4. cada um dos tipos de produção vocal.
5. estilo, linguagem.

O registro para o qual decidi passar minhas memórias foi a palavra, embora o tenha feito de mais de uma maneira, que em seguida relatarei. Antes, preciso falar do que é produzido nessa passagem. Sempre que se passa de um registro a outro, acredito, como de uma fotografia para um desenho, de uma imagem para uma descrição escrita, de uma lembrança para uma narrativa oral, etc., algo se perde e algo de novo se cria; há sempre algum ruído. Isso é verdadeiro também para as máquinas de registro, que fazem a passagem da realidade para a fotografia ou o som, por exemplo. Entretanto, trazendo a questão para o campo da arte, neste entende-se por registro de uma obra geralmente aquilo que pode servir de documento que comprove sua realização. Mesmo que não a reproduza por completo e ainda que o próprio registro possa adquirir posteriormente, no âmbito institucional, o caráter de obra, ele não perde seu valor documental. Em mais uma suspensão da palavra, portanto, optei por permanecer entre essas duas ideias de registro: a passagem ruidosa a um novo meio e o registro como documento. Decidi criar elementos que podem se supor documentais, como esta dissertação – afinal, em uma pesquisa acadêmica não se deve mentir –, mas incorporando neles propositalmente os ruídos, que podem abalar esse caráter comprobatório e que cumprem, ainda, a função de colocá-los novamente no campo da criação, como um novo trabalho artístico, no qual pode estar presente uma dimensão ficcional.

> ***ficção***
> *substantivo*
> 1. *criação imaginária, fantasiosa ou fantástica; fantasia.*
> 2. *mentira, farsa, fraude.*
> 3. *criação artística em que o autor faz uma leitura particular e geralmente original da realidade.*

Tendo isso em mente, desenvolvi, primeiro, uma ação que chamei de "performance-não-performance", que foi realizada, por enquanto, em dois espaços culturais: o Coletivo Digital, em São Paulo, no evento *Ampliterra 3: CoLaboratório de Performances*, e no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica (CMAHO), no Rio de Janeiro, no I Encontro de Estudantes de Graduações em Artes do Estado do Rio de Janeiro (I PEGA), ambos em 2017. O segundo desdobrou-se também em uma "apresentação de não-pesquisa" no âmbito da apresentação de pesquisas do I PEGA. Minha proposta de performance-não-performance consistia em, durante os intervalos entre uma apresentação e outra dos eventos, aproximar-me aleatoriamente de pessoas do público e iniciar uma conversa de maneira casual, que seguia mais ou menos o seguinte roteiro:

> ***Performance-não-performance***
> *Com licença... Eu não vou fazer nenhuma performance aqui hoje, mas gostaria de contar para vocês sobre um não-trabalho que eu fiz.*
> *Primeiro, eu divulguei este anúncio (mostrar anúncio e ler). 39 pessoas entraram em contato, e 22 agendaram entrevistas.*
> *Depois decidi encontrar um RH para fazer as entrevistas junto comigo dos candidatos que entraram em contato. Entre 9 RHs com quem conversei, eu escolhi a Miriam. A Miriam é uma psicóloga existencialista de 62 anos, que tem mais de 20 anos de experiência em recrutamento e seleção para empresas, mas que nesse momento está desempregada. A gente estabeleceu uma troca: ela fazia as entrevistas junto comigo, e eu acompanhava a mãe dela, que é idosa, em casa em alguns momentos.*
> *Então entrevistamos os 25 candidatos. Nesse momento eles descobriam que as vagas oferecidas eram vagas de não-trabalho compartilhado. As condições do não-trabalho eram definidas por cada um deles, que poderiam fazer qualquer coisa que entendessem dessa forma, em qualquer lugar da cidade, acompanhados por mim; ou seja, eu era a contratante, mas tinha que realizar aquilo que os*

> *contratados desejavam fazer. Em troca desse período de não-trabalho, eu oferecia a quantia de R$ 50, e cada um podia determinar quanto tempo considerava justo não trabalhar por esse valor, entre 1min e 24h. O valor foi definido com base no dinheiro que eu recebo de uma bolsa para fazer esse não-trabalho, que dá exatamente 50 reais por dia. Os candidatos não ficavam sabendo que essa proposta tinha relação com arte, e interpretavam a proposta de várias maneiras. Se me perguntavam algo que necessariamente me levaria a dizer que aquilo era uma proposição artística, eu respondia simplesmente "isso prefiro não informar". A maioria dos candidatos aceitou preencher as vagas, mas alguns disseram que não tinham interesse em fazer nada que não fosse contribuir com seu currículo, ou que, mesmo estando sem trabalho, não tinham tempo para não trabalhar.*
>
> *O não-trabalho aconteceu com 17 candidatos que contratei. O primeiro deles foi*
>
> ***[...]***
>
> *E depois dessas 19 experiências, a última etapa do não-trabalho foi não fazer uma performance aqui hoje.*
>
> *Os colchetes com reticências são a cada vez ocupados por um grupo de histórias diferentes, algumas rememoradas, outras inventadas, outras distorcidas ou mal lembradas.*

A última afirmação, por sua vez, faz um jogo de palavras que abrem a dúvida sobre o que foi aquele relato: uma etapa do *não-trabalho* que é, portanto, um *trabalho* (pois do contrário por que seria uma "etapa" a ser realizada?), que *não é uma performance*, ou *é uma não-performance*, etc. Desse modo, a "performance-não-performance" se dá dentro da instituição, mas atua pelas bordas, questionando seu próprio estatuto de arte. Além disso, ao longo do relato, caso os leitores não tenham notado, vou mudando os números referentes às entrevistas realizadas, aos contratados, etc., o que lhe confere uma incongruência imperceptível (de todas as perguntas que me fizeram, nenhuma teve relação com isso) para quem está mais envolvido com a narrativa do que com a exatidão dos dados. Pois a ideia é justamente essa: o que importa, nesse caso, a veracidade da história se o interlocutor a está tomando como verdadeira?

> *"O que é um roteiro? Uma série de possibilidades em mutação constante. Adicione algumas diferenças e você perde o controle do resultado..."*
> *Liam Gillick, 1998*

J. L. Austin (1990), ao defender que o ato de fala só pode ser verificado perante a realidade no sentido de uma "eficácia", no contexto específico em que é realizado e em relação com seus receptores, faz com que se considere o ato de fala como possuindo uma dimensão contratual, de compromisso entre partes (SOUZA FILHO apud AUSTIN, 1990, p. 9). Nesse sentido, em se tratando aqui de arte, não importa se o que estou dizendo de fato aconteceu; importa que ao dizê-lo esse algo é criado; ele existe para quem lê ou escuta as palavras, e pode existir *como trabalho artístico* nessa forma.

> *"1. O artista pode fazer a obra; 2. A obra pode ser fabricada; 3. A obra não precisa ser feita. Sendo adequada e consistente com a intenção do artista, a decisão em relação à condição fica com o receptor na ocasião da recepção."*
> *Lawrence Weiner, Declaração de intenção, 1968*

Sophie Calle é uma artista que trabalha no intervalo entre a realidade e a ficção, frequentemente colocando-se como parte da própria obra, elaborando situações para que possa vivenciar – como trabalhar de camareira em um hotel, ou pedir que sua mãe contrate um detetive particular para segui-la –, nas quais tanto expõe sua própria intimidade quanto parte em busca de descobrir ou compartilhar a intimidade alheia. Dessas situações, em alguns casos surgem fotografias, em outros, escritos, ou as duas coisas combinadas, em obras expositivas ou em livros. Como afirma a pesquisadora Danusa Portas,

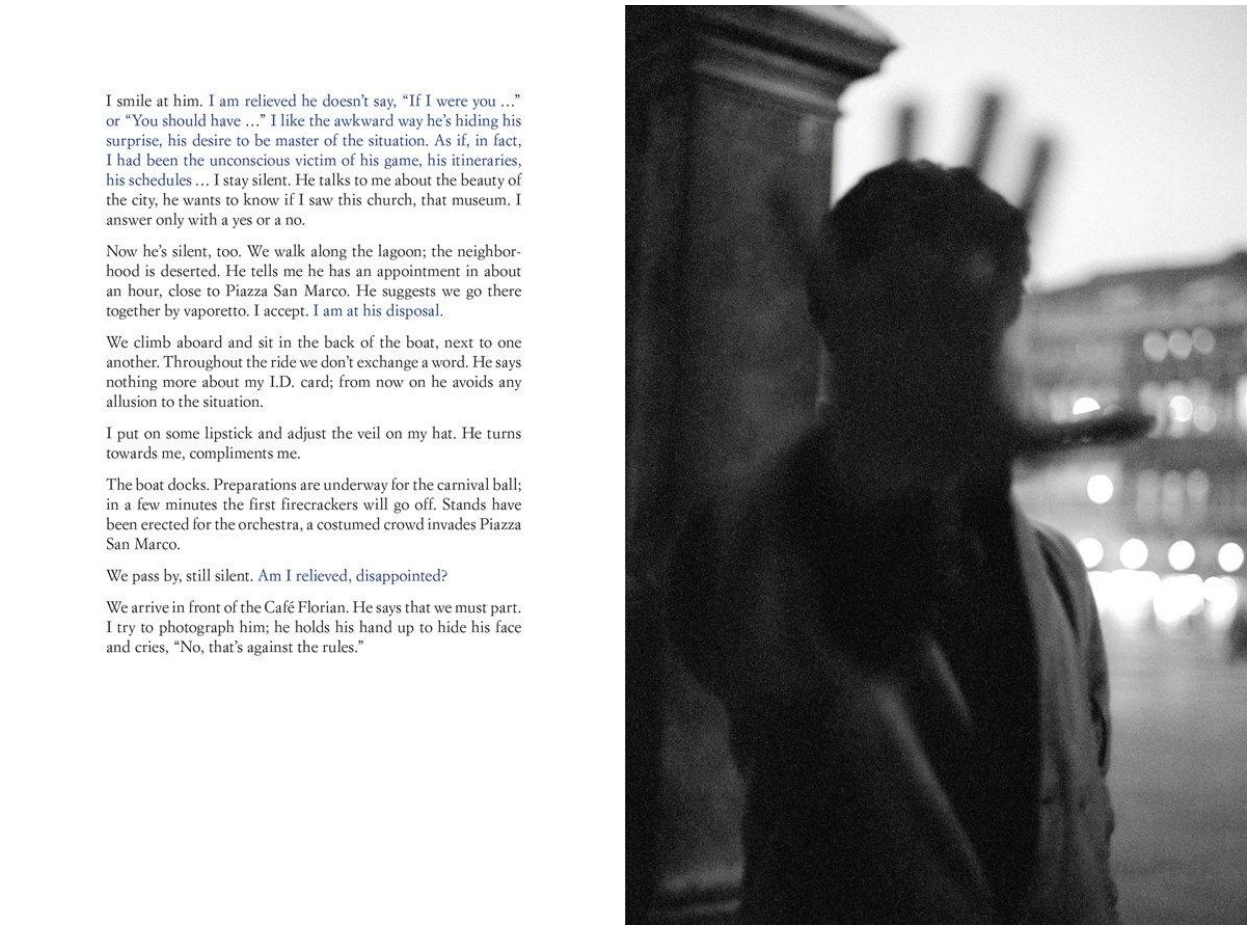
> As obras de Sophie Calle são sempre marcadas por relatos que não escondem uma dose de envolvimento afetivo diante de hipóteses que elabora sobre seus personagens. Na trama que recompõe a partir de imagens e dados coletados de forma fragmentária, ela própria acaba por se transformar em personagem de sua obra. (PORTAS, 2010, p. 9).

