sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v22i3p137-162

Dossiê

Ensinar a distração: Walter Benjamin, técnica e performance em *Ofereço companhia* (2016-2017), de Anna Costa e Silva, *Outra identidade* (2003-), de Ana Teixeira, e *Trabalho normal* (2017), de Claudia Müller

Teaching distraction: Walter Benjamin, technique and performance in I offer company *(2016-2017) by Anna Costa e Silva,* Another identity *(2003-) by Ana Teixeira and* Normal work *(2017) by Claudia Müller*

Enseñar distracción: Walter Benjamin, técnica y performance en Ofrezco compañía *(2016-2017) de Anna Costa e Silva,* Outra identidad *(2003-) de Ana Teixeira y* Trabajo normal *(2017) de Claudia Müller*

Renan Marcondes Cevales

Renan Marcondes Cevales
Artista e pesquisador. Doutor pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) com pesquisa sobre práticas performativas de desaparecimento na arte contemporânea brasileira. Sua tese foi contemplada com o Prêmio Tese Destaque USP 2022 na Grande Área de Humanidades, Letras e Artes e publicada pela editora Annablume em 2023. Atualmente realiza seu segundo pós-doutoramento no Departamento de Filosofia da FFLCH-USP.

Resumo

O artigo tem o objetivo de analisar três obras performáticas de artistas contemporâneas brasileiras que se debruçam sobre o tema do trabalho, tendo como foco a teoria de Walter Benjamin e lançando mão principalmente da divisão proposta pelo autor entre primeira e segunda técnicas. Tal foco nos permite discutir essas obras fora do escopo da arte relacional e encontrar seu viés político através de outras perspectivas, não mais restritas à mera participação do público, mas sim às escolhas formais que circundam cada proposta. O que se nota a partir da perspectiva adotada é que o uso de elementos do trabalho dentro do campo artístico, nesses casos, convida público e artistas para modos de distração conjunta como forma crítica.

Palavras-chave: Walter Benjamin, Técnica, Anna Costa e Silva, Ana Teixeira, Claudia Müller.

Abstract

This paper analyses three performative works by contemporary Brazilian artists that tackle the topic of work, focusing on Walter Benjamin's theory and employing his proposed division between the first and second technique. This allows us to discuss these works outside the scope of relational art and unveil their political bias through other perspectives, no longer restricted to mere public participation, but to the formal choices encompassed by each proposal. We note from the adopted perspective, that featuring elements from the world of work within artistic productions, in these cases, invites public and artists to engage in modes of shared distraction as a critical form.

Keywords: Walter Benjamin, Technique, Anna Costa e Silva, Ana Teixeira, Claudia Müller.

Resumen

Este artículo tiene por objetivo analizar tres obras de performance de artistas brasileñas contemporáneos que abordan el tema del trabajo, centrándose en la teoría de Walter Benjamin y haciendo uso principalmente de la división propuesta por el autor entre la primera técnica y la segunda. Este enfoque nos permite discutir dichas obras fuera del ámbito del arte relacional y encontrar su sesgo político en otras perspectivas, ya no restringidas a la mera participación del público, sino a las elecciones formales que rodean cada propuesta. Se aprecia, desde la perspectiva adoptada, que el uso de elementos de la obra dentro del campo artístico, en este caso, invita al público y a los artistas a modos de *distracción conjunta* como forma crítica.

Palabras clave: Walter Benjamin, técnica, Anna Costa e Silva, Ana Teixeira, Claudia Müller.

Antes que a centelha chegue à dinamite,
é preciso que o pavio que queima seja cortado.
Walter Benjamin, *Rua de mão única*

Em um momento como o nosso, em que o campo do trabalho se vê em crescente precarização, a competitividade acirrada intencionalmente desarticula tal encenação coletiva. Assim, em vez de uma comunidade de trabalhadores que ensaiam modos de estar e agir em conjunto (que poderiam se tornar associações, sindicatos e cooperativas), o que temos são indivíduos trabalhando sem regularizações e garantias, dando seu máximo desempenho com o único intuito de, em bom português, "garantir o seu". Para pensarmos sobre tal problema e como a arte pode responder criticamente a ele sem buscar corrigi-lo, investigaremos três obras situadas no campo da performance, propostas por artistas que pensam sobre o trabalho e suas relações com a esfera pública.

