

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“Júlio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes - Campus São Paulo

CAROLINA KEMPINSKI CONSORTE

CAROLINA KEMPINSKI CONSORTE

ENTRE TRAMAS E TÁTICAS:

autoria, resistência e mercado na arte brasileira

ENTRE TRAMAS E TÁTICAS:

autoria, resistência e mercado na arte brasileira

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à Universidade
Estadual Paulista “Júlio de
Mesquita Filho” Instituto de
Artes - Campus São Paulo, como
requisito parcial para a obtenção
do título de Bacharel em Artes
Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Gustavo de
Moura Valença Motta

São Paulo
2025

São Paulo
2025

CAROLINA KEMPINSKI CONSORTE

ENTRE TRAMAS E TÁTICAS:
autoria, resistência e mercado na arte brasileira

Ficha catalográfica desenvolvida pela Diretoria Técnica de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

C755e Consorte, Carolina Kempinski, 2001-

Entre tramas e táticas : autoria, resistência e mercado na arte brasileira / Carolina Kempinski Consorte. – São Paulo, 2025.
142 f. : il. + anexos

Nome artístico da autora: Carolina Consorte.

Orientador: Prof. Dr. Gustavo de Moura Valença Motta.

Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Visuais) –
Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo.

1. Arte. 2. Arte - Filosofia. 3. Criação (Literária, artística, etc.). 4. Autoria.
I. Motta, Gustavo. II. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes,
São Paulo. III. Título.

CDD 701

Bibliotecária responsável: Luciana Corts Mendes - CRB/8 10531

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à Universidade
Estadual Paulista “Júlio de
Mesquita Filho” Instituto de
Artes - Campus São Paulo, como
requisito parcial para a obtenção
do título de Bacharel em Artes
Visuais.

Dissertação aprovada em: 27/11/2025

Banca Examinadora

Prof. Dr. Gustavo de Moura Valença Motta
Unesp — Orientador

Me. Guilherme Leite Cunha
USP

Dr. Matheus Alves Drumond
Unesp

São Paulo
2025

RESUMO

Esta investigação surge de um pessimismo, um cansaço extremo do campo artístico que, atualmente, se produz e apodrece nas lógicas de consumo. Investiga-se o que é o criar sob o regime da previsibilidade, onde tudo que se faz já parece ter existido; onde a vontade de ruptura com o ciclo venenoso já parece ter sido previsto e capturado — transformado exatamente naquilo que se consome. A sensação de que o âmbito da criação já está saturado vem com a crise da noção de autoria, tema que costura esta tese e que é abordado por tantos pensadores numa metalinguagem: autores falando sobre autoria — que é o que exatamente se tenta fazer, operando em contradições. A figura do autor é ressuscitada, rendendo nova vida: a do autor-performance, do autor-curador-de-si, do autor-marca, do autor-fetichismo. Adentra-se, então, o campo do fetichismo de mercado e suas especificidades no campo artístico brasileiro contemporâneo.

Palavras-chave: artes visuais; arte contemporânea; arte brasileira.

ABSTRACT

This research stems from pessimism, an extreme weariness with the artistic field, which currently produces and decays within the logic of consumption. It investigates what it means to create under a regime of predictability, where everything that is done already seems to have existed; where the desire to break with the poisonous cycle already seems to have been predicted and captured—transformed into exactly what is consumed. The feeling that the realm of creation is already saturated comes with the crisis of the notion of authorship, a theme that weaves through this thesis and is addressed by so many thinkers in a metalanguage: authors talking about authorship — which is exactly what one tries to do, operating in contradictions. The figure of the author is resurrected, yielding new life: that of the author-performer, the author-curator-of-self, the author-brand, the author-fetish. We then enter the field of market fetishism and its specificities in the contemporary Brazilian artistic field.

Keywords: visual arts; contemporary art; brazilian art.

SUMÁRIO:

11	NOTA INTRODUTÓRIA
13	DISPARO
19	O FÔLEGO
21	AUTORIA 101
22	Módulo I: A autoria Depois do Fim.
28	Módulo II: A Autoria como Produção.
39	Módulo III: O Autor Sepultado.
42	Módulo IV: Função-autor.
46	Módulo V: Insistência no Gesto.
51	AUTOR-FETICHE
65	DESFIBRILADOR
69	CENA 1 - O VELÓRIO DO AUTOR
75	CENA 2 - CUBO BRANCO
83	CENA 3 - CURADORIA ELÉTRICA
91	CENA 4 - O CADÁVER
93	DAS TRAMAS ÀS TÁTICAS
101	ARTIMANHAS
105	ÁGUAS BRASILEIRAS
107	NADA BROTA DE UM VAZIO HISTÓRICO
113	O QUE SE DEPARA NO AGORA
119	PONTO DE ARREIMATE
133	REAÇÃO - Matheus Drumond



**ENTRE TRAMAS E TÁTICAS:
AUTORIA, RESISTÊNCIA E MERCADO
NA ARTE BRASILEIRA**

ANTES DE COMEÇAR, FICA AQUI UMA NOTA ~~AMARGA~~ INTRODUTÓRIA:

Jaz aqui, não só a autoria ((reanimada)), mas em grande parte o propósito crítico do trabalho. Para que fosse possível publicá-lo e que ele pudesse ser acessado nas prateleiras digitais do repositório da UNESP, ele foi despido de sua forma crítica. Colocado nos moldes da academia, sem mais nem menos.

Lutou-se com unhas e dentes para que isso não fosse necessário, mas aconteceu. Foi obrigatório o uso do nome completo da autoria, estampado na capa institucional desta tese. Ao contrário da forma como foi originalmente apresentado. Os nomes da autora e da instituição tiveram que anteceder todo o trabalho. A adição de sumário e de paginações perfeitas acaba com a vontade de uma leitura desordenada, marasmática. A grande stampa da autoria na primeira página comprova as complicações e contradições do autor-fetice, que sempre vence, não importa por quem é colocado, onde é imposto, etcetera, etcetera, etc. ((talvez tudo isso fique mais compreensível depois de ler este livro, ou o que sobrou de sua concepção original)).

A abertura atual – confusa, tediosa, acadêmica vezes mil, das comprovações de méritos vazios, das folhas de rostos, instituições, doutores, graduações e todas as pomposidades para garantir um diploma ((que pouco importam para a realização deste trabalho)) – constituiu o entrave final – que levou consigo grande parte do argumento defendido neste Trabalho de Conclusão de Curso ((ou ao menos a parte que estava condensada em sua forma de apresentação)).

Por obrigação desgostosa, para que este texto viesse a público, metade dos esforços críticos — que foram movimentados durante horas e horas de trabalho não remunerado — foram parar no ralo.

Fica ((novamente)) a lição ((já registrada anteriormente n’O *Processo de Três Vinténs*)): quem produz nunca tem direito de dizer sobre sua própria produção. Isso é mera ilusão. Se a instância que garante a circulação fez ((como o faz habitualmente)) ouvidos moucos à argumentação crítica, resta a recomendação ao leitor de, num exercício de boa fé, abstrair os 6751 caracteres que compõem estas primeiras páginas – e imaginar que o trabalho começa na próxima.

Faça boa leitura, tendo esse percalço desgostoso em mente.



DISPA- RO:

Não existe nada de novo nesse mundo.

Tudo se repete. Tudo já foi inventado, tudo é re-ruminado e regurgitado.

As coisas são tão iguais que falta até motivo para existirem. As invenções não são revolucionárias, não são nem inventadas.

Já consumimos tanto da criatividade ((ser mítico, quimérico, de penas douradas e cabeça de leão)) que agora só lhe resta a carcaça. Em pedaços vazios de ossos, esqueleto prestes a arrebentar. Não sobrou nem o tutano.

É como se ficasse olhando eternamente pela janela do ônibus, presa no engarrafamento.

Ou se houvesse uma palavra na ponta da língua, mas que nunca será dita. Somente sinônimos mais previsíveis, sugeridos por uma IA.

Desse mundico que inventamos, algumas tantas gerações atrás, é quase previsível que vivamos tal efeito: nada realmente surge, não mais. São inúmeras ressignificações que se acabam em objeto-a-ser-consumido; em coisa. São ondas e mais ondas que escracham nas pedras, somente para se repetirem da mesma água, turva.

Esse é o ponto de partida desta investigação: um desencanto, um pessimismo, um cansaço extremo do campo artístico que, atualmente, se produz e apodrece nas lógicas de consumo. Não é denúncia, mas interrogação. Pergunta-se: o que é o criar sob o regime da previsibilidade, onde tudo que se faz já parece ter existido; em que tudo que é dito já foi dito milhares de vezes, por vozes distintas; onde a vontade de ruptura com o ciclo venenoso já parece ter sido previsto e capturado? Existe saída?

A sensação de que estamos saturados no âmbito da criação vem com a crise da noção de autoria, tema que costura esta tese e que é abordado por tantos pensadores numa metalinguagem: autores falando sobre autoria — que é o que exatamente se tenta fazer aqui, operando em contradições.

A figura do autor, antes marcada pela figura do gênio criador, do ser original e depois prevista como morta, é ressuscitada por choques de mais de 300 joules, rendendo-lhe nova vida: a do autor-performance, do autor-curador-de-si, do autor-marca, do autor-fetice.

Se a autoria foi reanimada ((aqui jazia Barthes)) sob novas perspectivas — agora fluida, múltipla, hiperconectada, irônica, sexy —, o mercado não apenas a acolhe, como a deseja. Incorpora justo aquilo que parece querer escapar, o que se coloca como não-produto, como criação livre. É aí que a nova autoria, construída como desvio, ruptura, ponto de tensão, discordância, entrave, encontra sua contradição mais aguda: ela se torna exatamente o que se vende.

Mas haveria discursos que operam na contramão da hegemonia — e concepções outras de autoria — em circulação? Haveria autorias e discursos que se chocam com a vontade férrea do fetiche capitalista? Essa fricção também viraria desejo de mercado?

COMO NADAR CONTRA A MARÉ?

É DESTES MODO QUE A ARTE CONTEMPORÂNEA SE MOVIMENTA, NO MUNDO FINANCEIRIZADO E GLOBAL DO MERCADO DE ARTE.

ELE ABOCANHA E MASTIGA TUDO AQUILO QUE QUER SE SEPARAR.

Tudo que pretende resistir acaba como estética a ser incorporada — como autenticidade, produto inovador e reluzente nas vitrines mais cobiçadas —, de forma tão natural que desconcerta qualquer transeunte desconfiado.

A autoria que resiste, nesse cenário, consegue transitar entre lugares de contradição, na absorção e resistência? Sejam elas capturadas pela fome insaciável de um sistema decrépito, talvez exista uma forma de driblar, uma fuga na criação que se recusa e se desdobra, ainda que repetida e saturada.

E é nesse jogo de contradições — entre o que escapa e o que é capturado, entre o que se rasga e o que se incorpora — que se tece o fio desta investigação. Se tudo já foi dito, resta ainda o modo como se diz: o desvio, a insistência, a dança.

Nas tramas que se acumulam sobre a carcaça da novidade, existe ainda uma possibilidade de rearticulação na resistência não mais como novo-em-explosão, mas Nas tramas que se acumulam sobre a carcaça da novidade, existe ainda uma possibilidade de rearticulação na resistência não mais como novo-em-explosão, mas como infiltração? E nas táticas de quem habita essas frestas, pode residir algo que continue a pulsar.

ENTRE TRAMAS E TÁTICAS, NÃO SE INVENTA O MUNDO DE NOVO. MAS: HÁ, EM ALGUM LUGAR, UM FEIXE POR ONDE AINDA SEJA POSSÍVEL RESPIRAR?

O FÔLEGO

O fôlego toma-se emprestado: se irá adentrar-se as águas turvas da autoria, do discurso, da arte contemporânea brasileira e do mercado, será necessário preparar-se com ajuda de quem já mergulhou em grandes profundidades. Como em todo discurso, não parte-se do nada, mas sim de rastros e pegadas dos que já atravessaram muitas marés. Ensaia-se, então, a travessia:

A âncora é Michel Foucault, com quem se aprende a pensar os discursos, a autoria e os regimes de poder que os atravessam. Com Roland Barthes, revisita-se a ideia da morte do autor — não para enterrá-lo, mas para operar em tensão. É Jacques Rancière, com seu “autor vivo demais”, quem amplia esse impasse, apontando a autoria como performance, marca e excesso. De Deleuze e Guattari, pegam-se os instrumentos para pensar a “captura” — os modos como o sistema capitalista assimila até mesmo aquilo que pretende resistir — e as estratégias de fuga que ainda pulsam no campo minado da criação. E é com Walter Benjamin que se calça os pés de pato: nadando entre autoria, cultura de massas e reprodutibilidade técnica, pensando como a arte muda de forma (e de fôlego) quando se pretende situar-se politicamente em seus modos de produção.

Para visitar os navios encalhados ao fundo do oceano, Otília Arantes serve de guia entre aquilo que parece ter presença gigante: museus, galerias e tudo que há de “cultural”, no que se compreende agora como o capitalismo tardio e a “virada cultural no sistema das artes”.

Já para encarar a incerteza do caminho à superfície, retomam-se os pensamentos de Deleuze-Guattari com o conceito da captura desenfreada feita em nome do lucro. Como fazer artístico nas águas do capital, em territórios brasileiros, torna-se a atenção para a arte moderna e contemporânea nacional e todas as máquinas financeiras que possibilitam o funcionamento do sistema cultural brasileiro.



**INICIA-SE
A TRAVESSIA.
ICEMOS A
ÂNCORA
FOUCAULTIANA:
O QUE É
AUTORIA?**

AUTORIA

101

MÓDULO I: Autoria Depois do Fim.

Para começar a compreender a figura do autor, é necessário recorrer à sua genealogia¹, ou seja, investigar como essa categoria foi historicamente construída em diferentes contextos. Em um primeiro momento, retomemos a Antiguidade, os tempos das narrativas orais, fábulas e contos populares. O que predominava era o anonimato. A autoria não era relevante: o valor desses discursos estava em sua circulação coletiva, não na identificação de uma origem individual². Foi apenas quando certos discursos passaram a ser considerados perigosos para o sistema vigente, “transgressores” ou heréticos, que se tornou necessário perguntar: *quem disse isso?* A autoria emergiu, então, como um dispositivo de controle e responsabilização. O nome do autor tornou-se, assim, uma forma de controle sobre os discursos, permitindo não apenas classificá-los, mas também punir aqueles que os produzem.

Os textos, os livros, os discursos começaram a ter realmente autores (diferentes dos personagens míticos, diferentes das grandes figuras sacralizadas e sacralizantes) na medida em que o autor podia ser punido, ou seja, na medida em que os discursos podiam ser transgressores. O discurso, em nossa cultura (e, sem dúvida, em muitas outras),

1 FOUCAULT, Michel. Micro física do poder. Rio de Janeiro: Graal, 2007.

2 FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: idem. Ditos e escritos: estética, literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. v. 3, p. p. 264-298.

não era originalmente um produto, uma coisa, um bem; era essencialmente um ato -- um ato que estava colocado no campo bipolar do sagrado e do profano, do lícito e do ilícito, do religioso e do blasfemo³.

Nesse movimento genealógico, Foucault argumenta que o discurso não nasceu como objeto passível de apropriação ou como produto circulável. Ele era, antes de tudo, um ato situado no campo do risco — entre o “sagrado e o profano, o lícito e o ilícito”, o permitido e o punido. A escrita, portanto, carregava em si um potencial de transgressão que antecede sua transformação em mercadoria.

Em “O Que é um Autor?”, Foucault aponta que o autor não é um indivíduo criador, uma essência imanente àquele que produz discursos, mas uma função construída institucional, social e historicamente. É uma função estruturada a partir da maneira que se leem, catalogam, interpretam e validam discursos. Esse procedimento é mutável conforme a época em que se interpreta certa autoria. Mas, mesmo que existam diferenças históricas e sociais dentro da função-autor, algumas características continuam as mesmas. A autoria coloca um conjunto de regras que regulam o discurso, definindo o que é atribuído à ela, o que pode ou não ser dito, o que faz parte ou não de uma obra e quem é legitimado como uma figura autoral. Por isso, o autor é uma função discursiva. Desde então, a figura “autor” se modificou, mas continuou exercendo a função de produzir e circular discursos dentro da sociedade.

³ Idem, p. 275.

No fim do século XVIII e início do XIX, com a lógica de propriedade e a implementação de regras jurídicas sobre direitos autorais, o discurso passou a ser propriedade. O autor deixou de ser somente um sujeito que poderia ser punido e passou a exercer o papel de titular de direitos sobre sua obra. Aí se apresenta uma contradição: ao mesmo tempo em que o autor é juridicamente respaldado, ele compensa sua submissão à ordem da propriedade pela transgressão como elemento estético e simbólico.

Como se o autor, a partir do momento em que foi colocado no sistema de propriedade que caracteriza nossa sociedade, compensasse o status que ele recebia, re-encontrando assim o velho campo bipolar do discurso, praticando sistematicamente a transgressão, restaurando o perigo de uma escrita na qual, por outro lado, garantir-se-iam os benefícios da propriedade⁴.

Aqui ressalta-se: junto a essa transgressão, na Europa dos séculos XVIII e XIX, vem à tona uma nova concepção de sujeito. Como um monstro marítimo que surge das profundezas para revirar embarcações e reescrever rotas, ergue-se o sujeito burguês europeu. É a partir desse mito — iluminista e romântico à última potência — que o autor se institui.

A autoria não é mais anônima ou coletiva, mas oriunda de um gênio criador, original, individualizado, proprietário de sua intelectualidade, garantido por

⁴ Idem, p. 275.

seus direitos autorais — como todo burguês que se preze. O mito do autor é celebrado como um ser único, criativo, livre de convenções, capaz de dar forma a novos mundos com maestria. Um prodígio que, com um simples mergulho em sua alma profunda, produz obras originalíssimas, irrepetíveis.

Ao propor a originalidade nesse contexto, a autoria burguesa mitifica, também, a obra de arte. Entra-se, agora, nas águas da obra aurática, nadando junto a Benjamin. Ele definiu a aura como “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”⁵.