Desse modo, colocando em tensão realidade e ficção, Calle confunde dimensões da sua arte com sua própria vida. Ela "propõe uma recriação da realidade, um jogo de olhares (e de

espelhos), em que é um voyeur, mas também se deixa ver pelo outro; um jogo de sombras, em que persegue o outro, mas também se deixa seguir" (PORTAS, 2010, p. 11). Nessa operação de seguir o outro, que é realizada em obras como *Suite Vénitienne* [*Sequência Veneziana*] (figura 18), pode-se perceber algo que está também presente em minhas ações. Embora Calle o faça sem que o outro saiba, num processo investigativo, o que não é o caso em *Vaga-se*, a ação de comprometer-se no rastro do outro, como apontou Jean Baudrillard (apud PORTAS, 2010, p. 19), é uma forma de apropriar-se dessa trajetória e simultaneamente libertar-se da sua própria, em um desejo que, por outro lado, configura-se como uma comunhão consigo mesmo: "A rede do outro é utilizada como forma de você se ausentar de si mesmo. Você só existe no rastro do outro, mas sem que ele saiba, na verdade você segue seu próprio rastro, quase sem saber".

> ***seguir:*** *existir somente no rastro do outro, para encontrar meu próprio rastro*

Figura 18 –Sophie Calle, *Suite Vénitienne* [*Sequência Veneziana*], livro publicado em 1983.



I smile at him. I am relieved he doesn't say, "If I were you ..." or "You should have ..." I like the awkward way he's hiding his surprise, his desire to be master of the situation. As if, in fact, I had been the unconscious victim of his game, his itineraries, his schedules ... I stay silent. He talks to me about the beauty of the city, he wants to know if I saw this church, that museum. I answer only with a yes or a no.

Now he's silent, too. We walk along the lagoon; the neighborhood is deserted. He tells me he has an appointment in about an hour, close to Piazza San Marco. He suggests we go there together by vaporetto. I accept. I am at his disposal.

We climb aboard and sit in the back of the boat, next to one another. Throughout the ride we don't exchange a word. He says nothing more about my I.D. card; from now on he avoids any allusion to the situation.

I put on some lipstick and adjust the veil on my hat. He turns towards me, compliments me.

The boat docks. Preparations are underway for the carnival ball; in a few minutes the first firecrackers will go off. Stands have been erected for the orchestra, a costumed crowd invades Piazza San Marco.

We pass by, still silent. Am I relieved, disappointed?

We arrive in front of the Café Florian. He says that we must part. I try to photograph him; he holds his hand up to hide his face and cries, "No, that's against the rules."

Fonte: CALLE, 1983.

Também explorando os limites entre o real e o imaginário, a artista Tacita Dean trabalha com narrativas escritas a partir de personagens reais que investiga, mas combina esses fios narrativos com outros que surgem a partir de suas próprias viagens investigativas, as "coincidências" e "acasos" que ocorrem durante sua escrita, compondo ficções que são estendidas de um texto para outro – *How to Put a Boat in a Bottle* [*Como colocar um barco em uma garrafa*] (1995) retoma um episódio de *Girl Stowaway* [*Passageira Clandestina*] (1994), uma coincidência que interrompeu a investigação realizada por Dean – e de uma obra para outra – *Girl Stowaway* (1994) torna-se também título de um filme de Tacita Dean, apresentado em um conjunto de obras (CORBEL apud MOUGIN, 2017). Segundo a autora Laurence Corbel (apud MOUGIN, 2017, p. 229, trad. Regina Melim), "essas histórias criam um espaço de jogo e tensão que coloca o leitor à prova da dúvida. As muitas aventuras e coincidências que orientam as investigações de Tacita Dean ocorreram ou são artifícios inventados pela artista pretendendo criar um efeito surpresa?". Mas tanto em Dean, quanto em

Sophie Calle, no enredo que vão tecendo, já não sabemos se de fato importa saber a verdade. O mesmo ocorre no discurso autobiográfico, que, de acordo com o autor Philippe Lejeune (1998), sendo fundado sobre a memória, não permite verificação. Ele afirma que "uma autobiografia não é quando alguém diz a verdade sobre sua vida, mas quando diz que a diz" (LEJEUNE, 1998, p. 234), ou seja, o texto autobiográfico tem uma validade referencial não pela verificação do que foi narrado no texto, e sim pela relação que ele instaura com quem o lê. Ele coloca seu leitor em risco: pede reconhecimento, aprovação... e, ao mesmo tempo, reciprocidade, pois o leva a pensar em sua própria vida em termos análogos. Ele também produz, portanto, como os atos de fala de Austin, um "pacto" entre autor e leitor. Nessa possibilidade de indeterminação da verdade da autobiografia, contudo, pode ser mais preciso substituir a palavra "ficção" por "fabulação":

> ***fabulação***
> *substantivo*
> 1. *versão romanceada de uma série de fatos.*
> 2. *lição moral que encerra uma fábula; afabulação.*
> 3. *ato ou efeito de contar histórias fantasiosas como verdade.*

A noção de autobiografia de Lejeune é igualmente pertinente em relação a meu projeto, pois, ao escrever (com) o trabalho, balanço-me na linha da fabulação. Torno-me, em parte, o que meu trabalho artístico cria, vivo as situações e o tempo tal como ele propõe, elaborando ao mesmo tempo, em negociação com a memória, as narrativas "autobiográficas" que são parte do trabalho. Ou seja, como artista, crio o trabalho, mas também sou criada por ele, e nessa fusão já não importa determinar o que aconteceu e o que foi inventado. A fabulação não pode funcionar fora de uma indecisão entre o verdadeiro e o falso. Assim, posso dizer que minha dissertação é um "contrato" (inclusive, de trabalho) que estabeleço com cada leitor.

Mas a função fabuladora não consiste simplesmente em imaginar ou em projetar um "eu"; sendo meu projeto constituído nas relações com o outro, acredito que este deva falar, também, no texto: pois devemos sempre ter "intercessores", como aponta Deleuze. Os intercessores, segundo ele, são aquilo que de fato possibilitam a criação. "Podem ser pessoas [...] mas também coisas, plantas, até animais [...]. Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus próprios intercessores"; ele diz: "eu preciso de meus intercessores para

me exprimir, e eles jamais se exprimiriam sem mim: sempre se trabalha em vários, mesmo quando isso não se vê" (DELEUZE, 1992, p. 160). É impossível dizer algo totalmente sozinho. E é nessa relação com os intercessores que se realiza a fabulação, segundo o cineasta Pierre Perrault, citado pelo filósofo; sua função é de constituição de uma comunidade, de um discurso de minoria:

> Perrault pensa que, se falar sozinho, mesmo inventando ficções, forçosamente terá um discurso de intelectual, não poderá escapar ao "discurso do senhor ou do colonizador", um discurso preestabelecido. O que é preciso é pegar alguém que esteja "fabulando", em "flagrante delito de fabular". Reencontramos aqui a função da fabulação bergsoniana... Pegar as pessoas em flagrante delito de fabular é captar o movimento de constituição de um povo. Os povos não preexistem. (DELEUZE, 1992, p. 161).

Segundo o autor, não há verdade que não "falseie" ideias preestabelecidas, pois ela não é algo preexistente, deve ser criada em cada domínio. Assim, "às ficções pré-estabelecidas que remetem sempre ao discurso do colonizador, trata-se de opor o discurso de minoria, que se faz com intercessores" (DELEUZE, 1992, p. 161). Talvez, escrever em fabulação seja uma forma de desfazer algo no trabalho depois que ele já foi feito: desmoldar o "discurso preestabelecido", como disse Perrault.