Outra identidade é uma ação móvel realizada desde 2003 pela artista Ana Teixeira, e consiste na produção de novas carteiras de identidade com frases carimbadas como "eu falo mentiras" ou "não sei de mim", escolhidas pelo público dentre algumas opções oferecidas pela artista. Já Anna Costa e Silva liga para agências de anúncio tentando fornecer um serviço de companhia em *Ofereço companhia*. Seu anúncio, divulgado em sites e jornais, torna-se uma ação (também chamada pela artista de "modo de viver") ao longo de 21 dias, na qual ela dispõe seu corpo e tempo para pessoas desconhecidas. Por último, a coreógrafa Cláudia Müller assume posição análoga a de uma secretária ou recepcionista ao longo de uma semana em *Trabalho normal* (2018), trabalhando oito horas por dia em uma mesa posicionada em espaços de passagem dentro de instituições de arte e ensino. Suas ações, porém, não estão vinculadas à prestação de serviços, e sim a trabalhos icônicos da história da performance, de que a artista se apropria para propor a tarefa de cada dia.

Tal interesse experimental no desempenho de um serviço se depara hoje com um cenário complexo de fusão entre os campos da arte e do trabalho: de um lado, há a necessidade de justificar que artistas são membros ativos e necessários para a sociedade, o que pauta discussões sobre regulamentações trabalhistas, pisos salariais, estruturas contínuas de trabalho, aposentadorias e férias para quem dedica sua vida ao fazer artístico e que

precisa sobreviver disso. Do outro, há o fato de que a arte (mesmo a mais engajada) ainda mantém sempre uma distância em relação à tão esperada efetividade comprovada das mudanças sociais pelas quais luta.

Manter a tensão desse debate é necessário para que a produção artística não sucumba integralmente a um papel puramente comunicativo dentro da economia (em sua versão criativa), papel esse que responde a uma "frenética mercantilização do lazer" (Erber, 2021, p. 133), na qual se lança mão da instabilidade e hiperprodutividade quase obsessiva de muitos artistas para criar a imagem do empreendedor ideal, competitivo, constantemente sujeito a riscos, plenamente responsável por seu próprio sucesso ou culpado pelo seu fracasso[1].

Tal imagem do artista como produtor de si mesmo e responsável pela melhoria do seu contexto é mote central da estética (ou arte) relacional[2], proposta estético-política do curador e teórico francês Nicolas Bourriaud, e que surge ainda como um forte argumento de diversas produções (inclusive as aqui discutidas), não apenas pela tradução da teoria no Brasil ainda em 2009, mas principalmente porque ela adere de forma mais orgânica às necessidades do atual contexto, em que a arte precisa se provar parte integrante da economia[3]. Esse argumento do fator "relacional" ao redor das obras ao mesmo tempo entende a arte como uma função social como qualquer outra (o que desconsidera seu espaço específico na sociedade) e gera, *a posteriori*, produtos de alto valor simbólico e monetário a partir desse paradigma moral[4].

1 No capítulo inicial do meu livro *Desaparecer: ausências do corpo na arte contemporânea* (Marcondes, 2023) apresento um panorama mais detalhado dessa problemática.

2 No ano de escrita desde artigo, foi lançado pelas pesquisadoras Fabiana Monsalú e Tania Alice o livro *Arte relacional no Brasil: o que se faz – o que se come* (2022), incluindo em seus capítulos um texto de Anna Costa e Silva, artista discutida neste texto.

3 No artigo "Arte, design e estética relacional", de 2017, dedico especial atenção para a relação entre design de si, tal qual proposto pelo crítico Boris Groys, e as práticas de estética relacional.

4 Tal relação entre mercado e arte é parte fundante do argumento de Bourriaud (2009, p. 50-51), que chega mesmo a sugerir que há, em sua proposta, a "modelização de uma atividade profissional", na qual, "com a prestação de pequenos serviços, o artista preenche as falhas do vínculo social", atuando como uma espécie de organização não governamental (ONG) a corrigir falhas do sistema capitalista (enquanto produz capital simbólico acerca de sua própria imagem e prática individual). Devemos notar que a arte, aqui, torna-se uma parceira "modesta" (usando as próprias palavras do autor) de uma economia em frangalhos, prestando-se a um "conjunto de tarefas realizadas ao lado ou sob o sistema econômico real para recosturar pacientemente o tecido das relações" (Ibid.).