A aura se faz no “aqui e agora” — um momento irreplicável de presença — marcada por sua “autenticidade” que impõe ao espectador, quase como um feitiço, sua singularidade intransponível; se impõe como aquilo que só pode ser o que é: original, inalcançável. Seu caráter único vem do lugar da tradição:

As mais antigas obras de arte surgiram, como sabemos, a serviço de um ritual — primeiramente mágico, depois religioso. É, portanto, decisivamente significativo que esse modo de ser aurático da obra de arte jamais se liberte totalmente de sua função ritual. Em outras palavras: o

valor singular da obra de arte “autêntica” fundamenta-se sempre no ritual⁶.

O culto, para as obras de arte burguesas, está no que Benjamin denomina “culto profano do belo”. A função ritual que sacralizava a obra de arte em rituais mágicos e religiosos, começou a operar em função da estética, do culto à beleza e à subjetividade. O valor da obra de arte deixa de residir na sua função mística, mas em sua raridade e sua capacidade de produzir fascínio — em seu peso simbólico e ideológico.

Esse peso ideológico deriva da consagração burguesa da obra de arte em objeto aurático. Tal processo instaura uma concepção da arte como autônoma — a “arte pela arte” — autorreferente, pura, movida apenas por critérios estéticos e pela expressão subjetiva do artista. Nessa lógica, ela nega qualquer envolvimento da arte com o contexto em que ela foi criada, independente de qualquer função social, religiosa ou política, como se brotasse de um vazio históri-co. No entanto, é justamente essa negação de seu contexto que torna a arte autônoma profundamente ideológica: ao declarar sua independência do mundo que a produz, ela esconde as estruturas sociais que possibilitam sua existência. Sua pretensa pureza serve, paradoxalmente, como disfarce para as relações de classe e poder que a legitimam.

Porém, como em toda viagem, os ventos da travessia mudam. As águas auráticas se agitam no século XX e novas correntes surgem: a reprodução

5 BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.170.

6 Idem, p. 171.

técnica das imagens, o pensamento crítico, os movimentos de vanguarda. É numa multiplicidade de novas autorias e discursos, colagens e cortes, que a figura do autor encontra seu naufrágio. Com a manifestação de novas formas artísticas e novos meios técnicos, a noção do autor como origem de sentido e identidade do texto se torna insustentável.

Marcado por guerras mundiais e armas atômicas, o século XX abarca a crise dos grandes discursos ideológicos e das certezas modernas. As mudanças políticas, sociais e culturais clamam por novas reflexões. No meio da tempestade da autoria, operam Walter Benjamin, Michel Foucault e Roland Barthes.

MÓDULO II: A Autoria como Produção.

Começa-se por Benjamin: em uma conferência supostamente proferida no Instituto para o Estudo do Fascismo em Paris, no ano de 1934, o pensador abordou “o autor como produtor”⁷. Ele inicia seu pensamento falando sobre “tendência” na literatura, ou “literatura de tendência”.

[...] por um lado, temos de exigir do trabalho do poeta a tendência correta; por outro lado, temos o direito de exigir desse trabalho qualidade. Essa fórmula é, naturalmente, insatisfatória, enquanto não se compreender a exata relação entre os dois fatores: tendência e qualidade. É óbvio que se pode decretar essa relação. É possível afirmar: uma obra que apresente a tendência correta não precisa mostrar nenhuma outra qualidade. Também se pode decretar: uma obra que apresente a tendência correta terá necessariamente todas as outras qualidades⁸.

Benjamin sugere que a “tendência correta” de uma obra só se realiza plenamente quando há um comprometimento político e literário. É uma via de mão dupla: aquela obra que se faz na tendência literária correta já inclui seu viés político. Benjamin conclui seu pensamento propondo que “a tendência

7 BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: idem, *Estética e Sociologia da Arte*, ed. e trad. João Barrento, Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p. 79-105.

8 Idem, *ibid.*, p. 83.

política correta de uma obra inclui a sua qualidade literária, porque inclui a sua tendência literária”⁹. Mas esse exercício “dialético” só é possível se a escrita estiver dentro de seus “contextos sociais vivos”, ou seja, antes mesmo de perguntar se uma criação tem um conteúdo crítico ou revolucionário, deve-se perguntar como ela se faz dentro das relações de produção. Isto é: qual papel exerce no sistema literário de sua época?

Ao fazer esse movimento de “análise materialista”, Benjamin destaca a função material e técnica da obra dentro do sistema cultural produtivo. É analisar de forma crítica como sua estrutura, linguagem e forma reproduz ou subverte os modos dominantes de produção.

Para dar continuidade a sua argumentação, ele concebe, então, “o autor como produtor”, tendo como missão “chegar até a imprensa”. Ele diz que

Na medida em que a literatura ganha em extensão o que perde em profundidade, a diferenciação entre autor e público, que a imprensa burguesa mantém de uma forma convencional, começa a desaparecer na imprensa soviética. Nela, o leitor está sempre pronto a transformar-se em alguém que escreve, isto é, que descreve ou mesmo que prescreve¹⁰.

Para ele, a imprensa soviética reflete as profundas mudanças nas práticas culturais e nos meios de produção e recepção de textos do século XX,

9 Idem, p. 84.

10 Idem, p. 88.

especialmente impulsionados pela reprodutibilidade técnica. Quando aponta o leitor como autor, admite a dissolução dos papéis tradicionais da autoria burguesa como fonte única de sentido, e do público como receptor passivo¹¹.

A figura do autor produtor deve negar a autoria individual, pautada nos modos burgueses de produção — centrados no mercado, na obra aurática e na separação entre autor e público. A “solidariedade com o proletariado”, por um intelectual de esquerda, não pode se dar “no plano da ideologia”, mas sim no modo em que se insere nas relações produtivas. Ou seja, essa figura deve transformar materialmente sua técnica artístico-literária, e não somente de forma simbólica ou ideológica. Depois, por meio de Brecht, Benjamin defende que a prática artística revolucionária exige a transformação real dos meios de produção cultural — das formas de escrever, encenar, publicar, discutir —, ou seja, uma “reconversão” (Umfunktionierung)¹², e não apenas uma mudança de conteúdo ou intenção.

Não é o suficiente criar obras de expressão individual ou de vivências pessoais, o foco deve ser a transformação das instituições, veículos e mecanismos de maneira técnica e prática,

11 Aqui, Benjamin antecipa a ideia de autoria para Barthes e Foucault, quando trazem a morte do autor, respectivamente em “A morte do autor”, publicado em 1967 e “O Que é um Autor?”, de 1969.

12 Bertolt Brecht (1898-1956) foi poeta, dramaturgo e teórico alemão. Em seus escritos da década de 1930, cunhou o conceito de “reconversão”, Umfunktionierung, propondo que as formas artísticas não devem apenas ser usadas como veículo ideológico, mas devem ser transformadas através da técnica para estarem a serviço da causa revolucionária, entendida em termos comunistas.

diferente de como discurso fascista da época colocava. Essa “reconversão”, como Brecht propõe, exige que o artista abandone o regime burguês, orientado pelo valor aurático e o mercado, e passe a operar dentro de uma lógica socialista, voltada para o uso transformador dos meios de produção.

Para abandonar o regime burguês, Benjamin enfatiza “a superação das competências” para tornar produções “politicamente úteis”. Ou seja, deve-se quebrar as divisões especializadas impostas pela lógica capitalista, na qual a classe dominante se faz e prospera em seu elitismo, como a separação entre autor e público, escritor e editor, artista e técnico. Ademais, a divisão entre criação intelectual e produção técnica precisa ser superada: o autor produtor deve integrar-se a ambos processos.

Aí que chega em uma importante conclusão:

[...] e só a literarização de todas as condições de vida dá a noção exata da dimensão desse processo de fusão, assim como a situação da luta de classes determina a temperatura a que ele — de um modo mais ou menos perfeito — se realiza¹³.

**AQUI HÁ A
NECESSIDADE
DE FAZER UMA
GRANDE PONTE
E TRAZER UM
RESPIRO:**

13 BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. Op. cit., p. 98.



A fusão entre vida e produção artística — que Benjamin exemplifica com o movimento Dadá — é vista como necessária para uma prática cultural revolucionária. Sua colocação encontra eco no ensaio contemporâneo de Audre Lorde, “A poesia não é um luxo”, em que a autora radicaliza a proposta ao afirmar que a criação poética nasce de uma urgência vital, e não como escapismo ou gesto romantizado. A poesia, para Lorde, não se separa da vida cotidiana, pois é nela que nascem as formas de pensamento que sustentam a sobrevivência e a transformação.

“A qualidade da luz sob a qual analisamos nossa vida tem efeito direto na forma como vivemos, nos resultados obtidos e nas mudanças que desejamos provocar por meio de nossa vida. É sob essa luz que damos forma às ideias que nos fazem buscar nossa magia, para então torná-las realidade. Isso é a poesia como iluminação, pois é através da poesia que nomeamos essas ideias que — até o poema — não têm nome nem forma, estão prestes a nascer, mas já foram sentidas. A destilação da experiência da qual a verdadeira poesia brota dá à luz o pensamento, do mesmo modo que o sonho dá à luz o conceito, o sentimento dá à luz a ideia, o conhecimento dá à luz (precede) a compreensão.

Neste momento, acredito que as mulheres carregamos dentro de nós a possibilidade de fundirmos essas duas abordagens tão necessárias à sobrevivência, e é na poesia que nos aproximamos ao máximo dessa fusão. Falo aqui da poesia como destilação reveladora da experiência, não do estéril jogo de palavras que, tão frequentemente e de modo distorcido, os patriarcas brancos chamam de poesia — a fim de disfarçar um desejo desesperado de imaginação sem discernimento.

Para as mulheres, então, a poesia não é um luxo. É uma necessidade vital da nossa existência. Ela cria a qualidade da luz sob a qual baseamos nossas esperanças e nossos sonhos de sobrevivência e mudança, primeiro como linguagem, depois como ideia, e então como ação mais tangível. É da poesia que nos valem para nomear o que ainda não tem nome, e que só então pode ser pensado. Os horizontes mais longínquos das nossas esperanças e dos nossos medos são pavimentados pelos nossos poemas, esculpidos nas rochas que são nossas experiências diárias."

Audre Lorde,
A poesia não é um luxo, 1977

Ambos os autores compreendem a criação poética como estruturação de uma luta — seja de classes, seja pela vida. Se Benjamin coloca a prática artística revolucionária pela reconversão material dos meios de produção, Lorde reforça essa transformação como enraizada na prática poética do cotidiano. Seja na figura do autor como produtor — aquele que intervém nos modos e meios de produção cultural, recusando a separação entre criação, trabalho e política —, seja na autoria poética como possibilidade de nomear o que não pôde ser dito, as duas propostas apontam para o desmonte das formas tradicionais de autoria e arte, reafirmando a urgência de práticas transformadoras.

O autor, aqui, não é aquele que domina a linguagem e a criação de um lugar exterior e onisciente, mas é quem produz desde dentro das tensões. A função da autoria, portanto, é tanto política quanto existencial: uma prática que mobiliza estruturas, que desloca limites sobre quem pode dizer, o que pode ser dito e de que modo isso circula.

De volta com O autor como produtor: “furtou-se, assim, à tarefa mais urgente do escritor de hoje: a de reconhecer como é pobre e como tem de ser pobre para poder começar do princípio. De fato, é disso que se trata”¹⁴. Ou seja, ao invés de tomar a posição de quem comenta o mundo de fora, apoiado nas velhas estruturas do privilégio burguês, o autor deve aceitar a “precariedade” como ponto de partida. Essa aceitação não é passiva, mas tomada de posição política e material, que rompe com a lógica do autor consagrado.

A precariedade como ponto de partida significa, também, repensar o que se entende por produção cultural. Para Benjamin,

é decisivo que a produção tenha um caráter de modelo, capaz de, em primeiro lugar, levar outros produtores à produção e, em segundo lugar, pôr à sua disposição um aparelho melhorado. E esse aparelho é tanto melhor quanto mais consumidores levar à produção, numa palavra, quanto melhor for capaz de transformar os leitores ou espectadores em colaboradores¹⁵.

Portanto, os autores que se colocam como produtores, “técnicos de sua especialidade”, se fazem na crítica de seu próprio trabalho: “essas reflexões, que estou prestes a concluir, colocam ao escritor apenas uma exigência, a de refletir, de

14 BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. Op. cit., p. 98.

15 Idem, p. 100.

pensar a sua posição no processo de produção”¹⁶. E, assim, Benjamin conclui sua conferência:

[...] quanto mais exatamente ele conhecer o seu lugar no processo de produção, menos pensará em se fazer passar por intelectual no sentido de “homem do espírito”. O espírito que se faz ou-vir em nome do fascismo tem de desaparecer. O espírito que, confiando na sua própria força milagrosa, vai ao seu encontro, há de desaparecer. Porque a luta revolucionária não se trava entre o capitalismo e o espírito, mas sim entre o capitalismo e o proletariado¹⁷.

16 Idem, p. 103.

17 Idem, p. 105.

Módulo III: O Autor Sepultado.

Já no pós-guerra, as transformações culturais, políticas e sociais borbulham, principalmente na França. Esse contexto histórico é marcado pelas revoltas estudantis de maio de 1968, pelas críticas dos valores tradicionais da sociedade burguesa e pelo impulso do pós-estruturalismo¹⁸. É no texto "A morte do autor"¹⁹, em que Roland Barthes constata que o autor está morto, para rejeitar, assim como Benjamin, a ideia burguesa de que o autor seja a fonte última de sentido de um texto.

Sem dúvida que foi sempre assim: desde o momento em que um fato é contado, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, quer dizer, finalmente fora de qualquer função que não seja o próprio exercício do símbolo, produz-se este desfasamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa²⁰.

18 KRAUSS, Rosalind. Poststructuralism and deconstruction. In: BOIS, Yve-Alain, et al. Art since 1900 — modernism antimodernism postmodernism. Londres: Thames & Hudson, 2011. p. 42-50. Rosalind Krauss afirma: "Essa atitude de recusar a postura submissa de quem é falado por, ao reivindicar o direito de falar, e, consequentemente, de desafiar as divisões institucionais e sociais que sustentam essas separações de poder, tinha outras fontes de legitimidade além da política estudantil. Havia também a reavaliação das premissas, das suposições, das diversas disciplinas acadêmicas coletivamente chama das de ciências humanas, que se cristalizou por volta de 1968 no que foi denominado pós-estruturalismo."

19 BARTHES, Roland. A morte do autor. In: O rumor da língua. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

20 Idem, p. 1.

Ou seja, para que a escrita e, consequentemente, a leitura comece, o autor deve morrer. O que se lê de um determinado texto, para Barthes, não é expressão direta da biografia, intenções ou psicologia de uma pessoa-autor, mas sim o exercício da linguagem²¹.

[...] é a linguagem que fala, não é o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia -- impossível de alguma vez ser confundida com a objetividade castradora do romancista realista --, atingir aquele ponto em que só a linguagem atua, «performa», e não «eu» [...]²².

E como o texto é feito de linguagem, ele propõe que a escrita é um "campo sem origem", "[...] um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações [...]"²³. O que demonstra que um texto não depende de uma autoria única, um nome, uma personalidade por trás, mas sim dos diversos discursos que encontram-se nele. Por isso, Barthes anuncia que o autor está morto. Mas, então, o que toma seu lugar?

21 KRAUSS, Rosalind. Poststructuralism and deconstruction. In: BOIS, Yve-Alain, et al. Art since 1900 — modernism antimodernism postmodernism. Londres: Thames & Hudson, 2011. p. 42-50. Krauss coloca a linguagem para o pós-estruturalismo: "Argumentou-se que a linguagem não é simplesmente uma questão de transmissão de mensagens ou comunicação de informações; ela também coloca o interlocutor sob a obrigação de responder. Portanto, ela impõe um papel, uma atitude, um sistema discursivo inteiro (regras de comportamento e de poder, assim como de codificação e decodificação) ao receptor do ato linguístico".

22 Idem, p. 2.

23 Idem, p. 4.

Abre-se espaço para a leitura, ou seja, o leitor.

Assim se revela o ser total da escrita: um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor: o leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas este destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse alguém que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito²⁴.

Barthes contesta a crítica literária tradicional que tenta decifrar um texto a partir da figura do autor, tratando-o como uma espécie de “deus” da obra. Para ele, essa prática é herança de uma ideologia humanista que precisa ser superada. Por isso, coloca de forma pós-estruturalista, a importância do leitor para a compreensão e movimentação de um texto. E conclui: “o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor” (Barthes, 2004, p. 6)²⁵.

24 Idem, p. 5.

25 Idem, p. 6.

Módulo IV: Função-autor.

Desta maneira, para compreender o que Roland Barthes argumenta sobre autoria, deve-se retomar Foucault. Se Benjamin propõe a figura do autor diante do sistema de produção cultural e a quebra da forma de autoria burguesa, e Barthes o coloca como morto, Michel Foucault desloca completamente a inquietação sobre autoria.

Em seu texto “O que é um autor?”, resultado de um debate na Société Française de Philosophie, em 1969, o filósofo francês utiliza a análise do discurso para compreender o autor como uma função crítica e interpretativa. Diferentemente da crítica literária moderna, que o coloca como unidade de sentido, expressão constante e chave biográfica da obra, Michel Foucault interroga os efeitos institucionais e de controle que a função-autor exerce sobre os discursos. Não basta constatar sua morte, mas deve-se compreender o espaço que sua ausência deixa dentro dos discursos.

Para desmontar a crença da autoria como expressão autêntica do sujeito construída pela tradição da crítica moderna, ou a constatação de sua morte, Foucault coloca o tema sob novas perspectivas. Interessa para ele o que o texto pode dizer sobre a função de seu autor, mesmo que seja possível compreender seu desaparecimento.

Não é o suficiente dizer que houve sua morte, mas “seguir atentamente a repartição das lacunas e das falhas e espreitar os locais, as funções livres que

essa desapareção faz aparecer”²⁶. Para Foucault, o que Barthes mobiliza em seu texto acaba sendo insuficiente para definir o que é a autoria. Para realmente afirmar a morte da figura do autor, precisa-se analisar os elementos que constituem a função-autor, apontados por Foucault: a noção da unicidade da obra de um autor e a falsa pretensão de que uma escrita possui verdades profundas que precisam ser reveladas e interpretadas.