O segundo desdobramento que mencionei, que ocorreu no âmbito das apresentações de pesquisas no I PEGA, partiu novamente da inserção do "não-", para integrar esse formato à poética de meu trabalho. Primeiramente me perguntei como poderia transformar a apresentação de uma pesquisa em uma não-pesquisa. Como apontado pelo autor Manuel Oliveira no livro *Conferencias performativas* (2014, p. 7), diversos artistas na contemporaneidade vêm trabalhando com isto, "um tipo específico de apresentação que vai além das formas acadêmicas [...] para fazer da conferência um espaço performativo que trata de aproximar, afetar e envolver a audiência de forma satírica, emotiva, sedutora e até irreverente", e no qual eu poderia talvez incluir também o campo da leitura nessa relação com a palavra. Contudo, a segunda pergunta que me fiz foi justamente como apresentar uma não-pesquisa em algo que fosse igualmente uma não-performance, ou seja, não "envolvendo a audiência" de forma que esta percebesse a apresentação como performance; então recorri uma vez mais ao campo da ficção. Criei um autor, Hans Scherer, e lhe atribui uma teoria: a "transformatividade negativa". Proferi frases complexas a respeito da teoria desse renomado filósofo que não significavam absolutamente nada, justificando com elas meu projeto, *Vaga-*

se. Também dessa vez, minhas incongruências não foram questionadas, embora tenham me feito diversas perguntas a respeito das ações.

> *"Uma ficção nos permite desvendar a realidade e ao mesmo tempo o que esconde."*
> *Marcel Broodthaers, 1972*

Outra forma de compartilhamento de meu projeto se deu (e ainda se dá) por meio de um site. O que está publicado nesse espaço em rede é um conjunto de palavras, textos e narrativas, que contam o processo de realização das ações e seus desdobramentos. Mas eles o contam, obviamente, desde um momento posterior a seu acontecimento, em que cheguei a determinadas decisões que não estavam desde o início definidas. Quer dizer, ao longo do trabalho e do não-trabalho, fui fazendo experiências, descobrindo elementos, criando e recriando regras para sua realização – como qualquer obra em processo antes de sua finalização, com a diferença importante de que esse processo já era "apresentado" a outras pessoas. Como o artista Richard Prince, que publica seus textos em diferentes etapas de composição[11], minhas ações, por serem feitas repetidas vezes, com pessoas diferentes, chegavam a um estágio de "publicação" de distintas formas. Impossível apagar, desfazer ou recobrir o que foi feito, porque a cada vez foi registrado na memória de alguém além de mim mesma. O site, portanto, é um registro no qual apresento a proposta como cheguei à conclusão de que ela *deveria* ser, o que pode ou não coincidir com seus momentos de realização desde o início.

www.vaga-se.com

Por último, criei um "registro" que consiste em uma série de cartões de ponto de não-trabalho (ANEXO), que intitulei *Contrapontos*. Em cada cartão, constam os nomes da contratante (eu) e do contratado, sua função (não trabalhar), mês e ano correspondentes, os locais de não-trabalho com seus respectivos horários de entrada e saída, o endereço do site,

[11] Por exemplo, o texto *Why I Go to the Movies Alone* [*Por que vou ao cinema sozinho*] (1983-) foi reescrito e publicado centenas de vezes, segundo o artista (MOUGIN, 2017).

um e-mail de contato e um campo de “observações”. Esse campo, comumente presente em cartões-ponto de papel, que hoje são pouco, mas ainda utilizados em algumas empresas, serve corriqueiramente como espaço para as justificativas ou os esclarecimentos de irregularidades que possam porventura ter surgido no registro dos períodos de trabalho, como uma falta, um atraso significativo, a apresentação de atestado médico, uma troca de turno, etc. Entendendo que toda essa experiência proposta de contratar pessoas para que não trabalhem é uma “irregularidade” frente ao campo do trabalho, nos *Contrapontos*, nesse espaço de observações encontram-se frases que dizem respeito às experiências de não-trabalho. Estas foram tanto enviadas pelos contratados, que receberam previamente os cartões, quanto escritas por mim, muitas vezes sem que seja possível saber quem de fato as escreveu. Os cartões foram então inseridos, como contrapontos, em máquinas de ponto pela cidade de São Paulo (figura 19).

Figura 19 – *Contraponto* na empresa Kaptiva, São Paulo, 2018

Fonte: Fotografia enviada por Beatriz.

Esse ato de inserção envolveu também a participação de outras pessoas, dessa vez agindo sobre as relações no, e com, seu local de trabalho: cada uma, depois de tomar conhecimento sobre o projeto, foi instruída a inserir o cartão no relógio-ponto da maneira que quisesse, me enviando uma foto, fosse a máquina digital ou analógica, pedindo ou não autorização para a empresa, falando ou não do projeto caso perguntada, etc. Alguns locais ainda estão em negociação, como o Esporte Clube Banespa e a empresa Fábio Sport, que manufatura e industrializa redes esportivas. A Editora do Brasil, de acordo com meu contato,

Júlio, deu uma resposta protocolar, dizendo que "não é permitida nenhuma outra informação na parede do ponto". Dois locais autorizaram a inserção considerando que a presença de algo "artístico" os fariam parecer mais "descolados": a empresa Kaptiva, que é focada em soluções educacionais, produzindo vídeo-aulas, ambientes de aprendizagem virtual, treinamentos à distância, etc., e o bar Viella (figura 20), que fica no centro da cidade.

Figura 20 – *Contraponto* no bar Viella, São Paulo, 2018

Fonte: Fotografia enviada por Jardel.

No bar, o participante, Jardel, que inseriu o cartão (*Contraponto nº 07*), disse que um de seus amigos tirou como conclusão, vendo o papel, que se tratava de uma proposta de entretenimento. Beatriz, por outro lado, que colocou o *Contraponto* na empresa Kaptiva, enviou-me o seguinte relato:

Relato de Beatriz (participante da empresa Kaptiva)

Peguei dois cartões, os que mais gostei. Esperei até o final do expediente e pedi autorização para minha chefe, que é a gerente de projetos e a dona do lugar. Eu faço parte da equipe de criação, na parte de elaboração de projetos. Nós somos uma empresa pequena, que tem um total de 23 funcionários, então não poderia apenas colocar o cartão sem ninguém perceber. Conversei com ela, esperando que ela fosse gostar porque ela é formada em artes plásticas e design instrucional, então é uma pessoa ligada à academia e às artes. Eu expliquei a proposta para ela do meu jeito, que foi: é uma dissertação de mestrado, uma pesquisa, sobre o não-trabalho, sobre a importância e o que é não trabalhar; então foram contratadas pessoas para não trabalhar por um dia e elas escolhiam onde não trabalhariam e também a carga horária. Eu não sei se expliquei certo, mas foi o jeito que encontrei. Ela gostou bastante e disse "ótimo, pode colocar, assim vai parecer que a gente é uma empresa descolada... Pode colocar, fica à vontade". Antes de colar os cartões, como eu tinha duas opções, eu passei os cartões por todo mundo que estava ali, tinham umas 6 pessoas, e pedi que elas escolhessem o cartão a ser colocado. Eu colei no nosso ponto e isso causou um frisson no final do expediente; as pessoas ficaram todas muito curiosas com o que era aquilo e pediram para eu explicar. Eu expliquei da mesma forma que expliquei antes e algumas pessoas acharam demais, disseram que queriam se candidatar à vaga, mas outra colega de trabalho disse "Bea, você me desculpa, mas eu não consegui entender nada". Aí eu expliquei de novo para ela e ela disse "olha, eu achei legal, mas eu ainda não consegui entender muito bem". Um menino falou "isso é muito ciências sociais com artes né?". O cartão ficou lá por uma semana, depois troquei pelo outro que eu tinha. O que eu achei interessante é que na discussão surgiu também a importância do nosso ócio enquanto equipe de criação. Nós estamos fazendo as coisas muito no automático, porque tem aquela pressão da entrega e, eu não sei se isso acontece em todos os ambientes onde se tem um esforço criativo grande, em que as pessoas precisam criar coisas novas e pensar em cores, estéticas, todos os dias, mas o mercado educacional vive em ondas, por exemplo esse de tecnologias educacionais e de educação não formal, ele vive em ondas e agora estamos em uma onde de uma estética específica de vídeo-animação, que é o White board, então estamos fazendo tudo mecanicamente. O que eu achei interessante foi que um dos meninos colocou que nos falta ócio, que nos falta o não-trabalho para criar coisas novas, ficar sem fazer nada um pouco para pensar em novas estéticas, novos produtos que possamos desenvolver. Quando começamos a trabalhar muito no automático, tendo nossas 8, 9 horas de trabalho completamente preenchidas pela mesma coisa, o trabalho

> *de criação fica muito parecido com um trabalho de reprodução e se perde um pouco o sentido da palavra "criação" para o setor. E acho que essa discussão não surgiria se não fosse essa intervenção artística dos cartões de ponto.*

O último local de inserção, até o momento, foi o Sindicato dos Metroviários de São Paulo (figura 21). Paulo, que foi o participante nesse caso, relatou as percepções que teve sobre as reações das pessoas à presença do cartão e como se relacionam com o papel dos sindicatos em relação ao trabalho:

> ***Relato de Paulo (participante do Sindicato dos Metroviários de São Paulo)***
> *Deixei o cartão no mural de entrada do departamento de comunicação, que é onde trabalho. Não funcionou muito bem em cima do ponto, porque ali não é muito visto, e também porque eu tive a impressão que podia não soar muito bem, afinal, é um sindicato, passa muita gente, de várias tendências políticas, e me preocupei com alguns provocadores, mas ao mesmo tempo preferi não falar com ninguém para pedir autorização, porque achei que já estaria talvez de alguma maneira antecipando a proposta. A ideia foi que não gerasse polêmica, então preferi colocar na sala onde trabalho. Além dos funcionários que trabalham conosco, que são duas pessoas, e os diretores, que estão frequentemente presentes ali, outras pessoas passam pelo local. Entre as pessoas que passaram e que eu vi que tiveram alguma reação diante dos cartões, que devem ter sido pelo menos umas seis, a primeira reação que senti foi que o cartão nesse molde mais antigo de marcação do ponto trouxe uma memória para a maioria deles, que têm uma faixa etária de meia-idade. A maioria das pessoas que trabalha no metrô e frequenta o Sindicato dos Metroviários tem certa estabilidade no emprego, trabalham há bastante tempo, então tiveram contato com essa ferramenta, que é o cartão de ponto, e senti que ele trouxe certa nostalgia. Depois, ao lerem o que estava no cartão, perguntavam para as pessoas que estavam na sala de onde ele veio, então eu explicava a proposta como eu entendi, de uma intervenção, questionando o não-trabalho, contava um pouco da experiência, de que pessoas eram remuneradas para não trabalhar como bem entendessem, e aí eu senti uma relação de provocação, acho que as pessoas se sentiram questionadas, porque afinal todos estamos em uma sociedade em que o valor das coisas e a*

formação da consciência são muito determinados pelo valor do tempo de trabalho. Aliás, o sindicato na minha concepção é uma ferramenta necessária no capitalismo porque, dada a contradição da exploração do trabalho, da tendência de aumento da mais-valia e da taxa do lucro, a medida disso vai ser sempre o tempo de trabalho, e o sindicato luta na verdade não necessariamente pela sua emancipação – até poderia vir a ser um caráter defendido pelo sindicato, a sua própria superação, mas em geral a luta dos sindicatos é pela valorização do trabalho, claro que não pelo lado da exploração, mas a contraposição disso não é necessariamente um ponto de vista revolucionário, e sim uma defesa, em grande parte do conteúdo discutido, de caráter liberal, uma defesa da manutenção, corporativista, etc. Então senti essa relação de provocação, inquietação, e até certa ironia na reação de alguns, embora ninguém tenha dito nada explicitamente.

Figura 21 – *Contraponto* no Sindicato dos Metroviários de São Paulo, 2018

Fonte: Fotografia enviada por Paulo.

Esse objeto, o cartão de ponto, que tem em seu uso comum o valor de documento, passa então, em *Vaga-se*, a "registrar" coisas consideradas banais, como a ida a um café ou o perambular pelas ruas da cidade, e reflexões certamente consideradas totalmente irregulares por diversas pessoas, como: "quem paga pelo meu não-trabalho?".

4.3 **Da suspensão da palavra à suspensão da forma**

O psicanalista Edson Luiz André de Sousa (apud APPOA, 2000, p. 218) propõe que o que é produzido por uma obra de arte pode ser pensado como algo da ordem de uma apresentação negativa, no sentido de "instaurar um campo de suspensão, de interrogação sobre as hipóteses de origem, permitindo que a obra possa vir a perguntar, gerar respostas, interpretações diversas sem precisar responder de forma unívoca e definitiva". Também Marcel Duchamp (2004) fala de algo que pode ser compreendido como um negativo no que ele chama de "ato criador". O ato criador é o ato que leva da intenção do artista à realização da obra, e nesta passagem, segundo ele, há sempre uma diferença, um elo faltante, de que o próprio artista pode não ter consciência, pois é resultante de uma série de reações totalmente subjetivas que são também inconscientes: esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões, etc. Essa falha é o que Duchamp (2004, p. 73) chama de "coeficiente artístico": "uma relação aritmética entre o que permanece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não-intencionalmente". Essa suspensão ou negatividade presente em toda instauração artística, portanto, é o que permite à obra seguir relançando hipóteses e perguntas. Há artistas, entretanto, que, como eu, fazem do negativo e da negação sua "matéria-prima". Hanne Darboven e Marcel Broodthaers o fazem em diversas obras, igualmente pela via da escrita ou da palavra.

suspensão
substantivo
1. *ação ou resultado de suspender(-se).*
2. *interrupção, temporária ou não, de atividade ou trabalho.*
3. *pena disciplinar imposta a funcionário, estudante, etc., que o priva temporariamente de suas atividades, funções ou cargo, com perda ou não de salários e outros direitos.*
4. *pausa momentânea, adiamento.*
5. *que coloca em suspenso, em estado incompleto ou hesitante.*

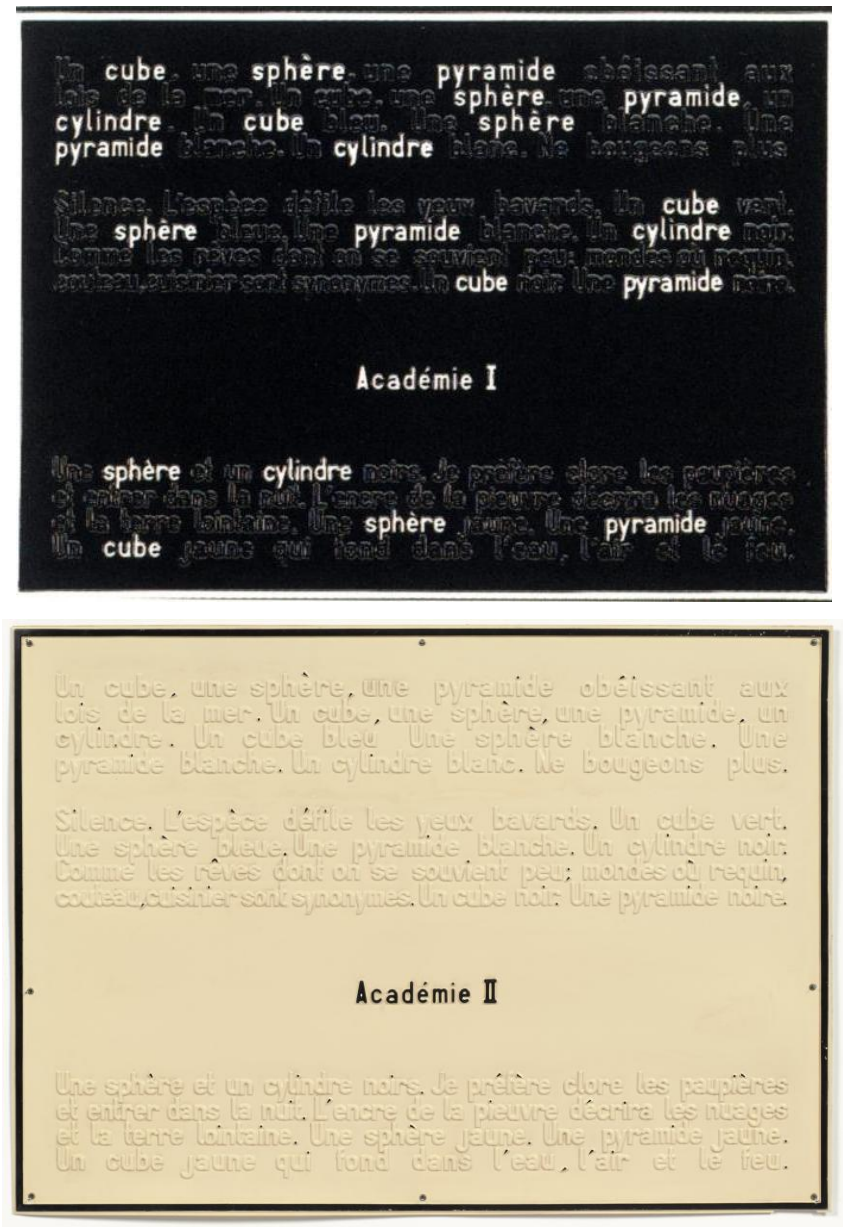
negação
substantivo
1. *ação ou resultado de negar, de recusar.*
2. *o que se nega, o que não se admite como verdade; negativa.*
3. *falta, carência de algo.*
4. *ausência de aptidão, de capacidade.*

negativo
adjetivo
1. *que exprime ou envolve negação.*
2. *que implica recusa ou abstenção.*
3. *que provoca efeito contrário ao esperado; contraproducente.*
4. *que tem efeitos ruins ou prejudiciais.*
5. *imagem inversa.*

Na obra de Broodthaers, tudo aquilo que é, pode não ser, e vice-versa. Em diversas obras ele emprega o recurso formal de uma escrita em negativo, ou do ocultamento de palavras para realizar alguma operação conceitual e estética, como em *Académie I* e *II* [*Academia I* e *II*] (figura 22), de 1968, ou *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* [*Um lance de dados jamais abolirá o acaso*] (figura 23), de 1969, em que recompõe o poema homônimo de Stéphane Mallarmé com barras pretas de tamanhos correspondentes às frases do poema, transformando-o em uma imagem abstrata – Broodthaers também substitui a palavra "Poema", na capa, por "Imagem". Mas um jogo de negativos é igualmente utilizado para problematizar o poder institucional no campo artístico: por exemplo, o artista cria, em 1968, o *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* [*Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias*], que consistia em uma série de acontecimentos e instalações de duração e locação variáveis, simulando um museu real onde ele próprio assumia todas as funções administrativas. Broodthaers apresenta o *Musée*... como um "sonho subversivo" ou