Essa visão da produção artística, cujo valor parece estar vinculado a uma conscientização dos problemas sociais atuais e a um saber do que seria necessário para seus reparos, parece contrastar com o fato de que quanto mais se produz obras nesse sentido, pior parece ser o cenário no qual nos encontramos. Isso nos alerta para o fato de que a própria noção de "reparo do sistema" é frágil, dado que pressupõe que o que Bourriaud chama de sistema econômico real (capitalismo estruturado a partir de democracias liberais) seria o modo final e permanente das relações socioeconômicas. Mas se os eventos posteriores à escrita dessa teoria, no fim dos anos 2000 (crise de 2008, ascensão da extrema direita e flertes entre capitalismo e fascismo), provaram a instabilidade das democracias liberais e a nova aproximação da economia com governos fascistas, por que ainda cremos que tal entrada plástica do trabalho e do serviço na arte, entre artista e seu público, deva ser essencialmente melhorista?

Nosso intuito é investigar as três obras citadas a partir das relações que tecem com a noção cotidiana de trabalho, mas buscando desviar nosso argumento do simples fato de que elas estabelecem relações diretas com seu público (com conversas, prestações de serviços, entrega de produtos). Para isso este artigo aproxima as obras do alemão Walter Benjamin, autor que poderá nos ajudar a compreender melhor as dinâmicas entre arte e trabalho a partir da apropriação mimética de formas corriqueiras do trabalho para submetê-lo ao espaço do jogo lúdico.

***

No roteiro da obra *Outra identidade*, "ação de rua com carrinho" (Teixeira, 2018), desenvolvida desde 2003 pela artista paulista Ana Teixeira, a primeira instrução é que se faça a "cópia de algum documento de identificação e, usando um programa de editoração de imagens, exclua todas as informações prévias, tais como nome, números, fotografias etc." (Ibid.), tornando um material sobre o qual temos praticamente nenhuma agência (mesmo que se refira ao nosso próprio corpo) um local de profanação onde é possível apagar e abrir espaços. Tal gesto é o primeiro passo para uma futura troca entre artista e participantes da obra: Teixeira dará, a quem quiser, uma réplica de um RG em branco, no qual constará apenas uma frase carimbada no lugar das informações usuais, à escolha da pessoa. Em troca do RG, a pessoa precisará

deixar sua digital impressa em um caderno sem nenhuma outra informação a seu respeito, gerando uma espécie de comprovação documental da suposta transação, tão fraudada quanto o "produto" entregue.

Está principalmente na escolha do RG como elemento central da ação a potencialização desse gesto de apagamento: tal documento, necessário para a comprovação de determinadas informações básicas de todo cidadão, é, ao mesmo tempo, uma simples impressão em papel e um objeto único, que identifica, localiza e garante acesso. O RG, portanto, faz parte desse rol de documentos oficiais que acompanham sujeitos ao longo de sua existência e que lhes fornecem, como sugere Boris Groys (2022), um segundo corpo, simbólico, a descrever com certa objetividade sua história pública e habilitando-o a certos eventos, ações e cuidados dentro da sociedade. Tais documentos refletem o modo como a sociedade vê e aprecia sujeitos, o que faz com que, mesmo que haja algum nível de agência individual a fim de realizar mudanças nesse corpo simbólico (nome social, fotos etc.), não se pode obter controle total sobre tais mudanças. Isso o torna um item essencialmente externo a nós, tanto no sentido de sua função (provar algo de si a outro) quanto de sua produção e alteração (dependemos de tabeliões, advogadas, cirurgiões etc.). Como minha identidade é também produto do trabalho de outros, a **outra identidade proposta por Teixeira não apenas produz outra pessoa, mas sempre necessita de outra pessoa**.

A obra acontece na rua. Quando o público se aproxima do carrinho onde a artista está, não há nenhuma indicação de que se trata de um trabalho com viés artístico: Teixeira não se apresenta enquanto artista, veste roupas cotidianas, nenhum elemento da obra transparece algo de estranho à primeira vista. A artista, em diversos dos seus trabalhos, parece interessada em uma espécie de borramento dessas informações que diferenciam nossos corpos sociais, em um gesto que a crítica Paula Alzugaray (2018, p. 72) nomeia como uma "antipesquisa", que produz nas obras uma "identidade comum […], porém inconstante" de pessoas com semelhanças banais.