Para isso, Foucault coloca em perspectiva o que se compreendeu, até então, do nome de um autor. Ele mostra que o nome não é apenas nome próprio, mas “exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros”²⁷. Ou seja, a autoria não depende de uma identidade empírica, mas sim de um modo de funcionamento discursivo, no qual o nome do autor atua como princípio organizador e regulador de discursos. A maneira de organizar tais discursos, sob o nome de uma autoria, não se dá de forma neutra. Nesse processo, estão imbricadas estratégias de poder, exclusão, validação e apropriação; trata-se de uma questão altamente política, assim como são políticas as transformações históricas pelas quais passou — e ainda passa — a função-autor.

Agora, ao se atribuir uma obra a determinada autoria, o filósofo francês pergunta: “será que tudo que ele escreveu ou disse, tudo que ele deixou atrás de si faz parte de sua obra?”²⁸. Ele mostra

que a ideia de obra como uma unidade integral e coerente é uma categoria historicamente construída pela crítica e pelas instituições, carregada de operações seletivas — como exclusão, julgamento crítico e coerência estilística — que supõem uma unidade projetada sob o nome de um autor.

Essa ilusão crítica — ou, como ele mesmo descreveu, “as incertezas do opus” — é tão arbitrária quanto a noção de que o autor é a unidade originadora do texto, pois ambas continuam a tratar a discursividade como expressão direta de uma subjetividade unificadora. Ao buscar na obra uma uniformidade profunda ou uma intenção oculta da autoria, reforça-se a crença de que a escrita está a serviço de verdades essenciais. Mas, na verdade, ela se configura como espaço movediço, atravessado por diferentes vozes e leituras, condicionado por práticas discursivas, institucionais e culturais, onde o autor desaparece — e pode voltar a reaparecer.

Ao disputar o autor dentro de sua concepção romântica burguesa, Foucault posiciona a figura dentro do campo do discurso. Isso só se torna possível, pois ele compreende a autoria como uma função, como apontei no começo deste capítulo. Ao trazer essa definição, ele nega o autor como sujei-to empírico, expressão individual espontânea, colocando-o como dispositivo político e discursivo. Ademais, nos resume em sua conferência, as principais características do que ele apresentou como função-autor:

A função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina,

26 FOUCAULT, Michel. O que é um autor? Op. cit., p. 271.

27 Idem, p. 273.

28 Idem, p. 269.

articula o universo dos discursos; ela não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, várias posições de sujeito que classes diferentes de indivíduos podem vir ocupar²⁹.

Em outras palavras, Foucault, ao conceber a função-autor, está propondo as seguintes condições: (1) ela é um dispositivo de poder e saber, e não uma pessoa ou origem pura; (2) é construída historicamente, mudando conforme o tempo, o discurso, o contexto; (3) organiza, regula e classifica os discursos em um campo institucional e jurídico; (4) atua na multiplicidade de textos, reunindo vozes diferentes sob o mesmo nome que exerce efeitos sociais; (5) não remete a um sujeito real, de carne e osso, mas uma posição funcional no discurso.

Dentro desse último apontamento, o filósofo apresenta sua conclusão ao compreender a autoria não como essência criadora, mas como função no campo discursivo. A autoria, nesse sentido, é "apenas uma das especificações possíveis da função-sujeito"³⁰, ou seja, um modo de operação discursiva que se movimenta a partir de determinados contextos históricos e institucionais.

29 Idem, p. 280.

30 Idem, p. 287.

Módulo V: Insistência no Gesto.

Seguindo no que diz respeito à autoria, vejamos agora o que Giorgio Agamben³¹ desenvolveu sobre o assunto. Indo além do que propõe Foucault, para investigar o sepultamento da figura-autor tão enfaticamente anunciado por Barthes, Giorgio Agamben segue os rastros da autoria notando sua reaparição através do que ele chamou de "gesto". Segundo ele, a autoria não está totalmente anulada, é um paradoxo: mesmo quando se tenta apagar a figura do autor, ela retorna de forma necessária, seja como função, posição, ou até como vazio simbólico que estrutura o discurso.

Escrevendo dentro de um contexto pós-estruturalista posterior a Foucault e Barthes, onde as certezas fabricadas pela modernidade estão em xeque, Giorgio Agamben, em seu texto publicado em 2007, intitulado "O autor como gesto", retoma pensadores anteriores para elaborar uma concepção diferente de autoria. Ele não propõe o retorno nostálgico à figura do autor moderno, mas utiliza do campo explorado por Foucault e Barthes para inaugurar sua estrutura gestual.

Entre Barthes e Foucault, Agamben afirma: "o autor não está morto, mas pôr-se como autor significa ocupar o lugar de um morto. Existe um sujeito-autor, e, no entanto, ele se atesta unicamente por meio dos sinais da sua ausência"³². Aqui, ele propõe

31 AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: idem. Profanações. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 55-63.

32 Idem, p. 58.

a função autoral como performada na ausência, no intervalo, no vazio — como um gesto que marca o texto com sua própria retirada. Essa concepção não está distante de Foucault, que colocara a necessidade de interpretar as “lacunas” deixadas pelo desaparecimento do autor.

Giorgio Agamben se vale do conceito de “vida dos homens infames”³³, de Michel Foucault, para fundamentar sua noção de autoria como gesto. As chamadas “vidas infames” são figuras esquecidas pela história — indivíduos comuns, marginais ou anônimos — que deixaram vestígios apenas porque foram atravessados por algum dispositivo institucional — a medicina, a justiça, a religião ou o sistema prisional. Essas existências não foram registradas por sua suposta genialidade, originalidade, mas por irem contra os mecanismos de poder e controle. Não produziram discursos, ao contrário, foram brutalmente atravessados por eles. A infâmia, nesse sentido, não é juízo moral, mas uma condição documental e discursiva: ela marca o ponto em que uma vida “comum” se torna visível porque foi capturada por um “regime de enunciação”, isto é, por um conjunto de regras que determina quem pode falar, quem pode existir e em que condições a vida se torna narrável.

Para Agamben, então, o autor está para o texto assim como a vida infame está para o registro: a autoria se faz quando ela é atravessada pela linguagem, quando se apresenta como vazio.

33 FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: idem. Estratégia, poder-saber. Ditos e escritos IV. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. p.203-222.

É possível, então, que o texto de 1982 contenha algo parecido com a chave de leitura da conferência sobre o autor, que a vida infame constitua de algum modo o paradigma da presença-ausência do autor na obra. Se chamarmos de gesto o que continua inexpresso em cada ato de expressão, poderíamos afirmar então que, exatamente como o infame, o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central³⁴.

Foucault compreende que as vidas infames “foram postas em jogo (jouées)” pelas palavras que as definiram. Elas não foram representadas ou retratadas, mas reduzidas a “armadilhas, armas, gritos, gestos, atitudes, astúcias, intrigas”. Sobre a vida “posta em jogo”, Giorgio Agamben diz:

é apenas jogada, nunca possuída, nunca representada, nunca dita — por isso ela é o lugar possível, mas vazio, de uma ética, de uma forma-de-vida. [...] Ética não é a vida que simplesmente se submete à lei moral, mas a que aceita, irrevogavelmente e sem reservas, pôr-se em jogo nos seus gestos. Mesmo correndo o risco de que, dessa maneira, venham a ser decididas, de uma vez por todas, a sua felicidade e a sua infelicidade. O autor marca o ponto em que uma vida foi jogada na obra. Jogada, não expressa; jogada, não realizada.

34 AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. Op. cit., p. 59.

Por isso, o autor nada pode fazer além de continuar, na obra, não realizado e não dito. Ele é o ilegível que torna possível a leitura, o vazio lendário de que procedem a escritura e o discurso³⁵.

Portanto, a reaparição da autoria, na concepção de Agamben se faz no gesto da ausência, no silêncio que abre espaço para a leitura, no colocar-se em jogo ante a linguagem, no vazio operante que faz possível a leitura. Ou seja, o autor não é criador soberano, tampouco está a sete palmos da terra, mas é a necessidade de um gesto inexpressivo, um paradoxo entre desaparecimento e presença.

35 Idem, p. 60-61.



AUTOR-FETIC-HE
AUTOR-FETIC-HE
AUTOR-FETIC-HE
AUTOR-FETIC-HE
AUTOR-FETIC-HE

**SEGUINDO AS
CORRENTEZAS
DA AUTORIA,
ONDE ELA LEVA
A SEGUIR?**

Feita a lição de casa, resta perguntar-se: como compreender, para além do suposto fim da autoria, a paisagem turva marcada pela saturação de obras artísticas e produções contemporâneas?

O disparo contra o esqueleto esfarelado da novidade, assombrado pela fantasmagórica função-autor, ricocheteia no inegável presente. Um presente à beira do abismo, arruinado pelo capital: aquele que inventa incessantemente novas categorias para a mesma violência de sempre, refinada apenas em suas definições e modos sorrateiros de funcionamento.

Presenciou-se dentro da autoria discursos que, mesmo críticos e dispostos a enterrar o autor — ou exumá-lo para analisar sua função e compreendê-lo em sua forma espectral —, só apresentaram definições que acabam encalhando na praia, quando desponta a presença inegável da autoria, mesmo ao fazer-se em lacuna.

CABE, AGORA, VESTIR A PELE MORTA DO PRESENTE E ADENTRAR O FETICHISMO DA CONTEMPORANEIDADE.

O caminho segue pelos rastros de uma nova autoria. O Pergunta-se, lá em 2003: "Autor morto, ou artista vivo demais?"

Desloca-se, por completo, a discussão para o campo da arte. E afirma-se: a morte da autoria "jamais impediu algum artista de reclamar seus direitos de autor".



**POR ALGUNS MINUTOS O CORAÇÃO DO
AUTOR DEIXA DE BATER.**

**DE SUPETÃO, CHOCAM-LHE,
CONTINUANDO A BOMBEAR O SANGUE RALO
PELAS ARTÉRIAS.**

PA-
IS
Ö
RE

cultura de massas,
era da reprodutibilidade
técnica,

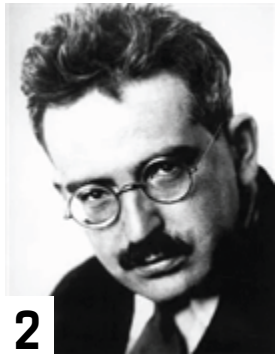
ascensão do conteúdo
cibernético,

simulacros, de
simulacros de
simulacros.

fetichização mercadológica
à última potência.

Passou-se o tempo da obra de arte originada na vontade criadora. Já não importa mais a “diferença entre os meios de criação e as máquinas de reprodução”. A obra de arte é simulacro, efêmera, altamente maleável, plástica, mutante, quimera. O que vale nessa nova ditadura da coisa-de-arte-a-ser-consumida é a **ideia**, o **discurso**.

Valorizar a ideia de uma obra de arte, portanto, não anula sua materialidade, pelo contrário: “ela tende a transformar a propriedade paradoxal da obra impessoal em propriedade lógica de uma patente de inventor”. EM OUTRAS PALAVRAS: coloca o autor contemporâneo como inventor, patenteador de ideias, muito mais do que produtor de materialidades.



((e para quem fez a lição de casa direitinho, vê que se distancia do modelo da autoria empenhada criticamente em seus meios de produção)).

A obra, antes impessoal, vira uma patente vendável e sua autoria, extremamente reconhecível, indissociável. O autor se firma como proprietário de um conceito e a obra, imagem apropriável. Assim, a malícia da autoria passa de centrar-se na criação de objetos singulares e se faz na administração de ideias e imagens, dando ao autor novo cargo: produtor simbólico e empresário de si.

Expandindo o que se disse em 2003: a autoria também vira **marca**. O autor, então, detém agora sua hiperexistência como imagem, função e valor de mercado: uma figura que adentra o campo do **fetichismo da mercadoria**.

Essa ideia parece agora pairar na superfície, sobrenadante: no começo do século XXI, quando a autoria foi reelaborada, já valia mencionar o livre compartilhamento de imagens em rede. Ao longo dos anos, torna-se inegável: mais do que nunca nos apoiamos em simulacros para compor nossos vocabulários imagéticos. Não se dissolve a propriedade. Na verdade, ela acaba se intensificando e passa a marcar todo e qualquer conteúdo que tenha valor artístico ou cultural. Tudo pode ser apropriado, registrado, re-enviado, republicado, replicado, copiado na cara dura, postado e apagado em instantes ((mas nunca realmente deletado)), feito por parcerias pagas e permutas — tudo é passível de monetização. É uma negociação ativa entre “proprietários de ideias e proprietários de imagens”, entre quem detém a ideia e quem aparece na imagem.

O puro suco da autoria, seria, então, aquele que se vale da sua própria imagem para viabilizar seus discursos.

Fica a compreensão de um autor “comediante [sic] de sua imagem”, ou seja, ator que interpreta a si mesmo, aquele que burla os limites entre a performance e a personalidade, que substitui a realidade por seu simulacro. Esse autor, para além das palavras escritas em 2003, torna-se produtor e gestor de sua própria imagem, de sua marca autoral. Por isso, o artista não está morto, mas vivo — “um pouco vivo demais”.



E diante disso, novos questionamentos se impõem:

Se o autor contemporâneo é “mais estritamente proprietário do que jamais o foi qualquer autor”, então, o gesto

autoral já não pertence mais à ordem da **invenção**, mas à da **autogestão**.

O autor é produtor de sentidos e discursos e, ao mesmo tempo, produto de consumo simbólico.

POR ISSO A AUTORIA-MARCA, AUTORIA-IMAGEM, A AUTORIA-CONCEITO.

Ela deixa de ser indicativa do ato da criação e se transforma numa função performativa, algorítmica e curatorial. Em vez da “morte do autor”, o que se testemunha é sua **RESSURREIÇÃO**:

DESFIBRILADOR CONDUZINDO DESCARGAS E MAIS DESCARGAS DE ELETRICIDADE SOBRE SEU CORPO.

I N Q U I E T A Ç Ã O :

para quem se aprofundou na proposta benjaminiana, fica pulsante o distanciamento entre autorias — num toque pessimista, o autor como produtor, engajado criticamente, parece utopia.

O senso comum da autoria contemporânea discorda em gênero, número e grau com a possibilidade de empenhar uma ruptura com modos de produção dominantes.

P E R I G O :

a autoria se insere por completo nas engrenagens produtivas, não como agente de transformação, mas como uma imagem-modelo, produto acabado e consumível.

A [hiperexistência](#) autoral não questiona a estrutura, mas a reforça, ao se tornar parte de sua lógica operatória. Aqui se instaura um movimento onde a autoria deixa seu lugar crítico para ocupar o lugar do **fetiche**.

O AUTOR GESTOR-DE-SI, O AUTOR-MARCA, O AUTOR-FETICHE, SE FAZ DENTRO DE UMA PERFORMANCE MERCADOLÓGICA.

Essa figura se escora no funcionamento fetichista da mercadoria — sujeitos assumem a forma de coisas, enquanto as coisas, sob a forma-mercadoria, ganham autonomia e fundam um espaço social aparentemente natural, humanizando-se. ***((Pura sacanagem fetichista: a mistificação do capitalismo que se faz para dar conta da lógica sem pé nem cabeça da realidade que é regida pelo capital))*** Por isso, a figura do autor, quando colocada como imagem e valor de mercado, esconde as relações que sustentam sua produção, fazendo da autoria uma mercadoria dotada de aura, valor simbólico. O autor determina seu valor pelo mercado e suas dinâmicas de produção e circulação.

Extrapolando o “autor morto, ou artista vivo demais?” para o presente que urge, mira-se na realidade digital. A rede se transforma velozmente, sem cessar — trabalha em curtos circuitos, conexões sem fio, tempos de tela, luzes piscantes, efeitos distorcidos e atualizações instantâneas.

Na nova rede discursiva, a autoria também se reorganiza, adaptando-se à gramática algorítmica. O deslocamento do autor para o campo do fetiche fica claro: sua configuração como marca pessoal secondensa em arrobas, perfis, presenças midiáticas, atualizadas por um toque de refrescar o feed. O **@autor**, nesse sentido, é simultaneamente nome, assinatura, presença e curadoria de sua própria imagem. A autoria não é criação autônoma, mas projeto de auto-imagem, continuamente elaborado, adornado, filtrado e estetizado para manter-se legível e relevante dentro dos círculos da visibilidade.

A imagem do **@autor** — não apenas quanto criador, mas quanto sujeito performado, “ator que interpreta a si mesmo” — se converte num objeto simbólico de valor, cuja circulação é regulada por algoritmos de engajamento.

**@AUTOR NÃO SÓ CRIA OU ATRIBUI OBRAS, MAS
SE TORNA OBRA DE SEU PRÓPRIO ESFORÇO
DISCURSIVO, AO APRESENTAR-SE COMO MARCA DE
UMA NARRATIVA, ESTÉTICA, LINGUAGEM, CONCEITO.**

Trata-se de um modelo autoral que abandona a postura crítica sobre os meios de produção, concordando com o funcionamento do capital simbólico. A autoria-marca, portanto, opera como uma forma sofisticada de fetichismo contemporâneo: ao mesmo tempo objeto e sujeito de consumo, presença estrategicamente performada. O autor, proposto nas lógicas atuais capitalistas, intensifica sua função ao se deslocar para o campo do valor de mercado. Quando o nome do autor se converte em marca e a autoria se torna capital simbólico, aquilo que Foucault colocou como função reguladora de discursos, então, passa a operar diretamente nos termos de valor de mercado.

**A AUTORIA CRESCE SEU POSTO CLASSIFICATÓRIO E
TORNA-SE ENGRENAGEM IDEOLÓGICA:**

**COMO GRANDE SOMBRA, ELA ENCOBRE
AS RELAÇÕES MATERIAIS DE PRODUÇÃO,
MASCARA O FUNCIONAMENTO DAS
ESTRUTURAS DE PODER E INSCREVE-SE COMO
AUTENTICIDADE MERCADOLÓGICA.**

P E R I G O :

a função-autor contemporânea reforça a ideologia capitalista ao ser transformada em signo de valor, deixando por debaixo dos panos as condições históricas de sua constituição, apresentando-se como autenticidade própria, imanente à sua imagem.

Esse movimento perverso só é possível quando amparado por instituições que regulam e legitimam discursos. As redes sociais, as mídias, as curadorias famintas por engajamento, as galerias ansiosas para representar certos artistas-marca e os museus que imortalizam determinadas narrativas, fazem o autor-fetiche ganhar força. Tanta força, que pode fazer qualquer discurso atravessar as fronteiras do mercado da arte, mesmo quando sua origem se inscreve na resistência, mesmo que o próprio artista se recuse a fazer de sua prática mais um objeto de desejo mercadológico.