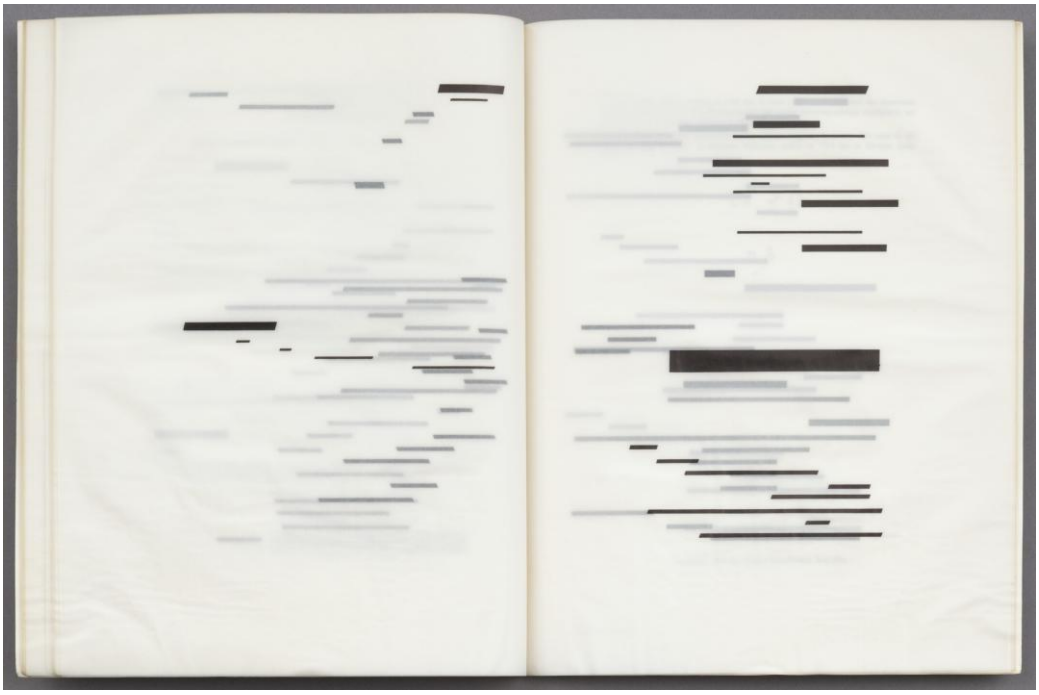
uma “enganação”, com o qual “o artista quer abolir a separação entre o artístico e o social que baseia a existência desta instituição: um empreendimento que, pelo seu próprio fracasso, se confirma ao revelar os efeitos reais da dominação do museu sobre a arte” (CORBEL, 2018, p. 132).

Figura 22 – Marcel Broothaers, *Académie I e II* [*Academia I* e *II*], 1968, placas de plástico formado a vácuo pintadas. 85,7 x 119,3 x 0,5 cm, coleção do MoMA, Nova York



Fonte: site do MoMA. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/146901>. Acesso em: 6 jul. 2018.

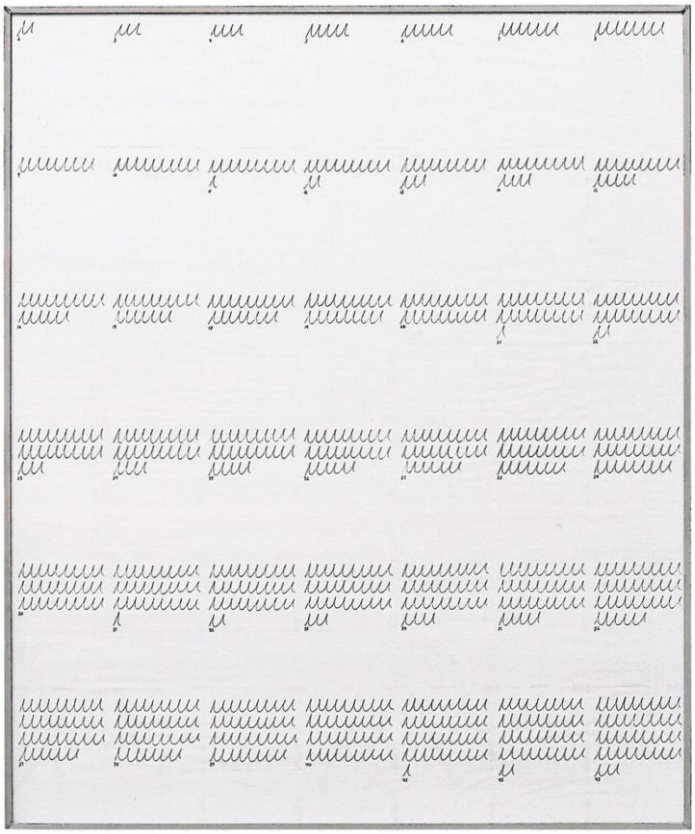
Figura 23 - Marcel Broothaers, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* [*Um lance de dados jamais abolirá o acaso*], 1969, livro de artista, litografia em offset, 32 páginas. 32,5 x 25 x 0,3 cm, coleção do MoMA, Nova York



Fonte: site do MoMA. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/12805>. Acesso em: 6 jul. 2018.

Hanne Darboven, por sua vez, compõe grande parte de suas obras com sequências de páginas preenchidas com números, grafias ou fragmentos de textos, que elaboram um jogo complexo entre o legível e o não legível. Eles são por vezes apresentados em livros, calendários, arquivos, caixas, ou emoldurados e expostos em conjunto. Essa escrita, segundo a própria artista, "inscreve, mas não descreve nada" (DARBOVEN apud SCHOOFS, 2013, trad. minha). Porém, ainda que sua grafia possa ser uma construção inventada (figura 24), ela pode levar o espectador ao ato de ler – afinal, se está diante de uma escrita, mesmo que incompreensível. Os números são também usados, segundo ela, por serem uma forma de escrever sem descrever; "Não tem nada a ver com matemática", ela diz, "Eu escolho os números porque eles são constantes, confinados e artificiais" (DARBOVEN apud SCHOOFS, 2013, trad. minha). Na maioria das vezes, ela não se preocupa com cálculos, e sim com contagens; os números escritos sequencialmente assemelham-se a segundos contados no relógio, dias contados em calendários ou batidas de uma peça musical, o que leva alguns críticos a interpretarem suas obras como representações do tempo (STIEDA, 2017).

Figura 24 – Hanne Darboven, *Ein Jahrhundert-ABC* [*Um século-ABC*], 1970-1971



Fonte: STIEDA, 2017, p. 61.

Outras de suas obras são passagens apropriadas de textos literários, históricos ou enciclopédicos e reescritas por ela, como em *Erdkunde I, II, III* [*Geografia I, II, III*] (figura 25). A primeira parte é um tipo de índice, embora também contenha transcrições e trechos impressos dos verbetes da enciclopédia de Brockhaus para *Erde* (terra) e *Erdkunde* (geografia). As partes dois e três consistem nos verbetes da própria Darboven para esses assuntos: um sistema numerado de cartões de índice, cada um contendo uma única palavra ou nome. A maioria são lugares, mas entre eles "Alpen", "München" e "Park" são entradas para "Bacall, L.", "Hefner, H." e "Hitler, A." Nenhum raciocínio, método ou contexto é fornecido. Ao contrário da enciclopédia de Brockhaus, a peça de Darboven está cheia de informações e, no entanto, de certa forma vazia. As páginas presentes por toda parte são preenchidas com linhas em *loop*, lembrando uma escrita abstraída, não dizendo nada. Essa obra não é, portanto, uma visualização do conhecimento em si, mas sim dos impulsos e das metodologias envolvidos em obtê-lo e mantê-lo (GRIFFIN, 2016).

Figura 25 – Hanne Darboven, *Erdkunde I, II, III* [*Geografia I, II, III*], 1986 (detalhe).

Fonte: GRIFFIN, 2016.

Em meio às milhares de inscrições presentes na obra de Darboven, existem algumas formulações textuais recorrentes, que são palavras da própria artista, como: “hoje”, “cálculo de dias”, “e ainda um mundo”, “e não mais palavras”, “escrever sobre e sob”, “escrever cálculo, calcular escrita”, “escrever, não descrever”, “traço”, etc. (STIEDA, 2017, trad. minha). Segundo a pesquisadora Kalie Stieda (2017, p. 5, trad. minha), ainda que sejam formas de cortar o ruído das informações numéricas, matemáticas, históricas, literárias ou calendáricas apresentadas, “essas próprias formulações são capturadas em um *loop* infinito de ruído, pois elas são frequentemente riscadas, negadas, mas sempre permanecendo na página. [...] São operações que se geram recursivamente por meio de sua própria negação, levando adiante seu sistema.”

Mas à diferença dessas obras, *Vaga-se* não constitui objetos como resultado, ainda que o objeto do discurso de meu trabalho assuma um corpo – talvez *infrafino*[12]? – e se desdobre em registros físicos. Em meu projeto, a ideia do "registro" que é também "ficcional" ou "fabulatório" entra em consonância com a impossibilidade de "formalizar" totalmente meu trabalho, tomando esta palavra em dois sentidos distintos.

> *[impossibilidade de]*
>
> ***formalizar***
> *verbo*
> *1. elaborar regras, normas para.*
> *2. tornar-se formal; guiar-se por formalidades, regras, convenções.*
> *3. dar forma a, ou ganhar forma.*

Primeiro, o sentido contratual, de tornar formal uma relação. Ainda que firme um "contrato de não-trabalho" com cada participante, o que de fato o contratado fica obrigado a fazer ao assiná-lo, quando é ele quem decide o que significa não trabalhar? Há uma parte dessa relação de trabalho-não-trabalho, permitida pela "poética do absurdo" que seu caráter artístico faz surgir, que escapa a qualquer formalização. Segundo, a palavra "formalização" adota igualmente o sentido de tomar uma forma física. O não trabalhar, para mim, apresentou-se como um vazio, e é esse vazio que colocou o trabalho em movimento, que deu lugar, pelo caminho da arte, a algo novo – e talvez seja preciso mantê-lo no trabalho de alguma maneira até o fim. Desse modo, não intenciono responder de fato qual é o limite entre o que é o trabalho e o que é o não-trabalho, mas sim movimentar esse limite; e não busco a realização de algo que possa ser precisamente apresentado como "a obra", mas sim a suspensão, pela incorporação do negativo, que pode relançar e relançar formatos, hipóteses, perguntas. Afinal, meu trabalho está por aí, nos participantes, nos não-trabalhos, em memórias, nas não-performances, em panfletos, nas mãos de quem ler meu livro de dissertação, em seminários e

[12] *Infrafino*, ou *inframince*, no original, é um termo usado por Marcel Duchamp (apud MANNING, 2016, p. 23) para descrever "o mais ínfimo dos intervalos, ou a mínima das diferenças", definindo-o com exemplos que compõem suas notas manuscritas, como "A diferença entre o contato / da água, do / chumbo fundido, / ou de um creme e / o das paredes do / próprio container girando em volta do líquido [...] a diferença entre esses dois contatos é inframince" (DUCHAMP apud MANNING, 2016, p. 23). Esses exemplos tentam tatear a qualidade do que está entre, de um intervalo que não pode ser plenamente articulado: "Inframince: estidade (*this-ness*), [...] de uma experiência irredutível à soma de seus elementos" (MANNING, 2016, p. 23).

conferências, nos cartões de ponto espalhados pela cidade, em verbetes e fragmentos de texto, na vasta rede da internet e possivelmente em lugares que nem eu mesma venha a saber...