Também o carrinho branco feito para a ação, muito semelhante a qualquer outro camelô na rua, é corriqueiro. Nele, apenas está escrito a frase "Outra identidade", em uma precisa escolha de termos que, apesar de manter uma dimensão poética, é bastante concreta, o que faz com que muitas

pessoas se aproximem dele visando de fato um serviço útil (como trocar ou retirar uma segunda via do RG). Ao ser abordada por alguém, a artista explica que, nos seus RGs gratuitamente fornecidos, no lugar do nome, foto e data de nascimento, será carimbada uma frase de um total de dez (quatorze, após as eleições de 2018), que vão desde sentenças mais genéricas como "tenho sonhos" ou "eu falo mentiras" até opções mais enigmáticas como "agora tanto faz". Como são menos frases do que pessoas participantes, isso implica que, necessariamente, mais de uma pessoa carregará a mesma frase, formando comunidades provisórias, secretas e aleatórias, sem nenhum fundamento prático e marcadas pela indiferença – o que a curadora Paula Braga (2018, p. 83) explica da seguinte forma: "a obra ilustra uma ideia que Ana preza: o discurso da indiferença. Não segmentar, não classificar, não dividir em tribos ou em guetos. Não respeitar a diferença, mas, privilegiando a indiferença, oferecer a todos o mesmo tratamento e as mesmas ideias". Teixeira recusa a ideia de que aquilo que nos diferencia é o que nos especifica enquanto indivíduos (algo intensamente explorado pelo condicionamento estético ao qual o capitalismo nos submete diariamente) e propõe que através da experiência estética seja possível vincularmo-nos a coisas em conjunto – mesmo que banais, como um nome ou uma frase.

A linguagem, lembra-nos Walter Benjamin, não se resume a uma ferramenta para comunicar coisas. A linguagem comunica principalmente a si própria, permitindo que nos comuniquemos **nela**, e não meramente através dela. E é nela que formamos uma comunidade, que reconhecemos um mundo em comum. Mas, para isso, é preciso liberar a linguagem de seu uso instrumental, redespertando seu uso livre, o que nos ajuda a pensar a suposta aleatoriedade das frases utilizadas pela artista e carimbadas a gosto de cada participante como se fosse o descompromisso com sua função futura e sua ludicidade o que garantisse um outro modo de criar elos e produzir identificação. A frase "ainda tenho tempo", por exemplo, é muito escolhida por pessoas mais velhas, servindo duplamente como uma afirmação para si e para a artista no momento da escolha, ao passo que muitas crianças escolhem "eu falo mentiras", por não terem a mesma relação moral que os adultos têm com a frase.

Por conta dessa profanação do RG em elemento de jogo, outro ponto central da performance é sua inutilidade fundamental, levada a ambientes de

fora dos circuitos oficiais da arte (como a rua). Esse dado de jogo diferencia a obra de Teixeira do caráter muitas vezes assistencialista de certa arte relacional (apesar de muitos de seus críticos e comentadores a enquadrarem nesse recorte). Nessa obra, a referência da artista parece estar muito mais fundada em uma tradição da participação própria à arte brasileira, mais afeita ao acaso da festa, ao evento que irrompe, à brincadeira que repentinamente toma contornos sérios, e que faz com que a precariedade própria do contexto brasileiro (já percebida por Frederico Morais no texto seminal "O corpo é o motor da obra" e depois desenvolvida como característica central da performance por Eleonora Fabião) esteja impressa nas obras que envolvem o público, permitindo o que Morais nomeava como "emboscada" enquanto forma artística. Nesse caso, a expectativa de um RG funcional abre espaço para que se receba outra ideia de outra identidade, na qual aquilo que faz o RG funcionar está omitido.

E foi tamanho desprendimento da necessidade de ser compreendida e de justificar sua ação que levou a artista a ser denunciada como falsificadora, culminando em uma ida à delegacia. Apesar de o impasse da denúncia ter sido rapidamente resolvido, a artista comenta o ponto nevrálgico do caso:

> O que me impressionou foi a lógica do capital que rege a cabeça das pessoas. Todo mundo ficava me perguntando como eu estava fazendo aquilo sem ganhar nada, sem pedir pagamento. Alguém disse que, se pelo menos eu fosse patrocinada por alguma grande empresa, poderia acreditar em mim, mas como eu não visava nenhum lucro, devia estar com "armação" (Pareja, 2005).