O pulo do gato já foi observado quando pensou-se a ideia de virada cultural do sistema das artes. Adentrando novamente os méritos da autoria, desenvolve-se a noção do que se chama de CULTURAL. Mecanismo que engole sem nem mastigar, tudo que já teve sua autonomia como "cultura", "arte" e "ética", agora atrelado à economia do capitalismo tardio. O novo

branding da cultura abre espaço para as maiores baixarias quanto ao fetiche mercadológico. No novo mando do capitalismo de imagem, tudo deve ser estetizado, desde que filtrado pelos discursos certos, desde que apareça no trending topics, que dê engajamento, levante a bandeira da diversidade cultural, que seja crítico, que fale do "bem", que tenha potência. A cultura é o ponto-chave do espetáculo. Pão e circo. E quanto mais fútil, melhor.

"Refugiar-se no campo da estética não muda em nada. Há somente um gesto performativo de denúncia, pois a faz dentro dos circuitos que já aceitam discursos disruptivos como inofensivos, sem ameaçar estruturas reais. É um ativismo simbólico estetizado, capturado por museus, galerias e festivais."

A ARTE SE TORNA LOGOMARCA.

É neste cenário que está posto o autor-fetiche. Sua existência só se possibilita, pois é fruto da contradição do "cultural". Ele é mercadoria simbólica, emblema da transformação total da cultura em mercadoria, produto e vitrine do culturalismo

de mercado. A autoria contemporânea, portanto, é envolta numa retórica de autenticidade, mas controlada por um sistema que estetiza o dissenso e neutraliza qualquer tentativa de resistir. A crítica torna-se fetiche; a diferença, *commodity*. E a própria função autoral se coloca de quatro para o capital.

Está aí a areia movediça para aqueles que pretendem resistir. A fome capitalista só aumenta, enquanto sua deglutição se torna cada vez mais refinada. As abocanhadas alcançam velocidade recorde. Cabe a quem foge driblar suas presas pontiagudas.

I N S I S T Ê N C I A
NO
F E T I C H E :

se o fetiche é a lógica que possibilita objetos tornarem-se sujeitos ((pensantes)), então a obra de arte, em sua materialidade, não passa batida. Assim que se separa das mãos do artista, a obra assume seus próprios discursos. Não é mais o artista quem fala sobre sua obra, só a autoria tem o poder de meter a mão nos discursos das obras e organizá-las efetivamente. autoria: função reguladora de discursos. artista: produto.



**DESIGN -
BRILLANT -
DOR**

CHOQUE

O pós-estruturalismo não deu conta de enterrar de vez a figura do autor.

CHOQUE

Exumaram-lhe o corpo, para provar novamente sua existência.

CHOQUE

E logo após desenterrar o caixão, não bastou só a constatação de que o corpo fora bem embalsamado. Para contrariar aqueles que lhe sepultaram, prepararam seu corpo e discursaram o elogio fúnebre, vieram reanimá-lo.

CHOQUE

Como desfibrilador, a indústria cultural descarrega constantemente choques para manter a figura da autoria de pé, reinventando sua forma a cada golpe de energia.

CHOQUE

Tal qual quimera, agora retalhado com sobras e injunções do presente, seu corpo ressurreto transforma-se: o autor renasce autor-fetiche, autor-marca, autor-curador-de-si, autor-performance, **@autor**.

CHOQUE

Renasce numa cena espetacular, onde nada de fato é novo — apenas se criam novas facetas para um mesmo cadáver.

PULSO.

CENA 1 – O VELÓRIO DO AUTOR

Luzes apagadas. Holofote no centro do palco sobre um caixão fechado. Atrás, um telão de LED transmite uma live. Vários comentários aparecem: #RIPautor, #autoroffline, “@autor artista genial, @autor nos deixou cedo demais, @autor vamos sentir sua falta, autor vai ficar marcado na história”... A tela é preenchida por corações e emojis de carinhas tristes.

ENTRA O CURADOR, vestido de paletó prateado, gravata borboleta e microfone na mão, ficando bem em frente ao caixão.

CURADOR

Senhoras e senhores, é com muita alegria que anunciamos a ressurreição de nosso querido Autor! Após décadas offline, ele retorna como nunca antes!

Aponta para o telão, onde se vê um vídeo anunciando uma nova exposição: “A Morte do Autor: Resurrection™”. Ele se afasta do caixão, enquanto começa a tocar uma sirene. O Curador sai de cena.

Técnicos entram com desfibriladores, abrem o caixão e aplicam choques no cadáver, enquanto uma voz publicitária repete, diversas vezes, a frase: “a morte é um intervalo, agora ele retorna, melhorado”.

A frase para de tocar. Começa o barulho de pulso da máquina de sinais vitais de hospital.

O cadáver se levanta lentamente, enquanto aplausos pré-gravados tocam incessantemente.

A cortina cai.

No ápice do capitalismo e dos altos negócios, a cultura se torna protagonista do espetáculo, transformada, agora, em mercadoria. O autor, deglutido e cuspidor como personagem secundário, está à mercê dos caprichos da cultura.

No presente, o cultural é a mercadoria das mercadorias, peça-chave para a lógica capitalista, sendo diretamente integrada à economia e ao controle social. É a cultura que serve para acabar com as relações humanas no ponto final da economia, delimita o consumo, a moda, as relações, a educação, o trabalho, a cidade, o corpo...

A pós-modernidade cultural é momento em que a cultura deixa a possibilidade de ser forma crítica para se tornar gestão, entretenimento e valor. Mesmo que tudo pareça cultural — plural, ético, criativo, diverso — o que determina a existência e as regras de existir das coisas é a economia, reduzindo a vida a trocas utilitárias, valores, gestões de recurso e produtividade.

A produção cultural se reafirma como um instrumento simbólico de influência, muito mais do que antes: ela foi incorporada ao núcleo da economia. Serve para, além de formar ideias, gerar valor econômico, diretamente. A cultura é mé-todo e motor do capital: está nos produtos, nas marcas, nos algoritmos, na venda de experiências, na identidade e diversidade. Ela convence e reproduz ideologia para gerar lucro, moldar comportamentos e modos de vida. Sua serventia é a alienação.

A arte não escapa ilesa. Ela é englobada pelo novo cultural, deixando o posto tão sonhado da modernidade de vanguarda e prática crítica, para caber no centro do capital. A resistência é do campo do fetiche, da captura de seus discursos para vender obras, artistas e instituições.

O “culturalismo de mercado” — fusão entre cultura, dinheiro e poder — delimita as relações reinventadas com a arte. Os museus, historicamente delirados como centros de um poder

“civilizatório”, são reconfigurados como ativo econômico, pólo turístico, marca simbólica, subordinada às elites que assinam sua presença no circuito cultural. Assim como nas galerias, as instituições artísticas passam a funcionar sob lógica empresarial, medidos por sua visibilidade midiática e atração econômica. Curadores e diretores deixam de ser figuras apenas intelectuais e se tornam managers da cultura, negociando patrocínios, expansões, parcerias, marketing e reputação pública. A figura do curador se transformou em celebridade do meio cultural, autor-fetiche de discursos poéticos e mercadologicamente eficazes.



As antigas barreiras que uma vez delimitaram o campo da arte e do negócio, da crítica e do capital, se tornam porosas — é difícil distinguir um artista empreendedor de um executivo. O artista também passou a ser escolhido por sua capacidade de circular pelo mercado da arte, suas conexões e contatos, sua performance pública, a capacidade de romantizar sua trajetória e a maneira com a qual consegue simbolizar valores desejáveis ao mercado — inclusive os de resistência, que acabam se esvaziando diante do culturalismo de mercado.

Exige-se, hoje, que o artista não seja apenas aquele que cria obras, mas que gere visibilidade, narrativa, performance, identidade — que seus discursos o façam autor-fetiche, presença midiática.

O que circula de fato é o artista, ou melhor a sua imagem, ou a 'experiência' que suscita — o que os obriga a um contato permanente com a mídia, pois têm que atuar dentro do referido circuito, associando sua imagem a certas marcas inconfundíveis: bichos empalhados, corpos mutilados, pratos quebrados, monumentos travestidos e assim por diante. Por isso mesmo, o circuito absorve sem problemas e até encomenda obras que fizeram sucesso por seu caráter iconoclasta, anti-institucional, etc. e que passam a ter um alto valor, a ponto de serem indispensáveis em exposições-marcos, como as bienais que se prezem e queiram ganhar projeção e circular mundo afora.

3



**ESTÁ DADA A RESSURREIÇÃO. QUAL A VOLTAGEM
QUE POSSIBILITA TAL MANOBRA? COMO FUNCIONAM
OS APARATOS-DESFIBRILANTES SOBRE O CORPO
AUTORAL DO ARTISTA? DE ONDE VÊM?**



CENA 2 – CUBO BRANCO

Um enorme cubo branco e oco é posto no palco. Do lado de fora do cubo branco, no canto esquerdo do palco, pessoas vestidas pomposamente começam a fazer fila. Na parede branca, está projetado o título da exposição: “A Morte do Autor: Resurrection™”.

ENTRA O CURADOR, ainda vestido de paletó prata, seguido pelo AUTOR. Técnicos reposicionam o caixão no centro do cubo, enquanto outros penduram quadros e colocam esculturas no cubo a mando do Curador, que aponta. O Autor, com movimentos cambaleantes, segue o Curador de cabeça baixa.

Depois de posicionadas as obras, os Técnicos saem de cena. O Autor se recolhe ao canto direito do cubo e permanece imóvel. O Curador se aproxima do público ansioso.

CURADOR

Meus caros amigos, bem-vindos à abertura da exposição

“A Morte do Autor: Resurrection™”!

Nesta noite, os senhores serão os primeiros a testemunhar a bela história de Autor, de volta à vida especialmente para nos mostrar o triunfo da arte! Hoje, de forma exclusiva, os senhores poderão comprar – com seu bom-gosto – tudo o que estiver à vista, em um leilão silencioso para que possamos conversar e apreciar um espumante.

E, amanhã, abriremos nossas portas ao público.

As pessoas pomposas começam a entrar no cubo, percorrendo as obras com rapidez, taças em

mãos. O Curador circula com intimidade. O Autor não move um músculo, sendo apreciado feito obra pelos compradores. Silenciosamente, o Curador coloca plaquetas vermelhas sobre cada obra, onde se lê: “VENDIDO”.

A última coisa a ganhar uma plaqueta é a testa do Autor.

As luzes do palco se apagam.

Abrindo a porta do cubo branco, antes gabinete de curiosidades, com o que se pode deparar? Um lugar que não precisa mais guardar apenas o raro, o estranho ou o exótico, mas encerrar — em discursos, vitrines e lances milionários — a própria narrativa da exploração, do fetiche, do apagamento. O cubo é lugar estéril, lavado por luz branca neon, mantido em temperatura frigorífica, sem poeira ou impurezas, preparado para resguardar a sujeira do mercado.

As instituições culturais, outrora empenhadas na “civilização”, reinventam-se, sádicas, para o vocabulário da economia.

DENTRE TANTOS ESPAÇOS QUE SEDIAM O MAL-DO-SÉCULO, A CULTURA TORNA-SE ESPECIALISTA.

É nesse abatedouro que são empalhados os corpos apagados, reduzidos a objetos por detrás de vidros, que contam por legendas e mostruários a aparente diversidade — esconderijo da cultura branca, populada por engravatados a serviço do capital.

Aqui, disseca-se toneladas de artefatos, obras e discursos feitos por aqueles que são narrados como os *derrotados pela colonização*. Os objetos expostos continuam os mesmos, desde o roubo de seus povos. O que muda é a maneira com a qual são curados juntos ao texto de tom crítico que tenta justificar o crime.



4

O museu não é apenas espaço da cultura, é um *arquivo de apagamento*, um mostruário de conquistas imperiais disfarçadas de pluralidade, um dispositivo que transforma a violência em narrativa, o saque em acervo, a captura em coleção.



5

A galeria, diferente do museu, não precisa enfeitar chacinas sob disfarce de civilização. Seu assunto é outro: já nasceu mercadoria. É a loja de luxo da arte contemporânea — minimalista, cheirosa, silenciosa — onde o capital circula embalado a plástico bolha, discursos conceituais e espumante na *vernissage*. Dentro dos parâmetros das galerias, obras que falam de resistência, agora brilham sobre a curadoria glamurosa que sabe quanto custa a subversão bem-embalada. A galeria é dispositivo que transforma o protesto em coleção privada, o destoante em objeto de investimento, o artista em marca.

A exploração feita pelas instituições aprofunda suas raízes na privatização, no serviço ao mercado da produção, compartilhamento e consumo *cultural*. São as grandes corporações que tomam frente da arte e suas instituições, para parasitar do bom nome de um museu, ou da imagem descolada de certa galeria, para operar seus interesses, diminuir discursos resistentes à estéticas e continuar a narrativa secular dos vencedores e dos perdedores — do eu e do Outro. As tramas continuam as mesmas, elas só se especializam cada vez mais.

C H O Q U E:

a arte contemporânea é moeda para valorização material e simbólica das corporações. ((corporações essas que não se sustentam sozinhas — são comandadas por, em sua grande maioria, homens, com pensamentos e interesses próprios)).

As obras de arte contemporâneas corporativas, colocadas dentro das instituições, não condizem apenas aos ideais do museu ou da galeria. A arte é patrocinada e dirigida por um CEO, ou um diretor executivo. Não se trata de *apoio cultural*, mas de intervenção direta. É a liderança do topo (da elite dentro da elite) que determina o que entra em cena, o que circula, o que é visível. A alta cúpula empresarial opera almejando permanecer invisível ao grande público, moldando o campo cultural segundo interesses de marca, reputação, investimento. Não se financia mais a arte — ela é absorvida em ativo simbólico, alinhada a estratégias corporativas, administrada como os critérios de qualquer outro recurso: **LUCRO, CONTROLE, IMAGEM.**

Ou seja, é de bom tom, para um bi ou milionário, declarar seu amor pela arte. Instaurar, de uma vez por todas, sua distinção social e seu bom gosto a serviço da fortuna e do *networking*.

Mas para o mero público, aqueles que frequentam essas instituições, nada disso se revela ao parar na frente de um quadro, ou uma escultura qualquer. Custa perceber o que vem por detrás da moldura, o que espreita na pilastra que sustenta o peso do pavilhão, o que se transmite nos *walkie talkies* do *staff*, ou o que realmente adoça a bebida dos cafés superfaturados convenientes aos seus museus de preferência.

Por debaixo da superfície, já está nítido, aqui, o que espera o olhar do *espectador*. São séculos de subjugação de outras *culturas* pela branquitude, a cultura em função do capital, a obra de arte vista através do cifrão.

A ida ao museu não importa, mas o quanto foi gasto para entrar.

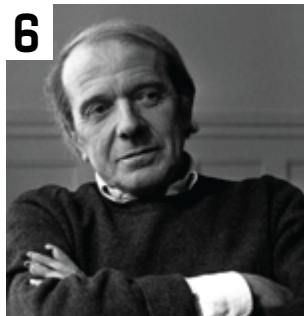
C H O Q U E:

a arte contemporânea está vinculada a uma ideologia hegemônica, que opera historicamente para garantir a posição da classe dominante. Esse dito “capital cultural” é “instrumento de dominação”. Para as empresas que hoje ostentam grande capital cultural, foi necessário, antes, acumular massivamente capital econômico. Só assim puderam apropriar-se materialmente de “objetos simbólicos”, transformando arte em ativo.

Mas não se engane: esses cubos brancos já não existem mais para sediar o poder de forma bruta, como as instituições das velhas “sociedades disciplinares”.

São meros invólucros, cascas limpas que abrigam as verdadeiras forças econômicas da cultura: curadorias, financiamentos, algoritmos, tendências, que moldam o campo da arte.

6



Até a arte abandonou os espaços fechados para entrar nos circuitos abertos do banco.

Não se trata mais de exibir arte. Trata-se de administrar poder simbólico. Vender ingressos, espetacularizar a cultura.

O cubo branco não guarda apenas obras — molda olhares, regula desejos, amansa a crítica, apaga histórias.

Lá dentro, o Autor, devidamente vendido, repousa ao lado de sua obra, como produto embalado a vácuo.

Tudo segue em seu lugar. O silêncio domina. A iluminação dita o tom. O espaço permite apenas os interesses de quem o sustenta.

E a arte, ainda exposta, continua presa no mesmo jogo, entre descargas elétricas dos aparatos-desfibrilantes.



CENA 3 – CURADORIA ELÉTRICA

A luz acende novamente, em holofote. No centro do palco, um picadeiro.

O CURADOR ENTRA EM CENA. Sobe na parte elevada do picadeiro. Olha para a plateia e, com um sorriso brilhante, dita em alto e bom som:

CURADOR

Rufem os tambores!

A batida rápida de tambores invade o ambiente. Em um gesto espalhafatoso, o curador balança os braços, interrompendo o rufar.

CURADOR

Querido público! Tenho a honra de lhes apresentar a mais emocionante história que minha carreira me permitiu contar! Trago para vocês, em primeira mão, o milagre da ressurreição. A partir de hoje, vocês poderão presenciar a grandiosidade do Autor, em sua novíssima exposição: “A Morte do Autor: Resurrection™”! Sejam muito bem-vindos e aproveitem o espetáculo!

O holofote se apaga, o curador sai de cena. Aplausos irrompem.

De repente, acende um letreiro gigante neon no fundo do palco, piscando: RESURRECTION™. Os aplausos agora misturam-se com o barulho de corrente elétrica.

O que haveria de mais corporativo na cena da arte contemporânea quanto a figura do curador? Sua especialidade não tem precedentes; é muito mais do que um simples museólogo, do que um acadêmico estudioso da arte, um historiador, um crítico, conservador ou galerista privado. A curadoria irrompe o cenário da arte como descarga súbita, o pulso mais potente de uma corrente elétrica. Ultrapassa tudo e a todos para ocupar a posição mais privilegiada possível. Sua voltagem é máxima: carrega poder discursivo, legitimidade institucional e capacidade de gerenciar e criar narrativas — tomando-se como referência suprema. É eletricidade pura, atravessando artistas e obras, até instalar-se no centro pulsante onde o espetáculo se conduz.