CONCLUSÃO

Ao invés de concluir o trabalho, não trabalhei.

REFERÊNCIAS

Livros

ADORNO, Theodor. Tempo livre. *In:* **Palavras e sinais**. Modelos Críticos 2. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 62-70.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Rio de Janeiro: Boitempo, 2012.

ALBERRO, Alexander; BUCHMANN, Sabeth (org.). **Art after conceptual art**. Cambridge: The MIT Press, 2006.

ARDENNE, Paul. **Un arte contextual**: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación. Murcia: CENDEAC, 2002.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Trad. Roberto Raposo. Rio de janeiro: Forense Universitária, 2017.

ASSOCIAÇÃO PSICANALÍTICA DE PORTO ALEGRE. **O valor simbólico do trabalho e o sujeito contemporâneo**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2000.

AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer**: palavras e ação. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BASBAUM, Ricardo. Amo os artista-etc. *In:* MOURA, Rodrigo (org.). **Políticas institucionais, práticas curatoriais**. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2005.

BATAILLE, Georges. **A parte maldita precedido de A noção de despesa**. Lisboa: Fim de Século, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. **Confiança e medo na cidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1).

BEUYS, Joseph. A revolução somos nós. *In:* COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (org.). **Escritos de Artisitas**: anos 60/70. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 2009, p. 300-324.

BISHOP, Claire. **Participation**. London: Whitechapel/ MIT Press, 2006.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de vida**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.). **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Editora da Universidade; UFRGS, 2002.

BRITO, Ronaldo. O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo). *In:* BASBAUM, Ricardo (org.). **Arte contemporânea brasileira**: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. p. 202-215.

CRARY, Jonathan. **24/7**: capitalismo tardio e os fins do sono. São Paulo: Ubu, 2016.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. **A nova razão do mundo**: ensaios sobre a sociedade neoliberal. São Paulo: Boitempo, 2016.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 1992.

DE MASI, Domenico. **O ócio criativo**. Rio de Janeiro: Sextante, 2000.

DUCHAMP, Marcel. O Ato Criador *In:* BATTCOCK, Gregory. **A Nova Arte**. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 71-74.

FOSTER, Hal. O artista como etnógrafo. *In:* FOSTER, Hal. **O retorno do real**. São Paulo: Cosac Naif, 2014.

GOMES, Christianne Luce. Verbete Lazer – Concepções. *In:* GOMES, Christianne Luce. **Dicionário Crítico do Lazer**. Belo Horizonte: Autêntica Ed., 2004, p. 119-126.

GOMES, Christianne Luce. **Lazer, trabalho e educação**: relações históricas, questões contemporâneas. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Petropolis: Vozes, 2013.

HORN, Carlos Henrique; COTANDA, Fernando Coutinho (org.). **Relações de trabalho no mundo contemporâneo**: ensaios multidisciplinares. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2011.

JERUSALINSKY, Alfredo Nestor. Manual de instruções para refazer o pai a cada instante. *In:* ASSOCIAÇÃO PSICANALÍTICA DE PORTO ALEGRE (org.). **A necessidade da neurose obsessiva**. Porto Alegre: APPOA, 2003. p. 17-37.

KEHL, Maria Rita. **O tempo e o cão**: a atualidade das depressões. São Paulo: Boitempo, 2009, p. 109-190.

KOSUTH, Joseph. A arte depois da filosofia. *In:* COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (org.). **Escritos de Artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009. p. 210-234.

LACAN, Jacques. **O seminário**: a angústia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2005. v. 10.

LEJEUNE, Philippe. **Pour la autobiographie**. Paris: Édtions du Seuil, 1998.

MARX, Karl. **O capital**: Crítica da Economia Política. O processo de produção do capital. São Paulo: Abril Cultural, 1983a. v. 1, t. 1.

MARX, Karl. **O capital**: Crítica da Economia Política. O processo de produção do capital. São Paulo: Abril Cultural, 1983b. v. 2.

MARX, Karl. **O capital**: Crítica da Economia Política. O processo de produção do capital. São Paulo: Abril Cultural, 1984. v. 1, t. 2.

MARX, Karl. **O capital**: Crítica da Economia Política. O processo de produção do capital. São Paulo: Abril Cultural, 1986. v. 3, t. 1.

MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2004.

MENGER, Pierre-Michel. **Retrato do artista enquanto trabalhador**: metamorfoses do capitalismo. Lisboa: Roma Ed., 2005.

MOUFFE, Chantal. **Prácticas artísticas y democracia agonística**. Barcelona: Museu d´Art Contemporani de Barcelona y Universitat Autònoma de Barcelona, 2007.

MOUGIN, Pascal (ed.). **La tentation littéraire de l'art contemporain**. Dijon: Les presses du reél, 2017.

MUNNÉ, Frederic. **Psicosociologia del tiempo libre**: un enfoque crítico. México, DF: Trilhas, 1980.

OLIVEIRA, Manuel (ed.). **Conferencia performativa**: nuevos formatos, lugares, prácticas y comportamientos artísticos. Espanha: MUSAC; This side up, 2014.

POWNALL, Rachel A. J. **TEFAF Art Market Report 2017**. Helvoirt: TEFAF, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. Será que a arte resiste a alguma coisa? *In:* LINS, Daniel (org.). **Nietzsche, Deleuze, arte e resistência.** Forense Universitária: Prefeitura de Fortaleza, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: EXO Experimental/Ed. 34, 2009.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. **Las Ideas Estéticas de Marx**. México: Editorial Era, 1965.

Artigos, anais e monografias

AQUINO, Cássio Adriano Braz; MARTINS, José Clerton de Oliveira. Ócio, lazer e tempo livre na sociedade do consumo e do trabalho. **Revista Mal estar e Subjetividade**, Fortaleza , v. 7, n. 2, set. 2007. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1518-61482007000200013. Acesso em: 22 ago. 2017.

AUGUSTIN, André Coutinho. O conceito de trabalho produtivo em Marx. *In:* ENCONTRO INTERNACIONAL TEORIA DO VALOR TRABALHO E CIÊNCIAS SOCIAIS, 2, Brasília, 16 e 17 out. 2014. **Anais…** Brasília: Grupo de Estudos e Pesquisa sobre o Trabalho, Universidade de Brasília, 2014.

BASBAUM, Ricardo. Sobre o et cetera: entrevista com Ricardo Basbaum. **Revista Beira**, n. 2, 9 out. 2016. Entrevista a Duda Kuhnert. Disponível em: https://medium.com/revista-beira/entrevista-com-ricardo-basbaum-85bbb4f0cea9#.hjlvib6li. Acesso em: 31 maio 2018.

BISHOP, Claire. Antagonismo e Estética Relacional. **Tatuí**, v. 12, p. 109-132, jan. 2012. Disponível em: https://issuu.com/tatui/docs/tatui12/7. Acesso em: 11 jun. 2016.

CORBEL, Laurence. Desfazer as armadilhas do social: Marcel Broodthaers ou as astúcias de um ingênuo insincero. **Artigo e ensaio**, Porto Alegre, v. 23, n. 38, p. 129-136, , jan./jun. 2018.

DEBORD, Guy. Théorie de la derive. **Internationale Situationniste**, n. 2, déc. 1958. Disponível em: https://www.larevuedesressources.org/theorie-de-la-derive,038.html. Acesso em: 12 jun. 2018.

FRASER, Andrea. Como prover um serviço artístico. **Revista Carbono**, n. 4, dossiê, 2013.

FRASER, Andrea. O que é Crítica Institucional? **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 24, dez. 2014.

GILLICK, Liam. A Response to Claire Bishop´s "Antagonism and Relational Aesthetics". **October Magazine**, Massachusetts Institute of Technology, n. 115, p. 95-106, 2006. Disponível em: https://www.mitpressjournals.org/doi/10.1162/octo.2006.115.1.95. Acesso em: 13 dez. 2017.

GUÉRON, Rodrigo. Arte e Política: estudos de Jacques Rancière. **AISTHE**, v. 6, n. 9, p. 34-46, 2012. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/Aisthe/article/view/289. Acesso em: 23 nov. 2017.

HERRERA, María José. Arte y realidad: 'La Familia Obrera' como ready-made. *In:* JORNADAS DE TEORÍA E HISTORIA DE LAS ARTES, 5, Buenos Aires, 1993. **Anais...** Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte, Universidad de Buenos Aires, 1993. p. 174–182. Disponível em: http://www.caia.org.ar/docs/19_Herrera.pdf. Acesso em: 30 mar. 2018.

KAPROW, Allan. A educação do a-artista. **Malasartes**, Rio de Janeiro, n. 3, p. 34-36, 1976.

KAPROW, Allan. A educação do an-artista II. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, ano 5, n. 6, p. 167-182, jul. 2004.

MANNING, Erin. Por uma pragmática da inutilidade, ou o valor do inframince. **Galaxia**, n. 31, p. 22-40, abr. 2016. Disponível em: http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542016126498. Acesso em: 7 jun. 2018.

MARTINS, Sergio Pinto. Breve histórico a respeito do trabalho. **Revista da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo**, v. 95, 2000. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/rfdusp/article/viewFile/67461/70071. Acesso em: 12 maio 2017.