A "armação" que a artista cita seria proveniente dessa situação bastante específica, que envolve a frustração de uma expectativa de demanda pública: a manutenção da identidade estável do público, geralmente vinculada a uma transação financeira (atualmente é cobrada a emissão da segunda via de um RG), e que aqui é entregue sem valor, sem função e principalmente sem uma justificativa de ordem poética ou social. Ao apenas dar tal objeto disfuncional, sem justificativa, ela libera de forma radical tanto a transação quanto o objeto, gerando uma situação de suspensão reflexiva na qual o público pode refletir sobre quais impactos físicos têm procedimentos corriqueiros e forçosamente naturalizados da vida em sociedade.

Se vimos anteriormente um relato no qual a resposta é a desconfiança, a artista também narra essa suspensão reflexiva ocorrendo em uma execução da performance no Vale do Anhangabaú (SP), ao lado de vários outros camelôs, onde Teixeira foi enquadrada por um policial que visava retirar todos os vendedores do local. Ao tentar explicar que o que ela fazia lá, apesar de ter a aparência de um camelô, não envolvia transações financeiras (e, portanto, não infringia nenhuma lei), entrou em uma longa discussão. Como de costume, a artista poderia rebater o enquadramento policial afirmando ser artista, para desviar do problema e ter sua proposta compreendida, mas, em vez disso, pediu para que ele parasse para pensar, recebendo como resposta algo que a marcou. O policial primeiramente respondeu que não era pago para pensar – resposta especialmente amarga quando se trata de uma função cuja tarefa pública seria a de zelar pelo cuidado, segurança e organização de todos os cidadãos, tarefa que implica uma ponderação ativa. Instantes depois, enquanto desmontava seu carrinho, o policial surpreendentemente retornou e disse para Teixeira: "Eu resolvi pensar. Pode ficar".

É o jogo aberto, focado mais na liberação do que na mensagem, que permite de forma intensa o ensaio de novos modos de comunicação e relação, que aqui só surgem quando a artista de fato se recusa a enquadrar a proposta no espaço da arte (o que certamente alteraria os rumos dos dois casos citados). Isso demanda uma posição difícil de quem propõe a obra, e que é sugerida no título do catálogo da artista: *Para que algo aconteça*. Essa frase, plena de sugestão política, pode ser facilmente lida como um chamado à ação, como se, para que algo acontecesse, fosse preciso **fazer** algo. Mas, no caso da artista, para que algo aconteça é preciso principalmente abrir um espaço de permissão no qual algo é menos feito e mais sugerido, passivamente. Como bem percebe a curadora Galciani Neves (2018, p. 29, grifo nosso), tal retração da ação é central na obra da artista, que se propõe a "plantar-se ali, como escuta, como esboço de um simples **gesto** – 'estou aqui'".

Nota-se o uso do termo "gesto" pela curadora como indicativo dessa passividade intencional. Neves nota bem que uma ação como a produção de RGs não é tanto uma ação direta no mundo, tal qual a arte da performance postula, pois não mudará nada nele. É, antes, um gesto, e nele, segundo Giorgio Agamben (2008, p. 12), "não se produz, nem se age, mas se assume

e suporta". Vem de Walter Benjamin uma das principais fontes para tal argumento de Agamben, principalmente quando o primeiro postulou que, no teatro épico brechtiano, o gesto seria essencialmente retardamento e interrupção do fluxo de ações, constituindo-se como um momento no qual "não se reproduz condições, mas as descobre. A descoberta das situações se processa pela interrupção dos acontecimentos" (Benjamin, 1994c, p. 81)[5].

A diferença entre **fazer algo acontecer** e **permitir que algo aconteça** é crucial para artistas que lançam mão do evento como motor de algo futuro, pois deve ser um evento que depende da recusa em criar e da confiança em um trabalho passivo, distantes da ação e necessários para a reflexão. Essa passividade ativa está inclusive em uma das frases mais enigmáticas que podem sem carimbadas no RG: "agora tanto faz". A frase, que pode parecer despolitizada ou pouco poética em relação às outras, é parte da conhecida música "Por enquanto" (1990): "nem desistir nem tentar/agora tanto faz/estamos indo de volta pra casa". Não é, portanto, uma displicência com o agora, como a frase poderia sugerir, mas antes um espaço entre a tentativa ativa e a desistência passiva. Da música, "nem desistir nem tentar" parece ser o mote benjaminiano que Teixeira persegue para que algo aconteça, lembrando que esse espaço entre as duas ações é tão pouco explorado quanto prenhe de possibilidades. Espaço que pode parecer de uma indiferença insensível, mas apenas porque recusa uma sensibilidade pautada em diferenciação enquanto valor. Espaço que confia no futuro mesmo sem saber sua imagem e qual valor deve pautá-lo. Afinal, Teixeira sabe que isso apenas poderá ser descoberto junto.