Para tal façanha, construiu-se sorrateiramente nos espaços do sistema das artes que foram se inaugurando já na metade do século XX, juntamente ao trabalho inventivo das vanguardas. Enquanto a arte contemporânea encontrava morada nos salões de galerias e museus, o curador consolidava-se como figura intermediária entre artistas, obras e compradores. Esse novo quadro de energia restaurou a potência da instituição no mundo da arte e lançou ao centro da cena jovens artistas antes desprezados por seus ideais provocadores e rebeldes — e, nas entrelinhas, ficou imposta a mediação do curador como condição de visibilidade.

Carregado de mistério e sutilezas, o *curador* tornou-se capaz de convencer tanto artistas quanto espectadores desavisados. Seu posto, legitimado por uma aura de *mérito* e *inovação*, é peça fundamental para sustentar a relevância da arte contemporânea, ao mesmo tempo que preserva — ainda que disfarçadamente — as



velhas hierarquias do sistema. Como num passe de mágica, sua figura consegue conciliar o novo e o ousado com as garras gananciosas do cânone da arte, sem jamais revelar o contrato oculto que aproxima as duas partes.

Instala-se, assim, uma nova máquina-desfibrilante no meio cultural, capaz de produzir novos artistas e discursos — ou ressuscitá-los — destinados à eternização nos acervos museológicos. Uma vez plantada, essa máquina se multiplica em descargas contínuas, percorrendo fiações institucionais e mercadológicas, provendo energia para tudo o que se propõe a tocar. Torna-se, então, indispensável: força motriz para o funcionamento da figura do artista e da instituição, mediando o circuito elétrico das artes.



A curadoria elétrica distingue-se por sua grande flexibilidade. Acumulando funções que, na contemporaneidade se tornaram obsoletas — *crítico, conservador e museólogo* —, o curador ganhou licença para inovar em seus discursos e inventar novos modos de funcionamento da arte. É uma atividade discursiva fundamental, responsável por erguer o cenário

artístico atual, no qual exposições espetaculares ocupam o centro dos circuitos. Ali, a autoria do artista ao bel prazer do curador, que impõe suas próprias condições em como se coleciona, expõe e negocia obras.

Eis que o palco se abre: seu grande palco de pirotecnias são as exposições. Em suas práticas grandiosas, ele expande o contexto expositivo para além do espaço físico. O curador, a partir de seu bom-nome, alarga o alcance da exposição para fora: transbordam *press releases*, vídeos na vertical para redes sociais, posts esteticamente convincentes, palestras extraordinárias sobre temas em voga, performances e *happenings* curados à máxima estetização, catálogos

chiquérrimos e superfaturados que estarão expostos nas lojinhas *minimalistas* do museu.

Sua potência é possível pois a curadoria é a autoria elevada à sua última potência. Para além do artista espetacularizado, a função-autor-fetichismo se acopla à figura do curador. É ele quem organiza os discursos, escolhe as obras e batiza os eventos expositivos, impondo o enquadramento pelo qual o público e a mídia irão percebê-los. Suas ações, mesmo que compreendidas num lugar de liberdade, pureza e moralidade cristalina, são tudo menos ingênuas. Ele é investido de aura criativa e legitimadora, ocupando o lugar discursivo que antes era associado aos artistas. Ainda mais: tem o poder de moldar tudo ao seu redor em prol da exposição e de seus patrocinadores — escolhe as narrativas e encomenda obras de artistas de sua escolha para compor o arsenal expográfico. Sua autoria, contudo, não é produção direta, mas de articulação: por vezes, autoria aberta para não causar muito alarde e, por outras, sua vontade e capacidade de se fazer artista. Uma autoria parasitária, que se alimenta da autoria do artista, convertendo o curador ora em artista liberto, ora em empresário conectado — síntese do duplo papel que sustenta seu prestígio contemporâneo.

Por estar vinculado à mercadoria da arte e à autoria-fetichismo, o glamuroso curador é também figura erótica. Seu prestígio não se limita a sua aparente capacidade intelectual ou institucional, mas se manifesta no desejo que desperta com seu poder de transformar obras e artistas desconhecidos nas sensações do momento. Seu truque que dá aura e valor a objetos, exposições e até carreiras artísticas, explicita como essa função-autor-fetichismo atua em estreita relação com o mercado. A presença do curador nas negociações da arte legitima, valoriza e erotiza o artista e sua produção, convertendo-os em mercadorias desejadas. O curador, então, concentra legitimidade simbólica, poder de mediação e capacidade de produzir valor econômico, operando como link entre autoria artística, fama e a circulação mercadológica. Ele é desejado pois tem o poder de conceder valor, e esse desejo é um capital em si.

C H O Q U E:

o artista, hoje, precisa da legitimação do curador para existir dentro do sistema da arte. Isso cria uma hierarquia: o curador não apenas organiza, mas reconfigura o campo em que a obra circula. A autoria de um artista já não existe por si só, ela deve estar exposta por um curador.

C H O Q U E:

a soberania curatorial vai além da obra. Ela alcança a vida do artista, seus projetos futuros, sua própria possibilidade de existir como artista.

P U L S O :

o artista contemporâneo se ergue das vontades do curador, seu discurso delimitado pela autoria de autorias — a metalinguagem autor-curador. Como fantoche, o artista está fadado às mãos do curador, sempre a postos, esperando a próxima mega exposição para ganhar suas migalhas de pão.

P U L S O :

o artista e seus 15 minutos de curador.

A figura do curador não é somente beneficiária do artista. Ela alcança e organiza as instituições, compradores, mídia e público. Funciona tão bem porque é a única que tem propriedade para falar sobre si. Surge de repente, sem muito alarde, monta exposições — grandes acontecimentos espetaculares — e com discursos enfeitados, redefine todo o circuito cultural. Seu papel, até então, continua deliciosamente indefinido.

Sua mistura maleável de funções — artista, gestor cultural, mediador crítico, negociador, produtor de eventos, guru de tendências e domador de multidões aspirantes a artistas — permite que navegue sem ter de assumir responsabilidades claras ou ter seu poder criticado de forma sistemática. Na prática, o curador goza de imunidade discursiva: pode estar apenas “articulando ideias” ou “organizando obras”, enquanto, nos bastidores, molda narrativas, valida artistas e decide o que e como será valorizado. E, naturalmente, faz tudo isso de maneira absolutamente discreta, altruísta e impecavelmente elegante.

C H O Q U E (?) :

o curador só assume papel de curador pois, no final do mês, lhe pagam seu devido salário, merecidamente depois de exercer tão bem sua função-funcionário.

O sistema de arte contemporâneo se expande num emaranhado internacional, na qual o curador ocupa lugar central como mediador e elo entre comunidades locais e tendências globais. Seu cargo, ao mesmo tempo que facilita a circulação de informações, práticas e capital, assegura que a produção de cada artista ou comunidade esteja em concordância com os padrões atuais e inserida nos circuitos

de prestígio e legitimidade, convertendo resistência em capital simbólico sem muito alarde.

Integrar-se a essa rede — em especial para os artistas — garante status e visibilidade, mas sempre sob toneladas de critérios antes de seus próprios: curadorias, instituições, revistas, etc. Por isso, o curador atua como agente da colonização cultural contemporânea, promovendo a mundialização da arte sob o discurso falso da inclusão, democratização e igualdade, enquanto reproduz a hegemonia colonizadora do capital.

A curadoria elétrica não se limita, portanto, ao espaço físico das exposições ou ao tempo de mostra; de maneira desfibriladora, seus choques se espalham, permeiam discursos, moldam carreiras e redefinem o sistema da arte. Como corrente elétrica, ele ressuscita o artista dentro de seus parâmetros e o expõe diante de sua grandiosa apresentação. Para a arte contemporânea, a autoria já não é atributo exclusivo da obra ou do artista; é energia, circulação e espetáculo e o curador é, indiscutivelmente, o fio condutor. Onipresente e sorrateiro, ele manipula sem que se perceba, fazendo das exposições e negociações sua mais poderosa manifestação, sempre pronto para o próximo choque.

R E P E T E - S E :

a figura do autor ((o curador, ainda mais que o próprio artista)), quando colocada como imagem e valor de mercado, esconde as relações que sustentam sua produção, fazendo da autoria uma mercadoria dotada de aura, valor simbólico. O autor determina seu valor pelo mercado e suas dinâmicas de produção e circulação.

CENA 4 – O CADÁVER

As luzes se apagam no cubo branco, a curadoria se retira para os bastidores, silenciosa. O aparato-desfibrilante da indústria cultural continua a zumbir por entre a platéia. O artista se apega à própria imagem, que circula mercado à fora.

A cortina cai, a platéia levanta.

Fim do espetáculo.





DAS TRAMAS ÀS TÁTICAS

**POIS ESTÃO
DADAS AS
TRAMAS
DO CAPITAL
QUANTO A
AUTORIA DE
RESISTÊNCIA
NA ARTE:**

O funcionamento de *máquinas de captura* no sistema culturalista do decrépito século XXI alarga seu funcionamento a cada nova autoria que enxerga um feixe de escape por entre suas entranhas. O entrave conta com brutamontes prontos para reagir: sejam curadores, museus, galerias, redes sociais, marketeiros, leilões, mostras culturais, palestras, ricaços, feiras e bienais; todos cercam a



autoria artística para lucrar com seu discurso. O artista abre mão de sua romantizada liberdade assim que coloca uma obra no mundo. Por que seria diferente com o discurso que a obra produz?

Mesmo que autorias resistam ao lugar do autor-fetichismo, cadavérico em pedaços, as figuras necrófagas do capital se deliciam com o novo sabor. Conseguem digerir a mais dura carne, desde que ao final, arrote: lucro, lucro, lucro.

Nessas tramas que se embolam em emaranhados enganosos, que acabam labirínticos distorcidos sem cessar, a *multiplicidade* vai cabendo mais e mais, até se perder de vista. Multiplicidade que atravessa tudo, sem repouso. Não tem começo nem fim, não se organiza em sentido, só prolifera, desordenada, sem entregar resposta alguma.

Nos procedimentos de fim de mundo capitalistas, os fluxos que atravessam a multiplicidade oscilam entre duas forças: liberação e captura constantes. Tudo é possível, tudo em nome do dinheiro — esse é o axioma do capital, que não precisa de regras fixas, mas flexibilidades evidentes por si mesmas.

A aproximação tangível da multiplicidade logo é ameaçada pela mercadoria, que libera a proliferação desenfreada

de discursos, estéticas, identidades, desejos. Quanto mais diferenças, melhor; quanto menos regras, mais desorganização e circulação — e assim, mais fluxos serão capturados, deglutidos e neutralizados. A *axiomática capitalista* permite a absorção de tudo, até dos mais recônditos desejos, reorganizando-os como mercadoria. Como existir sem negar o desejo, desviando-o?

Para caminhar pelas entranhas desse emaranhamento do capital, é necessário estar sempre atento. Assim que algo surge como luz no fim do túnel, descobre-se, ao olhar mais de perto, o pixel branco de uma tela de LED. Tudo que escapa corre o risco de ser retomado pelas tramas. Toda fuga é sempre ameaçada por uma reterritorialização, voltando ao centro do controle. No caso da arte, um exemplo: uma feira independente pode parecer ilesa, mas na realidade, já está curada, posicionada na mídia e orientada pelo mercado e por seus compradores.

Se as tentativas de escapar da captura acabam fadadas, a resistência artística não é excluída do jogo — pelo contrário, é prevista nos procedimentos. O capital permite a ilusão de liberdade, da aproximação falsa com a multiplicidade. Por isso o **AUTOR-RESSUSCITADO-PARA-VIRAR-FETICHE**. Por isso a reinauguração e segundas versões de museus, lojas de roupa instaladas em galerias, catálogos e mais catálogos de exposições. Por isso o curador como a nova *it girl* das *art magazines*. Por isso a estetização máxima de perfis de **@AUTORES** nas redes sociais, as histórias mais comoventes de superação da pobreza e do anonimato, por mérito próprio e pelo algoritmo, a veneração das narrativas mais curadas e polidas.

Dos muitos artistas que produzem a partir da marginalização e luta, parecem não existir aqueles que conseguem escapar sem nenhum arranhão das garras dos curadores, do mercado ou das instituições. Onde se encontram aqueles que mantêm pulso firme, que não caem na ladainha romântica da cena artística, que perduram com seu olhar

crítico e compreensão dos papéis que ocupam para expor seus trabalhos? Existem aqueles que sabem das condições que moldam uma autoria ou permitem que uma obra seja exposta em bienais ou em galerias?

**CONDIÇÕES ESSAS QUE, EM ÚLTIMA INSTÂNCIA,
SE SUSTENTAM EM PRIVILÉGIOS DE CLASSE,
RAÇA E CIRCULAÇÃO SOCIAL.**

E isso é exatamente o que o sistema da arte quer: que tudo passe despercebido, por debaixo dos panos; que curadores sejam melhores amigos de artistas e vendedores natos de novos talentos; que o artista de periferia seja a face da galeria no bairro de elite da megalópole, usado como *branding da diversidade e inclusão*. Tudo que entra no campo da *boa ética* ((cultural)) esconde o escárnio dos engravatados de plantão. Aqueles mesmos que possibilitaram “a virada cultural do sistema das artes”.

Dentro do emaranhado, um dos fios condutores das tramas continua a capturar: a lógica binária que se beneficia das unidades, dos cânones, da hegemonia. No campo da arte, esse binário se traduz em oposições:

PERIFERIA	X	CENTRO
VIDA	X	ARTE
OBRA	X	CRÍTICA
ESTÉTICA	X	ENGAJAMENTO
ANTIQUADO	X	CONTEMPORÂNEO
POPULAR	X	CONTEMPORÂNEO
MODERNO	X	CONTEMPORÂNEO
PRIVADO	X	PÚBLICO
ARTE	X	ARTESANATO
ESPETÁCULO	X	COMUM
INSTITUCIONAL	X	PRECÁRIO
ASSIMILAÇÃO	X	RESISTÊNCIA

São pares que, em sua inevitável comparação, existem não somente para organizar, mas para conter e precificar. Assumem sempre hierarquias, que dispõem tudo em função de uma unidade superior. Ainda assim, podem ser burlados, e suas fronteiras artificiais, borradas.

GUIA PARA ATENTAR-SE À CAPTURA NO SISTEMA CULTURAL DA ARTE

1. IDENTIFIQUE O TIPO DE MÁQUINA DE CAPTURA:

A. AUTORIA-FETICHE: transforma a figura do artista em marca, símbolo, ícone. a crítica de suas obras é diluída em mercadoria e espetáculo.

B. CURADORIA: seleciona, media, expõe em espetáculo em prol de sua máxima autoria-fetichismo; neutraliza e embeleza o gesto crítico de uma obra, transformando-a em mero objeto de consumo ((quadro milionário pendurado em cima de algum sofá importado)). **VER A AUTORIA-FETICHE (1A).**

C. INSTITUIÇÕES ARTÍSTICAS: museus, centros culturais, editais, etc., oficializam obras, artistas, parcerias, patrocínios e ações, dando legitimidade a tudo que é exposto ali, limitando discursos críticos às diretrizes institucionais. eternizam discursos e autorias hegemônicas, colocam a colonização e o roubo em display, selecionam e disseminam a branquitude, seus estereótipos e seu tradicionalismo.

D. GALERIAS E FEIRAS: inserem a obra no circuito de mercado, orientando sua recepção e valorização econômica como mercadoria, e nada mais.

E. EXPOSIÇÕES ESPETACULARES: grandes exposições assinadas por grandes curadorias, com grandes períodos de mostra, eternizadas em catálogos e canonizadas pelos curadores. apaga artistas, transforma obras em espetáculo, fragmentando seu potencial crítico e transformando-o em entretenimento raso ou performance mercadológica.

F. CATÁLOGOS, LIVROS E MÍDIA ESPECIALIZADA: cristalizam autorias, discursos e imagens. curam a história das exposições e, conseqüentemente, a história da arte contemporânea. fixam significados que poderiam permanecer fluidos e múltiplos.

G. REDES SOCIAIS, PLATAFORMAS DIGITAIS ((ALGORITMO)): controlam a circulação, engajamento, visibilidade e viralização. são curadorias e inteligências artificiais que reproduzem e restringem imagens e informações. convertem a multiplicidade em consumo estético, métricas de valor e popularidade.

H. ROMANTIZAÇÃO DA FIGURA DO ARTISTA: trajetórias de vida, identidade e práticas caem no discurso da liberdade, da meritocracia, da genialidade, do dom e do ser-único. desvia a atenção da prática real e mensagem do artista, transformando sua própria vida em estética, produto simbólico, entretenimento.

~~2. CUIDADO PARA NÃO PISAR NA MERDA.~~

~~2. ESTANDO NO PASTO, CUIDADO PARA NÃO PISAR NA MERDA.~~

2. ESTANDO NUM CAMPO ADUBADO, CUIDADO PARA NÃO PISAR NA MERDA.

A R T I M A N H A S

Há alguma maneira de se deslocar diante de tantos emaranhados e tramas sorrateiras?

A captura extingue de vez a possibilidade real de resistir aos horrores do capital?

Como operaria a arte de resistência, se não corresse o risco de ser só mais um elemento a ser absorvido?

A FORÇA E A REVOLTA DA MULTIPLICIDADE NÃO OFERECEM PONTO FINAL NEM EXPLICAÇÃO. NÃO HÁ FORMA CERTA, NEM VERDADE, NEM UNIDADE: SÓ INSTABILIDADE CONSTANTE, SEMPRE À BEIRA DA CAPTURA.

Reconhecer a arte dentro da autoria-fetiche, da falta de criação nova, da reprodutibilidade, das curadorias esganadas, dos regimes de visibilidade, do mercado e das ganâncias institucionalizadas, é o primeiro esboço de uma linha de fuga.

A possibilidade está em identificar a contradição. É entendê-la, esmiuçá-la, decorá-la como passos de uma valsa e, improvisando, tropeçar para fora dela. Driblar quando der, inventar práticas provisórias, gambiarras, precárias, construir práticas críticas, insistentes, poéticas, que resistam ao apodrecimento instantâneo. Nada duradouro, nada garantido — só a teimosia de não se deixar levar.