OLIVEIRA, Deborah Moreira de; CARLINI, Lara Carpanedo. O Corpo Poético e Político nos Conceitualismos da América Do Sul: La Familia Obrera e Miedo. *In:* ENCONTRO DA ANPAP, 25, Porto Alegre, set. 2016. **Anais…** Porto Alegre: ANPAP, 2016. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2016/simposios/s7/deborah_oliveira-lara_carlini.pdf. Acesso em: 3 out. 2017.

PEREIRA, Lúcia Serrano. Sublimação: um interrogante em Freud. **Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre**, n. 14 – Ato e interpretação, 1998.

PORTAS, Danusa Depes. Sophie Calle e as encenações da escrita de si. *In:* COLOQUIO INTERNACIONAL ESCRITURAS DEL YO, 2, Rosario, 2010. **Anais...** Rosario: FHyA,

UNR, 2010. Disponível em: www.celarg.org/int/arch_coloquios/depes_portas_acta.pdf. Acesso em: 14 mar. 2017.

RANCIÈRE, Jacques. A política da arte e seus paradoxos contemporâneos. *In:* ENCONTRO INTERNACIONAL SITUAÇÃO, 3, São Paulo, 2005. **Anais...** São Paulo, 18 abr. 2005. São Paulo: SESC, 2005.

REZENDE, Diogo. Passando o tempo: considerações sobre arte/vida na obra de Tehching Hsieh. **Performatus**, ano 4, n. 16, jul. 2016. Disponível em: https://performatus.net/estudos/tehching-hsieh/. Acesso em: 12 jun. 2018.

ROLNIK, Suely. Geopolítica da cafetinagem. **European Institut for Progressive Cultural Policies (EIPCP)**, out. 2006. Disponível em: www.eipcp.net/transversal/1106/rolnik. Acesso em: 7 jun. 2016.

SARNAGLIA, Melina Almada. Agenciamentos e aproximações: Santiago Sierra e a estetização política do outro. *In:* SEMANA DE PESQUISA EM ARTES - UERJ, 3, Rio de Janeiro, 10 a 13 nov. 2009. **Anais...** Rio de Janeiro: SPA, 2009. Disponível em: www.ppgartes.uerj.br/spa/spa3/anais/melina_sarnaglia_374_386.pdf . Acesso em: 29 maio 2016.

SCHOOFS, Miriam. Hanne Darboven: I inscribe, but I describe nothing. **Flash art**, n. 288, feb. 2013. Disponível em: https://www.flashartonline.com/article/hanne-darboven/. Acesso em: 6 jun. 2018.

SEGNINI, Liliana Rolfsen Petrilli. Arte, políticas públicas e mercado de trabalho. *In:* SIMPOSIO INTERNACIONAL PROCESO CIVILIZADOR, 11, Buenos Aires, 2008. **Anais...** Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2008, p. 545-557. Disponível em: http://www.uel.br/grupo-estudo/processosciviliza dores/portugues/sitesanais/anais11/artigos/57%20-%20Segnini.pdf. Acesso em: 17 abr. 2018.

STIEDA, Kalie. **The World is Real**: Writing, Counting, and Reading in the Art of Hanne Darboven. 2017. 75 p. Thesis (Master in Arts) – Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies of the University of British Columbia, Vancouver, 2017.

Catálogos, livros de artista e literatura

CALLE, Sophie. **Suite vénitienne**. Paris: Éditions de l'Étoile, 1983.

CARVALHO, Flavio de. **Experiência n.2**: realizada sobre uma procissão de Corpus-Christi: uma possível teoria e uma experiência. Rio de Janeiro: Nau, 2001.

MELVILLE, Herman. **Bartleby, o escriturário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

TARICCO, Clelia. Federico Manuel Peralta Ramos. *In:* MUSEO DE ARTE MODERNO DE BUENOS AIRES. **Federico Manuel Peralta Ramos**: Retrospectiva. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, set. 2003 (catálogo de exposição).

Notícias e sites

AVAAZ. **Artistas, Musicos, Técnicos em espetáculos diversão, circo, cultura, dança. Não à ADPF 183 e 293**. 3 abr. 2018. (Petição). Disponível em: https://secure.avaaz.org/po/petition/Artistas_Musicos_Tecnicos_e_espetaculos_diversao_circo_cultura_danca_Nao_a_ADPF_183_e_293/. Acesso em: 25 abr. 2018.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Portal da Lei Rouanet**. Disponível em: http://rouanet.cultura.gov.br/. Acesso em: 11 maio 2018.

GRIFFIN, Jonathan. Hanne Darboven. **Art agenda**, oct. 21, 2016. Disponível em: https://www.art-agenda.com/reviews/hanne-darboven/. Acesso em: 5 jun. 2018.

MONACHESI, Juliana. A explosão do a(r)tivismo. **Folha de São Paulo**, 6 abr. 2003. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0604200305.htm. Acesso em: 5 mar. 2018.

PROCURADORIA GERAL DA REPÚBLICA. **PGR questiona obrigatoriedade de diploma ou certificação para profissionais artistas**. 1 out. 2013. Disponível em: http://www.mpf.mp.br/pgr/noticias-pgr/pgr-questiona-obrigatoriedade-de-diploma-ou-certificacao-para-profissionais-artistas. Acesso em: 2 jun. 2018.

RAMOS-YZQUIERDO, Marta. **Artistas Trabajando, (Pensamiento de) Nuevas Economías**: textos y proyectos curatoriales. Ago. 2014. Disponível em: www.martaramosyzquierdo.wordpress.com. Acesso em: 10 jun. 2016.

RODRIGUES, Leonardo. "Profissão artista": entenda a campanha que está movimentando o elenco da Globo. **Uol**, 13 abr. 2018. Disponível em: https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2018/04/13/profissao-artista-entenda-a-campanha-que-esta-movimentado-atores-da-globo.htm. Acesso em: 2 jun. 2018.

SANTIAGO Sierra y la entrevista perdida. **Elizabeth Rossmx Blog Project**, 24 mar. 2013. Originalmente publicado em El País, 19 jan. 2013. Disponível em: https://elizabethrossmx.wordpress.com/2013/03/24/santiago-sierra-y-la-entrevista-perdida/. Acesso em: 2 set. 2017.

W.A.G.E. - Working Artists and the Greater Economy. Disponível em: www.wageforwork.com. Acesso em: 31 ago. 2017.

Mensagens pessoais

ARAÚJO, Inês de. **Notas sobre a qualificação** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <marijeru@gmail.com> em 23 jun. 2018.

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES DE ARTES PLÁSTICAS DO RIO DE JANEIRO (ANPAP-RJ). **Carta** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <marijeru@gmail.com> em 17 abr. 2018.

ANEXO – Contrapontos

CARTÃO DE PONTO

Nº 00 | **CONTRATANTE** Marina Jerusalinsky

NOME DO CONTRATADO Ludmila Oliveira Almeida

MÊS dezembro | **ANO** 2016

FUNÇÃO não trabalhar

1ª QUINZENA

DIA	LOCAL DE NÃO-TRABALHO	MANHÃ		TARDE		TOTAL
		ENTRADA	SAÍDA	ENTRADA	SAÍDA	
1						
2						
3						
4						
5						
6						
7						
8						
9						
10						
11						
12						
13						
14						
15	cinema Estação NET			14:00	16:18	04:15
	Livraria da Travessa			16:19	16:50	
	ruas de Botafogo			16:51	17:05	
	café shopping Botafogo			17:05	18:15	

OBSERVAÇÕES

As escolhas de Ludmila de como não-trabalhar poderiam perfeitamente ter sido as minhas; já havia, inclusive, feito esse mesmo trajeto algumas vezes antes: nosso vagar se sobrepôs.

vaga.se.mj@gmail.com

CARTÃO DE PONTO

Nº 01	**CONTRATANTE** Marina Jerusalinsky
NOME DO CONTRATADO	Tatiana Fingermann
MÊS maio	**ANO** 2017
FUNÇÃO	não trabalhar

1ª QUINZENA

DIA	LOCAL DE NÃO-TRABALHO	MANHÃ		TARDE		TOTAL
		ENTRADA	SAÍDA	ENTRADA	SAÍDA	
1						
2						
3						
4						
5						
6						
7						
8						
9	Shopping Pátio Paulista	10:00	--	--	15:10	05:10
10						
11						
12						
13						
14						
15						

OBSERVAÇÕES

Poderia ficar pensando horas... e pensar não seria uma forma produtiva do meu tempo? Mas quem vai validar e valorizar isso?
Quem define quanto vale meu tempo?
Quem paga pelo meu não-trabalho?

vaga.se.mj@gmail.com

CARTÃO DE PONTO

Nº 02 | **CONTRATANTE** Marina Jerusalinsky

NOME DO CONTRATADO Maria Isabel Cabral

MÊS maio | **ANO** 2017

FUNÇÃO não trabalhar

1ª QUINZENA

DIA	LOCAL DE NÃO-TRABALHO	MANHÃ		TARDE		TOTAL
		ENTRADA	SAÍDA	ENTRADA	SAÍDA	
1						
2						
3						
4						
5						
6						
7						
8						
9						
10						
11	Livraria Cultura	10:00	11:50			03:10
	Av. Paulista	11:51	12:35			
	Casa do Japão	12:35	13:10			
12						
13						
14						
15						

OBSERVAÇÕES

Passou os dedos gentilmente por todas as fileiras de livros, para emparelhá-lhos.

vaga.se.mj@gmail.com

CARTÃO DE PONTO

Nº 03 **CONTRATANTE** Marina Jerusalinsky

NOME DO CONTRATADO Ana Macedo

MÊS maio **ANO** 2017

FUNÇÃO não trabalhar

1ª QUINZENA

DIA	LOCAL DE NÃO-TRABALHO	MANHÃ		TARDE		TOTAL
		ENTRADA	SAÍDA	ENTRADA	SAÍDA	
1						
2						
3						
4						
5						
6						
7						
8						
9						
10						
11						
12						
13						
14						
15	Shopping Pátio Paulista	10:01	--	--	17:20	07:19