***

No trabalho da coreógrafa Claudia Müller, as artes visuais e a aproximação com a dança conceitual europeia dos anos 1990 foram centrais para a saída gradativa da artista de um espaço da performatividade global (o corpo integralmente treinado para corresponder a demandas específicas da cena) e sua incursão em performatividades de padrão monológico, mais afeitas a

5 A relação entre Walter Benjamin e Giorgio Agamben também se evidencia em seu célebre texto "Elogio da profanação" (Agamben, 2007), no qual o autor parte das relações entre direito e estudo propostas por Walter Benjamin para pensar o jogo como forma de profanação. Neste artigo, proponho que Teixeira "profana" o RG tendo como base tal acepção do termo.

trabalhos corriqueiros (como cozinhar ou transcrever algo)[6]. Na pesquisa de Müller, outras habilidades de fora do campo da dança passam a constituir suas peças: ligações telefônicas, explicações teóricas e compras de textos críticos passaram a ser práticas que, entendidas por Müller como material coreográfico e dramatúrgico, saíam da sua dimensão corriqueira funcional e se tornavam matéria de obra, precisando ser ensaiadas, repetidas e compreendidas formalmente.

Em *Trabalho normal* (2018), sua performance mais recente, a artista submete seu corpo a um regime regular de trabalho durante uma semana, executando ações que duram oito horas diárias, ao longo de cinco dias seguidos. As ações, ao mesmo tempo banais e evidentemente coreográficas, são emolduradas por uma visualidade que remete a certos tipos de trabalho vinculados ao atendimento de público (tons de cores amenos, crachás, mesas de escritório). Enxugar gelo, contar segundos e até chorar viram parte de um programa pautado por limites hipotéticos protocolares que a artista impõe para si e que são ao mesmo tempo fisicamente intensos e quase imperceptíveis a certo público mais desatento. Nas palavras de Müller (2020, p. 178): "*Trabalho normal* se ocupa de ações extremamente simples. Procura evocar a imaginação da espectadora sem propor, em termos do seu fazer, nada aparentemente extraordinário."

Müller escolhe citar, a cada dia, obras de performance que originalmente já se perguntam sobre a inutilidade fundamental do fazer artístico: no primeiro dia se apropria da obra *Paradoxo da prática 1: Às vezes fazer alguma coisa leva a nada* (1997), na qual o artista Francis Alÿs carrega um grande bloco de gelo até seu derretimento completo. Em sua versão, Müller enxuga um grande bloco de gelo por oito horas. No segundo dia relê a obra coreográfica *Vestígios* (2010), na qual Marta Soares fica imóvel sob um amontoado de areia que vai sendo deslocada com um pequeno ventilador ao longo da peça. Na sua versão, Müller assopra com um canudo um monte de açúcar mascavo sobre uma boneca. O terceiro dia é dedicado a *35 minutos* (2004), performance de Los Torreznos na qual eles contam cada segundo que se passa; Müller aperta, segundo a segundo, um contador sobre sua mesa. No quarto, *Coleta da neblina* (1999), de Brígida Baltar (ação na qual a artista

6 Tal distinção entre performatividades é proposta pelo curador português Delfim Sardo em seu livro *O exercício experimental da liberdade* (2017).

captura em potes o ar denso), é recriada a partir da produção de lágrimas por oito horas. No quinto e último dia, Müller escolhe a *Performance de um ano 1978-1979 (Peça da jaula)*, na qual o artista Tehching Hsieh se prendeu em seu próprio ateliê por um ano. Em sua versão, Müller faz de seu corpo a prisão, fechando seus olhos – e, assim, a relação com o público.