R E S P I R O :

é sempre melhor saber o que espreita por aí e dos perigos monumentais dos sistemas que envolvem as práticas artísticas, do que se deparar subitamente com um mal-estar inexplicável. ((ou não))

E N G A S G O :

ao menos tentar que a arte resista o inevitável e amargo destino do capital, esperando eternamente sua ((improvável)) destruição.

Quanto mais se pratica a experimentação e se busca desvelar as capturas, mais se percebe que o ponto de partida de qualquer resistência não é um estado final ou um modelo a ser atingido, mas movimento contínuo: permanecer como transformação, drible, incômodo. É esbaforir-se ao nadar num redemoinho incessante, só para esboçar algum horizonte.

Cada experimento é imediatamente observado, interpretado, consumido, reorganizado e incorporado em benefício do sistema. A invenção se move entre potência e ameaça. Ao mesmo tempo que abre pequenas brechas, oferece matéria infinita à captura. A possibilidade de insurgência nunca é segura. A tensão entre escape e

assimilação parece ser o motor contraditório da prática: cada ato de experimentação carrega a sombra da apropriação.

É desse trabalho — paciente e errático, ameaçado e feito — que se fazem os caminhos possíveis para atravessar as capturas.

A insurgência não está somente designada a uma autoria, ou a um artista, um discurso especificamente localizado na cultura e no que se considera seus lugares altos. Ela pode estar em qualquer lugar, em qualquer canto da vida comum, podendo tornar-se poderosa o suficiente para desgarrar-se dos esfomeados do capital. ((recomenda-se tal movimento apenas para aqueles que possuem estômago))

Um trabalho artístico que permeia brechas é aquele que distorce seu produto final, caçoa de sua autoria, tropeça em contradições e segue se refazendo.

Se ainda existe alguma fresta para escapar da perversão do capitalismo, ela se reduz a gestos de criação: *na retomada de seus meios de produção para fora do raciocínio do capital, juntamente a um autor como produtor, no espaço do comum e compartilhado, de forma a insurgir.*



2

Antes de cair em utopia, resta o paradoxo gasto, mas útil:



9

**ESTAMOS MELHOR, MAS ESTAMOS PIOR.
PORQUE ANTES ESTÁVAMOS BEM, MAS ERA
MENTIRA. NÃO COMO AGORA, QUE ESTAMOS MAL,
MAS É VERDADE.**

R E S P I R O :

parece vir por uma minúscula fresta. aquele que se preste a respirar para fora das amálgamas do lucro, o faz com extrema dificuldade. Pior do que Sísifo: a pedra só aumenta a cada rodada morro acima, feito bola de neve.



ÁGUAS BRASI- LEIRAS

A questão da autoria-fetice está em fluxos do mercado global, mas encontra, no Brasil, territórios marcados por histórias específicas. Para compreender o presente da arte contemporânea no país, é indispensável retomar como a cena artística se construiu historicamente e como essas camadas reverberam hoje, atravessadas pelas novas concepções artístico-mercadológicas contemporâneas. Só assim é possível localizar em que cenário se encontram as insurgências no campo artístico nacional.

NADA BROTA DE UM VAZIO HISTÓRICO

A arte contemporânea brasileira não nasce do nada. É fruto de condições históricas, moldada por práticas, discursos, instituições e pelo próprio mercado global. Seu *boom*, quando comparado aos centros tradicionais — da maneira que sempre foi posto em justaposição histórica com a Europa e os Estados Unidos —, é um acontecimento quase recém-nascido. Foi somente nas décadas de 1980 e 1990 que a arte brasileira desenvolveu uma conexão aparente entre a recepção pública e “qualidade artística”, a vontade crítica de se adequar a debates sistemáticos de caráter global e de benefício público, emaranhando ainda mais a discrepância estrutural entre arte brasileira e arte dos centros internacionais.

Mas tudo isso não vem à toa, não surge de um instante para o outro nessa história. A contemporaneidade da arte no Brasil só pode ser compreendida a partir de sua arte moderna, cuja produção tardia e heterogênea constituiu um solo artístico inédito no país — como idealizado artificialmente por críticos da arte.

Nos anos 1960 aos 1970, a arte tentava se desprender da grande penumbra da Semana de 22 e a *antropofagia light* preconizada pelos nomes da elite vanguardista das décadas anteriores, que sonhavam em construir uma identidade nacional, que sonhavam em construir uma identidade nacional, considerada por



11

eles coesa. A idealização destes *projetos-de-modernistas* revelou-se frágil no anos que se seguiram — com trabalhos que não estabeleciam um diálogo forte, de maior continuidade, e que incorporavam as formas vanguardistas por meio de seu abrandamento —, dando alguma continuidade, apesar da ruptura alegada, ao projeto identitário e alegorizante da academia de belas-artes. O caráter moderno da arte brasileira nadava numa água morna, de um provincianismo que tardava em se dissolver, mesmo que com as grandes e duradouras ambições de se igualar às vanguardas europeias.



10

O cenário parece mudar de eixo na disputa entre concretismo e neoconcretismo e sua consequente articulação de dois centros nacionais: São Paulo - Rio de Janeiro. Lançados sob impulso construtivista, o concretismo e o neoconcretismo expressam a vontade de situar a arte brasileira dentro do projeto moderno internacional — ainda que de dois pólos altamente distintos. Divergiam, portanto, não apenas em estética, mas também na forma como concebiam a própria modernização da arte. Em São Paulo, a arte concreta, ligada ao grupo *Ruptura*, afirmava um rigor geométrico, mas acabara caindo nos méritos da ideologia voltada ao desenvolvimentismo. Já no Rio de Janeiro, o neoconcretismo, mobilizado por Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Ferreira Gullar, era resposta ao excesso de racionalização paulista, buscando recuperar a dimensão sensível, poética e existencial da forma. Ainda assim, tratava-se de uma modernização que assumia o *sujeito participativo na arte*, prolongando o projeto moderno em outra chave — a da modernização da experiência estética. A inflexão

crítica e coletiva, que de fato tensionaria as noções de participação e geometria, viria apenas alguns anos depois, com a *Nova Figuração* e a politização do gesto artístico.

Em 1960, principalmente no pós-golpe, artistas brasileiros, agora apostando em sua juventude, criam novas concepções de produção artística. Começaram a desprender-se do discurso da arte tradicional e o império da passividade estética, para trazer o debate na produção artística brasileira, prezando o debate político em meio à ditadura. A ideia era criar uma unidade, uma linha de frente, que combatesse a falta de irrealidade nas artes brasileiras até então, colocando a proposição criativa e a experiência de obras abertas de viés político. Essa modernidade, portanto, tentava aproximar a vida da arte, num protesto que não pretendia simplesmente integrar uma à outra, mas possibilitar um movimento constante de construção e desconstrução e que desse diálogo surgissem transformações duradouras.

**AQUI DESPONTA UMA VONTADE DE INSURGÊNCIA
QUE, LOGO EM SEGUIDA, É ASPIRADA PELO
RALO CAPITALÍSTICO. A ARTE QUE CAMINHAVA
COM A VIDA DEIXA DE SER POSTURA POLÍTICA
E SE ESVAZIA EM ESTÉTICA.**

Nessas primeiras décadas da mudança do cenário artístico, a produção se intensificava e complexificava, num esforço que se mostrou teórico, com a imposição do “Esquema Geral da Nova Objetividade”, de Hélio Oiticica, e sua recepção pela crítica. É nesse tempo que as instituições artísticas cresciam, como o MAM-RJ e o MAC-USP. Além delas, inauguraram-se galerias comerciais; estabeleceram-se no mercado nomes de marchands e galeristas e realizaram-se eventos como as edições do “Opinião” e das Bienais. Mas esses esforços não

acabavam com a tepidez do provincianismo, que insistia pela falta de continuidade de projetos institucionais e o subjugado do Brasil ao título de “país em desenvolvimento”.

A inserção brasileira no circuito global continua marcada pela tensão entre o atraso estrutural e busca incessante por modelos externos, mesmo diante do esforço dos artistas em afirmar uma identidade própria. Como a crítica e o mercado interno se viram obrigados a saltar de uma etapa para outra sem tempo de maturação, a fragilidade das instituições e a dependência ao olhar estrangeiro insistiam. Encarando de frente a sujeição ao poder imperialista, a repressão militar e o tradicionalismo nacional, a cena artística no Brasil clamava por uma criação coletiva, escapando dos discursos de elite e a escassez de projetos locais. Mas para isso, não havia recursos, somente a fé em seus caminhar individualizados e nas novas tecnologias para re-novar a dura realidade e a participação do público na arte. Quando, no final dos anos 1980, a crítica brasileira mantinha certa distância em relação à radicalidade de nomes como Lygia Clark e Hélio Oiticica, a cena internacional começava a redescobri-los. A mostra *Brazil Projects* (P.S.1, Nova Iorque, 1988) e, poucos anos depois, exposições retrospectivas de H.O., organizadas por Catherine David, Chris Dercon e Guy Brett (1992-1994) — percorrendo Roterdã, Barcelona, Lisboa e Minneapolis — marcaram o início de uma revalorização que só mais tarde reverberou no Brasil. Enquanto aqui ainda se lutava para legitimar a modernidade tardia, Europa e Estados Unidos já submetiam a produção moderna a suspeitas oriundas de formulações conceituais e críticas pós-modernas ((vide aqui todo o papo do “autor morto”)).

Esse desarranjo assumia, então, um caráter ainda mais complexo: a arte brasileira se via condenada a um jogo duplo, entre provincianismo e superação interna. A consolidação desses artistas e suas obras, que já haviam sido produzidas há tempos, só ocorreu quando, no sistema da arte brasileira, firmaram-se galerias e bienais. Esse movimento não se deu por acaso: foi impulsionado pelo surgimento de uma

nova burguesia — rápida e momentaneamente fortalecida pelos esforços de modernização e internacionalização que seguiam desde a década de 1950. Com ela, ampliou-se o número de colecionadores de arte e, em consequência, consolidaram-se as galerias e feiras de arte, estabelecendo uma base de mercado para a legitimação de artistas, *marchands*, galerias, feiras e curadorias.

MAIS UMA VEZ: A LUZ NO FIM DO TÚNEL PARECE TER SEMPRE A MESMA CARA: LUCRO LUCRO LUCRO.

O reconhecimento tardio desses artistas não se deu sem tensões. Em momentos de grande indefinição política e social, a arte brasileira é atravessada pelas contradições de seu tempo: se por um lado a margem para manobras e dribles parece se alargar, por outro as incertezas sociais repercutem diretamente na arte, incidindo sobre sua própria diferença e especificidade. A inserção de Clark e Oiticica no circuito institucional, portanto, não representava apenas a consagração de uma vanguarda adormecida e a construção artificial de uma herança para as próximas gerações, mas também a inscrição ambígua de uma negação em seu cerne: a crítica que as obras encarnaram ao sistema não podia ser dissociada da própria sociedade que as produziu. Assim, conviviam nelas, de modo inescapável, as contradições do Brasil moderno e as leituras teóricas e finalistas da crítica, que acabavam por esvaziar seus indicativos reais de resistência.

Seguindo o que se construiu por uma narrativa histórica que prega artificialidades, ao inaugural bug do milênio, atrela-se o ápice da contemporaneidade e da potência artística no país. Nesse período, inauguraram-se novos equipamentos

culturais; aumentou-se a presença de residências artísticas, publicações, editais, premiações e exposições; maior número de galerias e negócios no mercado da arte; além do aumento da visibilidade de galeristas e artistas no exterior.

Ditada cada vez mais, até o presente, por colecionadores milionários e seus gostos-não-tão-privados, museus atualizados em suas coleções permanentes e itinerantes, curadorias elétricas, galerias hiperconectadas, bienais e feiras super prestigiadas — agora induzidos mais do que nunca por valor de mercado e discursos bonitos —, a cena das artes parece finalmente se internacionalizar e se diversificar em “multiculturalidade” e pintar aparência de bons ares, democracia e atitude ética.

SÃO ESSAS AS ARAPUCAS ARMADAS PELA “VIRADA CULTURAL DO SISTEMA DAS ARTES”.

Porém, o cenário que se desenha na arte brasileira carrega consigo uma contradição estrutural. Assim como as metas dos “50 anos em 5”, o campo cultural — especialmente as artes visuais — foi construído por concepções sintéticas, burlando os movimentos históricos do país para tentar driblar o atraso que sempre o assombrou. Bienais, galerias, feiras e colecionadores emergentes surgiram como protagonistas de um modernismo acelerado, empunhando referências internacionais sem consolidar uma base interna. Nesse contexto, o cosmopolitismo cultural se sustenta sobre desigualdades históricas, enquanto a tentativa de “alcançar o mundo” gera simultaneamente visibilidade internacional e fragilidade local. O resultado é uma arte que precisa negociar constantemente seu prestígio externo e interno, desejando alcançá-lo a todo custo, num movimento constante de refinar seus modos de captura para consolidar o mercado e manter-se relevante.

O QUE SE DEPARA NO AGORA

O Pavilhão da Bienal, seguindo a dinâmica internacional da arte contemporânea, é palco não somente para a própria Bienal de São Paulo, mas para a grande feira SP-Arte, desde sua fundação em 2005. Durante os dias de feira: *pop-ups* de restaurantes e padarias renomadas, ecobags, cadernetas, marcas de roupa e design de interiores dividem a atenção com galeristas, colecionadores e obras em *display*. No último andar, um leilão silencioso — assinado e organizado por algum grande banco — ocupa as paredes com peças seletas, enquanto artistas convidados participam de palestras vazias, convidados para enaltecer o grande evento, enquanto os colecionadores de arte bebericam e conversam por entre canapés.

Em seus eventos, a SP-Arte oferece muito além de mera arte: “*talks* entre artistas e curadores”, “audioguias temáticos elaborados por especialistas em artes visuais”, aplicativo próprio para retirada de ingresso, “visitas em grupo”, “acessibilidade”, “segurança” e uma ampla divulgação da feira em diversas plataformas digitais. São firulas e mais firulas que permitem que a feira exprima o melhor de seus patrocínios, das galerias, obras de arte expostas, dos discursos de artistas, galeristas e curadores, dos mobiliários e seus *designs* luxuosos, colecionadores e compradores de primeira viagem. Aqui está a contemporaneidade do axioma capitalista: um sistema que organiza a experiência estética sob a mesma lógica que organiza o consumo.

Não é por acaso que a SP-Arte tenha suas raízes agarradas ao concreto da Bienal. Essa escolha burla os limites entre mercado e instituição, revelando os movimentos de captura que se embolam por todos os lados e que apontam para uma tendência mais ampla da mercantilização das instituições artísticas brasileiras, na qual a fronteira entre o público e privado se torna cada vez mais difusa.

Um grande exemplo, agora na esfera institucional, seria o Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB). Mantido pelo Banco do Brasil, ele escracha a crescente presença de instituições bancárias na gestão de espaços culturais. Na contramão das boas intenções declaradas — ampliar o repertório artístico brasileiro e democratizar o acesso à cultura —, estão as influências corporativas que orientam as escolhas curatoriais. Essa dinâmica reflete uma tendência mais ampla de corporativização da cultura, na qual espaços mantidos por grandes empresas se transformam em vitrine para seus logotipos, discursos e, por fim, para a própria forma como o público consome cultura — tudo sob a mão onipresente de um curador alinhado aos valores da empresa que o contrata.

O próprio MASP, reestruturado desde meados dos anos 2010, com seu icônico acervo permanente e cavaletes de vidro de Lina Bo Bardi, passou a operar como modelo exemplar da lógica capitalista, que se manifesta tanto em eventos efêmeros quanto em instituições corporativas e museus históricos. Entre novas gestões institucionais, sobretudo com o programa “Histórias”, o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand encenou uma reabertura simbólica e discursiva que lhe garantiu visibilidade internacional inédita.

Sob a direção artística e curadoria ((autorial)) de Adriano Pedrosa, exposições como “Histórias Afro-Atlânticas” (2018), “Histórias das Mulheres, Histórias Feministas” (2021) e “Histórias Brasileiras” (2022), ampliaram o repertório crítico e decolonial do museu, mas também converteram-se em marcas curatoriais de forte apelo global. A internacionalização do MASP consolidou sua imagem como instituição inovadora no circuito artístico, marcando presença tanto na mídia nacional e internacional quanto na vida cotidiana da Avenida Paulista — nos programas de terça-feira dos locais e nos fins de semana para turistas em trânsito. Dentre suas exposições que tentam reanimar uma diversidade, ainda insistem em continuar narrativas batidas, com a exposição dos trabalhos Pierre-Auguste Renoir,

anteriormente expostos em 2002, mas que agora faz sua presença no novo Edifício Pietro Maria Bardi, inaugurado em 2025. Diante do discurso de pluralidade e a repetição de velhos cânones europeus, o novo prédio se projeta como promessa de maior capacidade expositiva e expansão de público, mas aponta para as inegáveis contradições do mercado cultural.

Se, em um âmbito comercial explícito, a SP-Arte utiliza o Pavilhão da Bienal desde 2005, quando a Bienal de São Paulo se realiza, o cunho mercadológico se fantasia das mais diversas curadorias. A escala gigantesca do espaço já anuncia o peso espetacular da exposição. Além dela, vem a elétrica curadoria, cada vez mais refinada em suas decolonialidades e discursos críticos (**UMA AUTORIA AINDA INDEFINIDA, QUE PODE TRANSITAR ENTRE CHOQUES DE FETICHE E BRECHAS DE RESISTÊNCIA**)), uma curadoria que está preparada para comandar os *backstages* e encenar as grandes exposições de arte contemporânea.

No caso da Bienal de São Paulo, desde a 29ª edição de 2011, implementou-se uma “itinerância”, que possibilitou ainda mais a flexibilização das fronteiras em que a Bienal atua, caminhando entre diferentes estados e países, permitindo a colocação internacional do sistema cultural e da arte brasileira. A curadoria das Bienais acompanha essa expansão para todos os lados, crescendo os nomes dos responsáveis a cada edição, como se anunciasse o line-up de algum festival de música.

Na medida em que se diversifica, a curadoria-fetichismo se auto define, por não haver, no campo da teoria da arte contemporânea, definições, estudos e consenso suficientes para compreender o lugar que os curadores ocupam e como seu trabalho é realmente recepcionado pelo público e suas reverberações mais profundas no sistema das artes. Por isso a possibilidade até de uma curadoria feita coletivamente, como no caso da 35ª Bienal, que contou com Diane Lima, Grada Kilomba, Hélio Menezes e Manuel Borja-Villel em seu corpo de curadores.