OBSERVAÇÕES

Sem trabalho, aprendemos a mudar nossa rotina. Aprendemos que somos capazes de encarar uma faxina em casa, deixar de comprar sapatos e roupas por impulso, receber amigos em casa ao invés de restaurantes, dividir caronas para viajar...

vaga.se.mj@gmail.com

CARTÃO DE PONTO

Nº 04 **CONTRATANTE** Marina Jerusalinsky

NOME DO CONTRATADO Gisele Grunpeter

MÊS maio **ANO** 2017

FUNÇÃO não trabalhar

2ª QUINZENA

DIA	LOCAL DE NÃO-TRABALHO	MANHÃ		TARDE		TOTAL
		ENTRADA	SAÍDA	ENTRADA	SAÍDA	
16	Shopping Higienópolis	10:00	11:43			01:43
17						
18						
19						
20						
21						
22						
23						
24						
25						
26						
27						
28						
29						
30						
31						

OBSERVAÇÕES

Enquanto não trabalhávamos, um homem jogou-se do terceiro andar do shopping sobre o playground infantil.

vaga.se.mj@gmail.com

CARTÃO DE PONTO

Nº 05 **CONTRATANTE** Marina Jerusalinsky

NOME DO CONTRATADO Fernando Gabel

MÊS maio **ANO** 2017

FUNÇÃO não trabalhar

2ª QUINZENA

DIA	LOCAL DE NÃO-TRABALHO	MANHÃ		TARDE		TOTAL
		ENTRADA	SAÍDA	ENTRADA	SAÍDA	
16						
17						
18						
19	Fran's Café	10:15	12:00			01:45
20						
21						
22						
23						
24						
25						
26						
27						
28						
29						
30						
31						

OBSERVAÇÕES

Ajudou-me a encontrar o presente.

vaga.se.mj@gmail.com

CARTÃO DE PONTO

Nº 06	**CONTRATANTE** Marina Jerusalinsky
NOME DO CONTRATADO Stella Axelrod	
MÊS maio	**ANO** 2017
FUNÇÃO não trabalhar	

2ª QUINZENA

DIA	LOCAL DE NÃO-TRABALHO	MANHÃ		TARDE		TOTAL
		ENTRADA	SAÍDA	ENTRADA	SAÍDA	
16						
17						
18						
19						
20						
21						
22	Jardin Cafeteria			13:30	15:40	02:10
23						
24						
25						
26						
27						
28						
29						
30						
31						

OBSERVAÇÕES

Algum tempo vale mais do que outro? Como calculo o que vale meu tempo de ser mulher, mãe, esposa, amiga, filha, profissional, estudante, empreendedora ou preguiçosa?

vaga.se.mj@gmail.com

CARTÃO DE PONTO

Nº 07 **CONTRATANTE** Marina Jerusalinsky

NOME DO CONTRATADO Larissa Silva Santos

MÊS maio **ANO** 2017

FUNÇÃO não trabalhar

2ª QUINZENA

DIA	LOCAL DE NÃO-TRABALHO	MANHÃ		TARDE		TOTAL
		ENTRADA	SAÍDA	ENTRADA	SAÍDA	
16						
17						
18						
19						
20						
21						
22						
23						
24						
25	Parque da Juventude			14:27	18:15	03:48
26						
27						
28						
29						
30						
31						

OBSERVAÇÕES

Larissa teve receio de não trabalhar porque lhe parecia fácil demais.

vaga.se.mj@gmail.com

CARTÃO DE PONTO

Nº 08 **CONTRATANTE** Marina Jerusalinsky

NOME DO CONTRATADO Mathilda Hei

MÊS maio **ANO** 2017

FUNÇÃO não trabalhar

2ª QUINZENA

DIA	LOCAL DE NÃO-TRABALHO	MANHÃ		TARDE		TOTAL
		ENTRADA	SAÍDA	ENTRADA	SAÍDA	
16						
17						
18						
19						
20						
21						
22						
23						
24						
25						
26	Shopping Higienópolis			14:30	16:55	02:25
27						
28						
29						
30						
31						

OBSERVAÇÕES

Sem trabalho às vezes o tempo me transborda.

vaga.se.mj@gmail.com

CARTÃO DE PONTO

Nº 09 **CONTRATANTE** Marina Jerusalinsky

NOME DO CONTRATADO Guilherme Valeri Sakai

MÊS junho **ANO** 2017

FUNÇÃO não trabalhar

1ª QUINZENA

DIA	LOCAL DE NÃO-TRABALHO	MANHÃ		TARDE		TOTAL
		ENTRADA	SAÍDA	ENTRADA	SAÍDA	
1						
2						
3						
4						
5	Centro Cultural São Paulo			14:05	14:28	02:15
	linha 1 azul do metrô			14:31	14:40	
	rua Boa Vista			14:40	15:00	
	Centro Cultural Banco do Brasil			15:00	16:20	
6						
7						
8						
9						
10						
11						
12						
13						
14						
15						

OBSERVAÇÕES

Ao encontrar o CCSP fechado, Guilherme não sabia para onde ir, mas considerou injusto ir embora sem não-trabalhar ao menos por uma hora.

vaga.se.mj@gmail.com

CARTÃO DE PONTO

Nº 10	**CONTRATANTE** Marina Jerusalinsky
NOME DO CONTRATADO Janaina Franca	
MÊS junho	**ANO** 2017
FUNÇÃO não trabalhar	

1ª QUINZENA

DIA	LOCAL DE NÃO-TRABALHO	MANHÃ		TARDE		TOTAL
		ENTRADA	SAÍDA	ENTRADA	SAÍDA	
1						
2						
3						
4						
5						
6	Pinacoteca do Estado de SP			15:05	15:15	02:40
	linha 4 amarela do metrô			15:16	15:30	
	Museu de Arte de São Paulo			15:35	17:05	
	Starbucks			17:07	17:45	
7						
8						
9						
10						
11						
12						
13						
14						
15						

OBSERVAÇÕES

Outra pessoa, B., que deveria ter nos encontrado na estação de metrô, não quis não-trabalhar pois estava chovendo. De acordo com ela, não há lugares na cidade onde se pode ir sem tomar chuva.

vaga.se.mj@gmail.com

CARTÃO DE PONTO

Nº 11 **CONTRATANTE** Marina Jerusalinsky

NOME DO CONTRATADO Maíra da Silva Cardoso

MÊS junho **ANO** 2017

FUNÇÃO não trabalhar

2ª QUINZENA

DIA	LOCAL DE NÃO-TRABALHO	MANHÃ		TARDE		TOTAL
		ENTRADA	SAÍDA	ENTRADA	SAÍDA	
16						
17						
18						
19						
20	centro de São Paulo			13:40	16:00	02:20
21						
22						
23						
24						
25						
26						
27						
28						
29						
30						

OBSERVAÇÕES

Não trabalhar foi viver a cidade, olhar para ela sem pressa, prestar atenção nos detalhes, nas pessoas e até ter noção do número de refugiados que a cidade recebeu, que é bem maior do que imaginava.

vaga.se.mj@gmail.com

CARTÃO DE PONTO

Nº 12 **CONTRATANTE** Marina Jerusalinsky

NOME DO CONTRATADO Lie Matsumoto

MÊS junho **ANO** 2017

FUNÇÃO não trabalhar

2ª QUINZENA

DIA	LOCAL DE NÃO-TRABALHO	MANHÃ		TARDE		TOTAL
		ENTRADA	SAÍDA	ENTRADA	SAÍDA	
15						
16						
17						
18						
19						
20						
21						
22						
23						
24						
25						
26						
27	metrô - linhas amarela e verde			14:06	14:45	03:14
	rua Teodoro Sampaio			14:46	15:00	
	Como Assim			15:01	17:20	
28						
29						
30						

OBSERVAÇÕES

A melhor parte dessa experiência foi compartilhar o tempo com outras pessoas.

vaga.se.mj@gmail.com

CARTÃO DE PONTO

Nº 13 **CONTRATANTE** Marina Jerusalinsky

NOME DO CONTRATADO Maria Fernanda Rosalem

MÊS junho **ANO** 2017

FUNÇÃO não trabalhar

2ª QUINZENA

DIA	LOCAL DE NÃO-TRABALHO	MANHÃ		TARDE		TOTAL
		ENTRADA	SAÍDA	ENTRADA	SAÍDA	
15						
16						
17						
18						
19						
20						
21						
22						
23						
24						
25						
26						
27	metrô - linhas amarela e verde			14:06	14:45	03:14
	rua Teodoro Sampaio			14:46	15:00	
	Como Assim			15:01	17:20	
28						
29						
30						

OBSERVAÇÕES

Não acredito em tempo vago.

vaga.se.mj@gmail.com

CARTÃO DE PONTO

Nº 14 **CONTRATANTE** Marina Jerusalinsky

NOME DO CONTRATADO Nádila Pinheiro de Paiva

MÊS junho **ANO** 2017

FUNÇÃO não trabalhar

2ª QUINZENA

DIA	LOCAL DE NÃO-TRABALHO	MANHÃ		TARDE		TOTAL
		ENTRADA	SAÍDA	ENTRADA	SAÍDA	
15						
16						
17						
18						
19						
20						
21						
22						
23						
24						
25						
26						
27	metrô - linhas amarela e verde			14:06	14:45	03:14
	rua Teodoro Sampaio			14:46	15:00	
	Como Assim			15:01	17:20	
28						
29						
30						

OBSERVAÇÕES

Bom descansar sabendo que o melhor está acontecendo agora.

vaga.se.mj@gmail.com