Todas as performances de referência propõem ações que subvertem a expectativa do que os artistas deveriam fazer em suas respectivas linguagens (artistas plásticos lidam com o desfazimento de materiais, a coreógrafa fica parada ao invés de dançar), perguntando-se elas próprias: o que é, afinal, o chamado "trabalho normal"? A Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), de 1943, não apenas ajuda a estabelecer determinados parâmetros basilares para essa normalização no Brasil – prevenindo eventuais abusos –, mas seus constantes e recentes ataques demonstram como essa suposta "normalidade" do trabalho é, antes de tudo, um produto de seu tempo, podendo tender tanto ao argumento sacrifical (engrossando hoje o coro meritocrático e neoliberal da responsabilização pessoal pelos sucessos e fracassos) quanto para o lado da liberação de uma relação alienada com o trabalho.

Aqui é o tempo, na forma da jornada de trabalho (um dos temas centrais das lutas trabalhistas ao lado da questão do salário), que é descolado de sua normalidade e colocado em chave crítica, em vias de sua liberação futura. Müller (Op. cit., p. 128) nomeia como trabalho normal aquilo que "corresponde a profissões e atividades tradicionais que pressupõem uma rotina previsível, tarefas funcionais e objetivas ou facilmente definidas pelo senso comum". Mas a artista também nota uma cisão central naquilo que seria padrão: a normalidade pressuposta de duração de um trabalho não é a mesma da duração "comum" de um trabalho artístico. Ou seja, as 40 ou 20 horas semanais de trabalho são descabidas quando aplicadas a um contexto artístico, o que não apenas exclui, de antemão, este trabalho de Müller de circuitos mais convencionais (que esperam duração média entre 50 e 120 minutos), mas também pressupõe lógicas de distribuição de valor muito distintas de outros regimes de trabalho – afinal, como pensar o valor de hora daqueles que não veem distinção entre o espaço da vida e o espaço da arte, seu trabalho?

Esse impasse entre forma e possibilidade de circulação leva a artista a se perguntar também sobre o que se espera de uma artista e de seu

trabalho artístico. Traçando um caminho que difere da camuflagem de Teixeira, Müller parece mais interessada em investigar o papel da artista na sociedade, perguntando-se se a "autodisciplina com fins de adequação do corpo e dos comportamentos à sociedade" (Ibid., p. 130) não se apresentaria também dentro do campo supostamente liberto da arte contemporânea. Em um momento no qual as dinâmicas capitalistas parecem ter se alastrado a todos os campos da vida, apropriando-se da criatividade como forma de domesticação para o trabalho precarizado, Müller nota a dificuldade em ainda se atestar o caráter emancipatório do trabalho artístico.

Daí a ironia do "normal" no título de sua performance, dado que a artista afirma que "normalizar é impor uma exigência de desempenho ou comportamento e eliminar possíveis variações" (Ibid.) – seja dentro ou fora do espaço da arte. Trabalho normal que reporta a um imaginário comum (segundo ela, "mesas, uma professora ministrando uma aula, alguém que realiza a limpeza de um corredor"), mas também ao "fantasma do senso comum" nas artes, em que a artista plástica pinta uma tela, enquanto a dançarina dança em um palco diante de uma plateia. Müller busca, nessa performance, a liberação do corpo de formas de performatividade reificadas mesmo dentro do campo artístico.

É pela via de uma dramaturgia expandida em quarenta horas que o trabalho passa da justaposição entre formas de trabalho e performance artística para um nível mais sutil e denso, que demanda do corpo um trabalho constante e interno, mas sem nunca perder a dimensão lúdica. Pautada em repetições de pequena escala, como passar um pano de um lado para outro sobre um gelo, mas também estruturais à obra, como voltar dia após dia ao mesmo posto de trabalho, a artista já demonstra que se repetem formas não apenas para sua manutenção (fundando as normalizações acerca do trabalho dentro e fora da arte), mas também para sua transformação, podendo criar hábitos corporais que se fundam distantes do capital e mais próximos do jogo lúdico e da imaginação. Como afirma Walter Benjamin (2002, p. 102), a essência do brincar é um "fazer sempre de novo", pois o "hábito entra na vida como brincadeira, e mesmo nele, mesmo em suas formas mais enrijecidas, sobrevive até o final um restinho de brincadeira".