Mesmo que com uma curadoria que esteja interessada em ampliar o alcance de discursos anti-coloniais, que se apoie em narrativas não lineares, que evidencie violências históricas e plante o pensamento crítico no público que tenta alcançar através de experiências estéticas, essas tentativas vão de encontro com sua própria contradição. Se uma exposição tem força para firmar autorias, ela também possui a força de confirmar o elo indissociável entre autoria curatorial e o poder econômico que financia a exposição.

A maleabilidade do lugar artístico do curador também o permite assumir o melhor dos dois mundos: uma abertura em sua autoria e uma posição de artista. Ora ideal para justificar-se e evitar conflitos em meio às suas exposições, ora com licença poética para gracejar sobre os mais diversos assuntos. O benefício de se pintar como artista está na idealização de que essa figura é indiscutivelmente livre, bem-intencionada, com uma sensibilidade inata e inabalada pelas mazelas da sociedade.

Disputando com a curadoria brasileira um lugar ao sol, principalmente depois da virada da figura crítico-curador dos anos 1980 — especialmente após a 24ª Bienal de São Paulo, em 1998, que contou com a curadoria de Paulo Herkenhoff — estão os jovens coletivos de artistas. Nessa faca de dois gumes, de 1990 até hoje, os coletivos surgiram na tentativa de resistir à precarização do trabalho na arte e colocar-se como alternativa ao circuito institucional, mas acabam absorvidos e legitimados pelo mercado, sendo transformados em categoria estável para o sistema das artes no país. Hoje em dia, esses coletivos, além de possuírem um discurso coeso e aparentemente crítico, materializam um fetichismo estético em sua presença nas redes sociais.

A visibilidade desses grupos apoia-se, por muitas vezes, em rostos jovens, criações artísticas de tendência e atitudes despojadas, que fortalecem sua imagem pública e reforçam, paradoxalmente, sua integração ao sistema. Ao mesmo tempo, os coletivos introduzem formas de colaboração e

experimentação, desenvolvendo outro olhar para práticas institucionais, mesmo que inevitavelmente suas tentativas sejam apropriadas e convertidas em elementos de consumo cultural. Por isso, apresentam consigo a tensão da arte contemporânea no país: a tentativa de resistir à lógica mercadológica enquanto operam, ao mesmo tempo, dentro dela, negociando autonomia simbólica e visibilidade.

Além de curadores, galeristas e colecionadores, quem compõe grande parte desse sistema da arte contemporânea no Brasil são os próprios artistas. Esses, mesmo vindos de diversos territórios, culturas e contextos sociais, não escapam das exigências capitalistas. Esteja o artista vivo ou já morto, sua autoria-fetice é o que mais vale: presença em rede social, palestras em museus e galerias, socialização e criação de contatos em *vernissages*, exposições, exposições e mais exposições, fãs, patrocinadores, discursos coesos. Tudo em nome da arte — ou, quem sabe, em nome da alegada inevitabilidade de sua mercantilização. As fronteiras entre arte e vida se diluem na contemporaneidade, e o artista, quando vem de um lugar que não conta com heranças, nepotismos e privilégios burgueses, tem de se ver negociando externa e internamente entre capital e sua existência.

E na arte contemporânea brasileira, o palco que ainda sedia todo esse espetáculo intricado, continua sendo eixo São Paulo - Rio de Janeiro, principalmente a megalópole brasileira, que possui maior concentração de galerias, museus e eventos de arte contemporânea. As heranças da sua história não se resumem somente à insistência nos territórios, mas está no custo que persiste na criação de uma base sólida para superar a ainda frágil identidade da arte contemporânea brasileira, herdada de seu modernismo e vanguardismo conturbados. A identidade encontra força para inserção nacional e internacional nas suas relações irrestritas com o mercado financeiro; com as novas tendências; com a estetização máxima de todos os discursos, bens de consumo, curadorias e outras autorias-fetice; com a conversão

de artistas e obras em *branding*, principalmente aqueles mascotes de galerias e seus patronos colecionadores. Tudo em nome da circulação espetacularizada da arte.

PONTO DE ARRE- MATE

ensaiar no espetáculo do sistema das artes é flexionar um grande ponto de interrogação.

a única certeza é que não existe escapatória.

sem resposta:

perguntas que abrem para outras perguntas
e que abrem para outras perguntas.

um ensaio não é uma forma que resolve, mas que experimenta.
é um campo de hipóteses e gestos contra alguma captura
ou solução. ele aponta saídas e formas de se pensar e criar
para depois desmontar ou só complicar:

**DEPOIS DE ENSAIAR TANTAS TRAMAS, TENTAR
BUSCAR ALGUMA FRESTA EM SEUS EMARANHADOS
E RECONHECER A AMARGURA NO PROCESSO,
O QUE RESTA?**

**O QUE SE FAZ DA AUTORIA-FETICHE, DAS SACANAGENS
E ARTIMANHAS, DA GANÂNCIA, DA ESCASSEZ,
DO CADÁVER RESSUSCITADO DO AUTOR-ARTISTA?**

**VALE DE ALGO COLOCAR-SE NA LINHA DIRETA DOS
CHOQUES ELÉTRICOS INCESSANTES DO SISTEMA
DAS ARTES?**

Vive-se em um sistema que se deleita na exploração de tudo que alcança sua vista. Um sistema que fetichiza à máxima potência, troca sujeito por objeto, objeto por sujeito. Por isso dispara sua perversidade para transformar a função-autor em peça-chave do espetáculo cultural. Fetiche esse que carrega as vontades históricas de se distinguir o cidadão do subversivo, depois o gênio do mero mortal, para apontar fontes individuais de discursos, operando em binariedade: autor/não-autor.

Como seria colocar-se de modo crítico a isso, sem cair em ladainha? Como um artista pode tropeçar para fora do turbilhão?

Não é apenas recusar assinar, ou abolir o nome. É mais profundo: é produzir condições para que a obra e seu discurso não se organizem em torno do capital. Pensar em uma produção artística que descentralize a autoria, que possibilite apropriações e reapropriações, feitas sem o culto ao autor-fetiche, ao criador, rompendo com a ideia de inovação como valor autoral.

F Ô L E G O :

encarar a carcaça do novo como ela se apresenta: uma carcaça, um resto que já foi e que serve somente como alimento para carnicheiros.

Portanto, a brecha: praticar-se na precariedade, para mexer justamente em **COMO SE PRODUZ**.

OLHAR O FIASCO DO MUNDO E OCUPAR ESSE LUGAR, POIS INEVITAVELMENTE, DIANTE DO QUE RODEIA TODA PRODUÇÃO, AO ASSUMIR-SE ARTISTA, ASSUME-SE AUTOR-FETICHE, ASSUME-SE DEVORADO PELO CAPITALISMO.

Por isso que ao pensar no inevitável amargor da autoria que se fetichiza ((e junto dela todos os caminhos da **ARTE™**)), abre-se a possibilidade de reconhecer que ela ocupa lugar central para operar as condições e contradições do mercado.

Está aí a fresta em que um futuro autor-produtor pode se colocar. Mobilizar uma resistência que encare a escassez não somente em sua materialidade, mas sobretudo em sua metodologia como fuga: trabalhar na aridez, sem unidades, garantias, sem aura ou autoridade herdada.

O artista na condição de produtor é aquele que partilha do fragmento, da condição adversa, da contradição, da postura insubordinada e vontade de insurgência.

**DA ADVERSIDADE
VIVEMOS!**

**DA ADVERSIDADE
VIVEMOS!**

**DA ADVERSIDADE
VIVEMOS!**

Se valer da adversidade é transformá-la em **INVENÇÃO**, revirar o sistema em busca de brechas, improvisando em gambiarras e táticas.

A fuga está na transformação material dos meios de produção cultural. Utilizar-se da autoria inegável para deslocar o pensamento do **"O QUE SE DIZ"** ((o conteúdo da obra, que o mercado facilmente fetichiza)) para o **"COMO SE DIZ"** ((a maneira com a qual se produz e circula, a estrutura, técnica e institucionalidade)).

O QUE AQUI SE PROPÕE ENCONTRA NAS PALAVRAS DE BENJAMIN E LORDE UMA AMÁLGAMA DE SENTIDOS: A PRÁTICA ARTÍSTICA REVOLUCIONÁRIA VEM NÃO SOMENTE DA RECONVERSÃO MATERIAL DOS MEIOS DE PRODUÇÃO, MAS NUMA PRÁTICA CONSTANTE E DO DIREITO À POÉTICA. MOVIMENTOS QUE SE ENTRELAÇAM PARA FORMAR UMA COSTURA: O AUTOR COMO PRODUTOR-POETA QUE RECUSA SEPARAR SUA PRÁTICA DO TRABALHO E DA POLÍTICA, SEMPRE INSISTINDO EM NOMEAR TUDO AQUILO QUE NÃO PÔDE SER DITO.

P E R I G O :

relembrar-se do que fica de tocaia nos discursos aparentemente inofensivos; as contradições que a arte carrega; a posição que um artista ocupa e seus riscos.

C H O Q U E :

os aparatos-desfibrilantes que operam a captura e fetichização permanecem como ameaças constantes; a obra, o gesto, o discurso, a experiência, são rapidamente e silenciosamente absorvidos, transformados em mercadoria.

Por isso, não se trata de assumir uma postura romântica — assim como o mito do artista genial — ou um idealismo quanto ao que se pratica, mas reconhecer a necessidade de exercitar sempre a consciência crítica, preferir a verdade do mal-estar do que encantar-se em histórias da carochinha sobre o lindo mundo da **ARTE™**.

HÁ FORÇA NO ESTAR SEMPRE EM MOVIMENTO, RECONHECER O PERIGO PARA ENCARÁ-LO DE FRENTE E RESISTIR. HÁ QUEM ACHE QUE VALHA A PENA.



AGORA, FINALMENTE ASSUMINDO A CONTRADIÇÃO:

**"ENTRE TRAMAS E TÁTICAS:
AUTORIA, RESISTÊNCIA E MERCADO
NA ARTE BRASILEIRA"**

**FOI ESCRITO POR
CAROLINA CONSORTE**

AGRADECIMENTOS:

**PARA TODOS QUE PARTICIPARAM DOS
CAMINHOS DE MINHA GRADUAÇÃO,
FICA MEU "OBRIGADA".**

**PARA AQUELES QUE ME INSPIRARAM
E TROCARAM COMIGO SOBRE ARTE,
PODEMOS SEMPRE CONVERSAR
UM POUCO MAIS.**

**A QUEM SE DISPÔS A LER ATÉ AQUI:
ME SURPREENDE A PACIÊNCIA.**



REAÇÃO:

Gostaria de agradecer a Carolina Consorte e ao Gustavo Motta, seu orientador, pelo convite para ler o trabalho. Terminei a leitura com a impressão de que um de seus grandes méritos é a inquietação frente a um circuito artístico marasmático, que há muito tempo vem anuindo com espontaneidade aos desditos mercadológicos que dominam o campo.

Ainda que tenhamos assistidos a uma diversificação das vozes e estamentos sociais que constituem a cena artística na última década, não é difícil perceber como as estruturas de controle foram rápidas em se reformular no sentido de fagocitá-las, amortizando seu pontencial transformador e, quem sabe, disruptivo. O conceito adorniano de “mundo administrado” me parece exemplar quando o interesse é avaliar como movimentos de dissidência (como aqueles provenientes das classes subalternizadas, do candente debate racial, multiétnico ou sexual), foram acomodados numa arquitetura domesticadora.

Com isso, é possível tocar o que me parece ser um dos grandes incômodos dessa reflexão para com a cena artística, autoproclamada contemporânea: sua facilidade em se converter em fenômeno de cultura. Claro, entendendo aqui cultura não como estrutura vernacular, cândida, mas como cultura de consumo. Isso a que chamamos cultura, é preciso insistir, já habita um mundo que se nivelou pela forma da mercadoria, organizado assim a partir da lógica da alienação. Eis o modo como leio as páginas iniciais do trabalho — de tom catastrófico — que atestam a morte da criação e o esgotamento do novo. Ou melhor, a abundância do previsível e do capturável.

Como vejo, seu encontro com o problema da autoria repercute um aspecto muito evidente do campo artístico

nas últimas décadas. A saber, a posição da identidade, do sujeito se quisermos, como mais um elemento a ser constantemente reificado.

É preciso também salientar o cuidado com a escrita, redundando numa reflexão que é realizada segundo uma forma ela mesmo provocativa. Há um exercício muito explícito de se tentar dar conta de uma discussão, perfilando o argumento de autores e balizando sua utilidade para um projeto crítico no tempo presente. Em se tratando de um trabalho de conclusão de curso de graduação, devo salientar que é admirável seu interesse pela discussão teórica e a vontade de assimilar argumentos e problemas. Admirável é também a estratégia de apresentação do texto, diagramado de forma dinâmica, o que convida a forma textual a responder visualmente aos sobressaltos, hesitações, ênfases e interlocuções.

O interesse central deste texto parece ser a tentativa de, partindo de um panorama de reflexões teóricas, em especial acerca da autoria, tentar formular as condições de possibilidade de uma questão indicada, em caixa alta, na página 15: “COMO NADAR CONTRA A MARÉ?” Isto é, com torcer e retorcer as estratégias da arte de modo que possam oferecer uma alternativa a essa iminente captura pelo sistema. Aliás, como eu avalio a arte das últimas décadas, nem posso concordar que ele foi capturada. Melhor posto, vejo-a formulada para caber nos esquadros do mercado, só minimamente tensionando o gosto recessivo de nossas elites.

A travessia do texto se inicia com uma discussão sobre a figura da autoria após seu fim proclamado. Ou seja, como pensar a autoria, passando em revista aos seus principais indagadores, após os inúmeros fins apresentados pela segunda metade do século XX. Recordo-me aqui a título de indicação d'*O fim da história da arte*, de Hans Belting, *O fim da história e último homem*, do polemista Francis Fukuyama, mas também de *Após o fim da arte*, de Arthur Danto, todos

formulados entre o fim da década de 1980 e o início dos anos 1990. Da mesma época é o célebre Arte Moderna, de Giulio Carlo Argan, onde a promessa hegeliana de uma superação da arte enquanto estágio, por não se fazer mais necessária no processo de autoconsciência do espírito é, digamos, ressuscitada para proclamar mortes. No caso de Argan, é a Pop quem desfere o último golpe. Desde então, pensa-se já sob a sombra de um fim, ou melhor, pensa-se um depois.

Claro, tudo isso em partes foi bem esclarecido como um processo de deglutição da derrocada bipolar, que opunha o ocidente democrático aos demais regimes de governo que ainda vigoravam no dito oriente. Em especial, à falência da União Soviética e o otimismo diante das democracias liberais — isto é, otimismo frente à vitória de uma nova forma de capitalismo democrático-liberal. A isso, é claro, soma-se o rebote da negatividade das posições de vanguarda, o multiculturalismo e, consequentemente, uma certa desorientação do campo artístico depois de tantas reviravoltas. Penso aqui especialmente no Minimalismo, na Povera e na Pop, pois entrevejo nelas a brecha de onde pôde surgir muitas das assombrações que não cessam de nos obsediar.

Porque faço aqui esse retrospecto? Em princípio, pois aquilo que aparece no texto como uma questão de autoria, me parece mais situável nessa, digamos, crise alargada. Como é óbvio, as intervenções Benjamin, Foucault, Barthes e Agamben, todas elas orbitando o problema da autoria, são da maior importância. Mas, ao me ver, possuem, excetuando a aposta de Benjamin, um problema. São discussões sobre a autoria que se interessam de modo muito declarado pela figura do autor no campo da escritura, ou seja, do discurso.

Ainda que autor-produtor de Benjamin soe como uma miragem possível de rota de fuga, propondo um modo de burlar o sistema e, portanto, configurando uma aposta teórica acertada, creio que os outros textos acabam por promoverem um afastamento daquilo que aos meus olhos, e

nas entrelinhas dessa reflexão, parece a grande pedra a ser dinamitada. A saber: a conversão da subjetividade moderna em identidade, reiterando o sujeito solar, autocentrado, o que em partes viabilizou que ele próprio tenha se convertido em mais um elemento de reificação.

Tendo dito isso, consigo ao mesmo tempo compreender todo o trabalho em deslindar — com grande compromisso de leitura e interpretação — as teses que envolvem uma problemática da função autor — em especial aquelas que são donatárias ou responsivas à linguística estrutural e seus desenvolvimentos. A respeito dos desclassificados sociais, lê-se na página 47: “Não produziram discursos, ao contrário, foram brutalmente atravessados por eles.” Portanto, entendo a discussão sobre autoria como uma aproximação ao problema, uma trilha em meio a muitas outras que levam a uma discussão sobre a subjetividade e, consequentemente, sobre seu lugar na produção discursiva e artística.

Se fossemos aqui reconsiderar a formulação d'*As Vidas dos mais excelentes pintores*, escultores e arquitetos, de Giorgio Vasari, publicada em 1550, poderíamos suavizar, por exemplo, aquilo que no texto aparece como “autoria burguesa”. A distinção entre criação intelectual e aquela técnico-material aparece na história ocidental como tentativa de dignificar as então chamadas “artes mecânicas”. Sem dúvida nenhuma esse processo de elevação acabou tomando o rumo que relega ao criador a posição de “gênio”, altamente discutida nos séculos XVIII e XIX. Que tais noções viabilizaram uma mistificação da figura do criador (ou do escritor), não há dúvida — eis o antídoto da aposta de Benjamin num autor-produtor.

Mas, é mesmo no texto que se oferece a maior saída. A propósito de Audre Lorde, lê-se: “a criação poética nasce de uma urgência vital, e não como escapismo ou gesto romantizado.” Embora a discussão sobre o gênio nos pareça precária, para não dizer antiquária, creio que ela historicamente significou reencontrar as forças vitais. Aliás,

o grande Novalis escreveu num livro muito curioso, intitulado *Pólen*, que o “verdadeiro leitor tem de ser o autor amplificado.” Ou seja, romantizar o mundo para os românticos, esses que discutiram o gênio, era também desembrutecer o mundo e homem, torná-los menos áridos, menos cegos pela razão — uma outra forma de pensar a arte no centro de uma revolução, de fundir vida e arte. O gênio aparece para explicar o que ainda hoje não conseguimos explicar muito bem: como dar um salto? De que modo podemos nos catapultar do previsível, do óbvio? Melhor posto: como pode haver possibilidade de continuar a criação do mundo?

Por vezes me parece que a noção de ideologia dominante mobilizada, que me parece louvável quando pretende embasar o “desmonte das formas tradicionais de autoria e arte, reafirmando a urgência de práticas transformadoras” — belas palavras contidas no texto — cresa o problema de não considerar que o “fora” em ideologia não existe. O que não equivale a dizer que não haja ideologias melhores ou piores, justas e nefastas. Escrevo isso pensando aqui numa frase de Gabriel Tarde, um pensador francês importante, que insiste que “a realidade é uma amputação do caos”. Portanto, a ideologia é uma forma de organizar o caos, o que redundaria no fato de que não há como supor uma verdade: o real é uma organização dessa totalidade inconceituável que é o mundo.

Ao dizer isso lembro de um outro pensador alemão chamado Hans Blumenberg, que escreveu um livro muito eficiente de antropologia filosófica, que toca ao meu ver esse nosso mundinho, esse mundo dentro do mundo que é a arte. Ele, entre outros bons pensadores, sustentaram que nós humanos somos criaturas carentes: incapazes de viver apenas por meio de nossos instintos e nunca aptos a nos satisfazermos apenas suprimindo as necessidades fisiológicas. De modo que consigo ver o ímpeto criativo redundando nessa contradição: ele alimenta ao mesmo tempo uma arquitetura perversa, mas também exerce essa tarefa inacabável de perceber no mundo lacunas que ele, ímpeto de criação, ao seu modo, tenta suprir.

Pode parecer piegas, mas digo isso pensando que este trabalho tem inúmeras qualidades e que deve haver para ele um futuro. Então digo isso para o futuro dessa reflexão. Quando se fala em “certezas fabricadas pela modernidade” (46), é preciso alertar que toda certeza é um castelo de cartas. Devemos encarar os problemas, inclusive aqueles que envolvem a arte no contemporâneo, a partir dessa máxima. A certeza é o momento onde o pensamento deixa de atuar.

Reservo agora alguns comentários à seção “Seguindo as correntezas da autoria, onde ela leva a seguir?”. Me parece aí muito inteligente notar como o autor, eu diria o artista, modula sua presença a partir de sua imagem. Ou seja, ele é uma miragem, um indivíduo-imagem. É indicado no texto como hipereexistência, pode ser completado com a noção de hipervisibilidade. Insisto na identidade, no sujeito solar (que quanto mais acredita ser único, mais se torna um decalque da posição prescrita, que é disseminada), pois ao menos como penso a noção de autor, ela pressupõe um produto que, mesmo minimamente, descola-se deste que o produziu. Pressupõe um ponto intermédio suficientemente afastado da redoma autocrática do Eu.

Junto à hipótese teatral — sarcástica — de uma ressurreição do autor feita no texto, é o trabalho que também passa a entrar em declínio. Há uma falência da própria noção de trabalho de arte. Penso que o curador, essa posição ocupada por ele nas últimas décadas, responde e acentua uma desagregação da instância intermédia — apta ao dissenso, à distância do eu — que é o trabalho de arte. Vejo o curador, além de ser ele um suplementador discursivo, como mais uma presença egóica capaz de enterrar ainda mais essa personagem tão interessante que é o receptor. Na “gramática algorítmica”, e o termo é proveniente do trabalho, ele uma vez mais aparece como um controlador, por vezes um lobista, mas sobretudo como mais uma dessas figuras autoeróticas, ensimesmadas, mais uma identidade posta antes do trabalho de arte. É preciso também afirmar que

ele tem interesse pecuniários, usa do campo universitário para se alavancar e assimilar termos da moda, mas está sobretudo a serviço do dinheiro. Eis o perigo de tomarmos o que ele diz como crítica, de insistirmos em fazer história da arte como história das exposições. Me recordo aqui de uma afirmação do Ronaldo Brito, acredito que dos anos 1980, para quem a história da arte no Brasil era basicamente constituída por catálogos financiados por galerias. Ou seja, limitava-se ao nível do comentário.

Me recordo dessa afirmação pois há na página 110 uma afirmação que preciso contestar. Lê-se: "Quando, no final dos anos 1980, a crítica brasileira mantinha certa distância em relação à radicalidade de nomes como Lygia Clark e Hélio Oiticica, a cena internacional começava a redescobri-los." Logo pensei num texto muito interessante, feito a oito mãos, intitulado *O boom, o pós-boom e o dis-boom*. Escrito por Carlos Zílio, José Rezende, Ronaldo Brito e Waltércio Caldas, e publicado em 1976 no Jornal *Opinião*, o texto se debruça sobre o problema do mercado, pensando estratégias para reforçar o laço entre arte e sociedade. Ou melhor, pergunta-se sobre como socializar, no sentido forte do termo, os trabalhos de arte mais avançados produzidos naquele momento. O incômodo me parece então antigo, e o citado interesse em discutir o LUCRO, em caixa alta, problemático como aquele inscrito no texto, não me parece que passou despercebido.

Quando se escreve no texto sobre a arte no axioma capitalista, que ela participa de "um sistema que organiza a experiência estética sob a mesma lógica que organiza o consumo" (p. 113), creio não ser difícil intuir que se constata também que o circuito inteiro participa dessa máquina dinheirista. É citado também o destino dos coletivos jovens de artistas que, mesmo que de início se apresentem como alternativas, logo são absorvidos e estabilizados. Penso, e essa é uma impressão pessoal, não ser mais possível distinguir o campo institucional daquele que chamamos de comercial, de modo que a arapuca é cada vez mais perversa. Muitos dos espaços

autoproclamados independentes parecem vias de entrada ao sistema da arte, não mais tentativas de contestação de suas antiquadas instituições e cacoetes. Claro, o autor-fetichismo, que eu chamaria de sujeito-fetichismo, é um prato cheio para essa voraz possibilidade de tudo comercializar. Mas, sobretudo, é mesmo louvável que alguém jovem quanto a Carolina intua que, ao se tratar a identidade como um ativo a ser negociado, abre-se portas a um fosso sem fim.

O texto termina reclamando por FÔLEGO, outra vez em caixa alta. Acho que pode ser mesmo um caminho. Diria também que é preciso ir contra a ideia de Jacques Rancière, excessivamente repetida, da "estética como política". Precisamos de mais política e, quem sabe, de uma política da estética. Se pudesse arriscar uma máxima, modificaria a frase de Oiticica, muito conhecida, que aparece algumas vezes em seu texto. E diria que é preciso produzir outras adversidades, mas tentar endereçá-las aos estamentos certos.

Como se coloca até então, aquilo que amistosamente nós — num consenso injustificado — chamamos de contemporâneo, no máximo poderia ser tido como domesticado. Estamos, para usar a formulação do Peter Sloterdijk, adulando por meio da crítica a organização da sociedade atual — dotando-a de uma legitimidade que ela não parece possuir. Quanto à arte, é preciso mais descortesia não só porque se tornou mercadoria fácil, mas porque assumiu como forma sua a forma da mercadoria. Daí toda uma sorte de "poéticas" recessivas, empoeiradas, tudo girando em torno desse paladar de mercado que não vale aqui adjetivar. Com isso eu pretendia dizer que não se trata mais de falar só em cooptação, mas cada vez mais é preciso entrever essa macabra confraternização.

Matheus Drumond, 2025.



ELENCO (EM ORDEM DE APARIÇÃO)



Audre Lorde
(1934-1992)

LORDE, Audre. A poesia não é um luxo. Revista Cult, 2019. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/audre-lorde-a-poesia-nao-e-um-luxo/>>. Acesso em: 22 nov. 2024.

RANCIÈRE, Jacques. Autor morto ou artista vivo demais? Folha de S. Paulo, São Paulo, 6 de abr. 2003. Disponível em: <<https://www.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0604200308.htm>>. Acesso em: 2 abr. 2025.



Jacques Rancière
(1940-)



Walter Benjamin
(1892-1940)

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: . Walter Benjamin, Estética e Sociologia da Arte, ed. e trad. João Barrento, Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p. 79-105.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. A “virada cultural” do sistema das artes. Margem Esquerda: Ensaaios Marxistas, n. 6, p. 6275, 2005.



Otília B. Fiori
Arantes
(19??-)



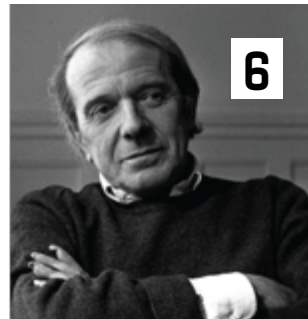
Françoise Vergès
(1952-)

VERGÈS, Françoise. O museu sem objetos. 35a Bienal de São Paulo, São Paulo, 20 de abr. 2023. Disponível em: <<https://35.bienal.org.br/o-museu-sem-objetos/>>.

HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. Dossiê Crise, Feminismo e Comunicação, Revista Eco-Pós, Rio de Janeiro, v. 23, n. 3, p. 12-33, dez. 2020. Disponível em: < h t t p s : / / revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27640>.



Saidiya Hartman
(1961-)



Gilles Deleuze
(1925-1995)

ŽEROVC, Beti. When Attitudes Become the Norm: the contemporary curator and institutional art. Ljubljana/Berlin: Igor Zabel Association for culture and theory/Archive books, 2018.



Beti Žerovc
(19??-)



Gilles Deleuze
(1925-1995) &
Félix Guattari
(1930-1992)

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2. São Paulo: Editora 34, 1995. (Cap. 12: “1227: Tratado de nomadologia - a máquina de guerra”).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 2010.

Apud MENDES, Conrado Hubner. “Estamos pior, mas estamos melhor”. Folha de S. Paulo, 3/9/2025. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/conrado-hubner-mendes/2025/09/estamos-pior-mas-estamos-melhor.shtml>.



Cantinflas



Luiz Renato
Martins
(19??-)

MARTINS, Luiz Renato. Formação e desmanche de um sistema visual brasileiro moderno. In: Margem Esquerda, ensaios marxistas, 9. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007. pp. 154-167.

NAVES, Rodrigo. Um Azar Histórico: Desencontros entre Moderno e Contemporâneo na Arte Brasileira. In: Novos Estudos, ed. 64, vol. 3, nov. 2002. Disponível em: <<https://novosestudos.com.br/produto/edicao-64/#gsc.tab=0>>. Acesso em: 8 abr. 2025.



Rodrigo Naves
(1955-)



F O T O G R A F I A S :

FIGURA * – Retrato de Audre Lorde.

Fonte: Editora Elefante.

Disponível em: <<https://editoraelefante.com.br/autores/audre-lorde/>>.

Acesso em: 17 set. 2025.

FIGURA 1 – Retrato de Jacques Rancière.

Fonte: Territórios de Filosofia.

Disponível em: <<https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2015/10/16/da-partilha-do-sensivel-e-das-relacoes-que-estabelece-entre-politica-e-estetica-jacques-ranciere/>>.

Acesso em: 17 set. 2025.

FIGURA 2 – Retrato de Walter Benjamin.

Fonte: Toda Matéria.

Disponível em: <<https://www.todamateria.com.br/walter-benjamin/>>.

Acesso em: 17 set. 2025.

FIGURA 3 – Retrato de Otília Arantes.

Fonte: Vitruvius.

Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/14.056/4911>>.

Acesso em: 17 set. 2025.

FIGURA 4 – Retrato de Fraçoise Vergès.

Fonte: Revista Marie Claire.

Disponível em: <<https://revistamarieclaire.globo.com/Cultura/noticia/2020/08/francoise-verges-sociedade-nao-pode-funcionar-nas-costas-das-mulheres-negras.html>>.

Acesso em: 24 set. 2025

FIGURA 5 – Retrato de Saidiya Hartman.

Fonte: Harvard Radcliffe Institute.

Disponível em: <<https://www.radcliffe.harvard.edu/people/saidiya-hartman>>.

Acesso em: 24 set. 2025

FIGURA 6 – Retrato de Gilles Deleuze.

Fonte: Razão Inadequada.

Disponível em: <<https://razaoinadequada.com/filosofos/deleuze/>>.

Acesso em: 17 set. 2025.

FIGURA 7 – Retrato de Beti Žerovc.

Fonte: Facebook.

Disponível em: <<https://www.facebook.com/beti.zerovc>>.

Acesso em: 17 set. 2025.

FIGURA 8 – Retrato de Gilles Deleuze & Félix Guattari.

Fonte: The Dewdrop.

Disponível em: <<https://thedewdrop.org/2020/05/08/deleuze-and-guattari-rhizome/>>.

Acesso em: 17 set. 2025.

FIGURA 9 – Retrato de Cantinflas.

Fonte: Palavra Acesa.

Disponível em: <<https://palavra-acesa.blogspot.com/2011/08/cantinflas.html>>.

Acesso em: 17 set. 2025.

FIGURA 10 – Retrato de Rodrigo Naves.

Fonte: Arte! Brasileiros.

Disponível em: <<https://artebrasil.com.br/autor/rodrigo-naves/>>.

Acesso em: 17 set. 2025.

FIGURA 11 – Retrato de Luiz Renato Martins.

Fonte: Artepensamento - IMS.

Disponível em: <<https://artepensamento.ims.com.br/autor/luiz-renato-martins/>>.

Acesso em: 17 set. 2025.

REFERÊNCIAS:

AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: idem. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007, p.55-63.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. A “virada cultural” do sistema das artes. **Margem Esquerda**: Ensaios Marxistas, n. 6, p. 62-75, 2005. Acesso em: 21 mar. 2025.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. De “Opinião-65” à 18a Bienal. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo n.º 15, p. 69-84, jul. 86.

ARAÚJO, Bráulio. O Conceito de aura, de Walter Benjamin, e a indústria cultural. **Revista Pós FAUUSP**, São Paulo, v, 17, n. 28, p. 120-143, dez. 2010.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: idem . **O rumor da língua**. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. trad. Gabriel Valladão Silva, Porto Alegre: L&PM, 2014.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: idem. **Estética e Sociologia da Arte**, ed. e trad. João Barrento, Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p. 79-105.

BIENAL DE SÃO PAULO. **Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo**. Disponível em: <<https://bienal.org.br/>> . Acesso em: 2 set. 2025..

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

COLI, Jorge. Notas para uma distinção entre a noção de artista

e de autor. **Encontro de História da Arte**, Campinas, n. 4, p. 186-189, 2008. Disponível em: <<https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/3804>>. Acesso em: 2 abr. 2025.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. “Cap. 12 –1227: Tratado de nomadologia – a máquina de guerra”. In: idem. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**. São Paulo: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles. Post-scriptum sobre as sociedades de controle. In: idem. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 1992.

FAVARETTO, Celso Fernando. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 2015.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: Aula inaugural no College de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: idem. **Ditos e escritos**: estética, literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. v. 3, p. 264-298.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. ed. e trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2007.

HANSEN, João Adolfo. Autor. In: JOBIM, José Luís. (org.). **Palavras da Crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. Dossiê Crise, Feminismo e Comunicação. **Revista Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 3, p. 12-33, dez. 2020. Disponível em: <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27640>.

KRAUSS, Rosalind. Poststructuralism and deconstruction. In: BOIS, Yve-Alain, et al. **Art since 1900** – modernism antimodernism postmodernism. Londres: Thames & Hudson, 2011. p. 42-50.

LORDE, Audre. A poesia não é um luxo. **Revista Cult**, 2019. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/audre-lorde-a-poesia-nao-e-um-luxo/>>. Acesso em: 22 nov. 2024.

MARTINS, Luiz Renato. Formação e desmanche de um sistema visual brasileiro moderno. In: **Margem Esquerda**, ensaios marxistas, 9. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007. p. 154-167.

MARX, Karl. O caráter fetichista da mercadoria e seu segredo. **O capital**: crítica da economia política. Livro I: o processo de produção do capital. Trad. Rubens Enderle. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2013. p. 204-217.

MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. **MASP: museu, acervo**, exposições e programação. São Paulo. Disponível em: <<https://masp.org.br/>>. Acesso em: 2 set. 2025.

MIL Platôs — Multiplicidade e Estratificação. **Razão Inadequada**, 2021. Disponível em: <<https://razaoinadequada.com/filosofos/deleuze/mil-platos/>>. Acesso em: 1 ago.2025..

MOTTA, Gustavo. O museu Hélio Oiticica. Defesa contra seus admiradores # 2. In: **Dazibao**, no 2, nov. 2014. Disponível em: <<https://dazibao.cc/textos/o-museu-helio-oiticica-defesa-contra-seus-admiradores-2>>. Acesso em: 30 set. 2024.

NAVES, Rodrigo. Um Azar Histórico: Desencontros entre Moderno e Contemporâneo na Arte Brasileira. In: **Novos Estudos**, ed. 64, vol. 3, nov. 2002. Disponível em: <<https://>>

novosestudos.com.br/produto/edicao-64/#gsc.tab=0>. Acesso em: 8 abr. 2025.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 98.

OITICICA, Hélio. Posição ética (1966). In: idem. **Museu é o mundo**. Org. César Oiticica Filho. Rio de Janeiro: Beco do Azougue: 2011, p. 84-85.

RANCIÈRE, Jacques. Autor morto ou artista vivo demais? **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 6 de abr. 2003. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0604200308.htm>>. Acesso em: 2 abr. 2025.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 edições, 2018.

RUGGIERO, Amanda. **Elos e assimetrias na recepção de Hélio Oiticica**. 2014. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) - FAU, USP, São Paulo, 2014.

SP-Arte. **SP-Arte Eventos Culturais**. São Paulo. Disponível em: <<https://www.sp-arte.com/>>. Acesso em: 2 set. 2025.

VERGÈS, Françoise. O museu sem objetos. **35a Bienal de São Paulo, São Paulo**, 20 de abr. 2023. Disponível em: <<https://35.bienal.org.br/o-museu-sem-objetos/>>.

WILLIAMS, Raymond. **Palabras clave**: Un vocabulario de la cultura y la sociedad. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

ŽEROVC, Beti. **When Attitudes Become the Norm**: the contemporary curator and institutional art. Ljubljana/ Berlin: Igor Zabel Association for culture and theory/Archive books, 2018.