Luciano Gatti (2006, p. 206, grifo nosso) desenvolve o assunto ao frisar que tal repetição que dá à luz o hábito não é meramente emancipatória:

A diversão da brincadeira está **em brincar outra vez**. Benjamin percebe aí o modo com que a criança lida e se apodera de dois tipos de experiência: a felicidade e o terror", dado que "a repetição não é só busca da felicidade. Ela é também uma forma de lidar com o terror". É por essa possibilidade que a arte é tão importante nas discussões de Benjamin, pois suas formas compreendem o potencial da técnica do jogo e do rigor, refundando o espaço de imagens e o espaço de corpo a partir da recriação das relações entre humano e natureza e da abertura para o espaço de jogo. Nesse sentido, o campo da arte será, por excelência, de ensaio, espaço onde a humanidade pode testar livremente usos não utilitários de suas atuais tecnologias.

Se Müller assume uma forma de trabalho refratária à suposta liberdade do fazer artístico, é porque entende que a arte é **espaço de ensaio para uma liberação ainda sem forma definida, mas que depende da mimese daquilo que se busca liberar como ponto de partida**. E, nesse ensaio, o que se vislumbra deixa de ser a exploração das forças da natureza por meio da técnica, mas sim um uso emancipatório – usar seu potencial para a liberação de ambos, humano e natureza – de uma relação funcional.

E que corpo surge desses hábitos ensaiados na arte? Em *Trabalho normal*, ao longo dos dias, o que ocorre é que a artista e o trabalho vão gradativamente se retraindo em relação ao público. Como afirma Müller (Op. cit., p. 193 e 206, grifo nosso):

> Trabalho normal vai, pouco a pouco, "desaparecendo". Gradualmente, as práticas se tornam mais circunspectas e invisíveis. **Dissolvo-me no ambiente** […]. Ocorre um gradual processo de invisibilização do trabalho no decorrer dos dias. Os gestos se tornam, a cada jornada, mais discretos. Ensejo meu próprio desaparecimento.

Essa experiência de dissolução no ambiente comentada pela artista, que não busca dominar o que é externo a ela, tornando semelhante a si, mas sim dominar a relação entre ela e seu entorno, parece um gesto de contornos benjaminianos, no qual outra relação com as coisas começa a se ensaiar. O intuito de Müller, mesmo que pretensamente objetivo na ação, é o de encontrar outro tipo de experiência, na qual, como declara Olgaria Matos (2021, p. 196), "onírico e científico estabelecem entre si um 'jogo'".

Se parece estranho o vínculo entre o que é a obra de Müller e essa dimensão quase ritualística de um transe entre corpo e ambiente, devemos ter em vista o engajamento físico e mental necessário para essa retração que a coreógrafa faz em relação ao público, que se torna experiência de dissolução no ambiente nos dias finais. Isso se dá, primeiramente, pela substituição de ações que envolvem a mão (realizadas nos primeiros dias, como enxugar, segurar, apertar) por ações que demandam outros modos de relação com o entorno. Vilém Flusser (2014, p. 82) argumenta que "os gestos manuais modelam o pensamento abstrato", sendo a dualidade das mãos e seus potenciais de ação no mundo o que configura nossos modos de entendimento dele próprio, "de modo que o nosso mundo tem a estrutura das nossas mãos, e nós estamos neles enquanto *homines fabri*, fazedores, buscadores da totalidade frustrados" (Ibid., p. 82).

É decisivo que esta obra seja proposta por uma coreógrafa que, na parte final de sua criação, reconhece justamente nas glândulas lacrimais e pálpebras espaços do corpo impróprios ao trabalho e próprios ao íntimo, ao sono, à embriaguez e ao sonho, o local corporal possível de um trabalho animado pelo jogo. Ao contrário das mãos, que transformam ativamente o mundo, imprimindo força contra suas matérias para valorizá-las, é nas partes corporais que protegem o organismo do mundo (lubrificando, limpando, tirando resíduo) que a artista sugere um outro trabalho, que une ação com sonho. Luciano Gatti (Op. cit., p. 284-285) sugere que se, em Benjamin, "o *médium* da relação mimética com as coisas é o próprio corpo", o que se gera *a posteriori* dessa série de ensaios "não é a visão ou a audição, mas o próprio corpo, seja na forma de tato, seja na forma de gestos que estabelecem uma relação de semelhança com elementos do mundo". O que está posto em Benjamin é que é impossível ao corpo performar apenas a liberação, pois ele já é informado e dependente daquilo que ele visa se liberar. A mimese do trabalho enquanto clichê que Müller propõe é afeita a um entendimento benjaminiano de corpo, em que ele é "veículo de exposição e, ao mesmo tempo, de transformação das situações apresentadas […] médium histórico de percepção e recepção da técnica" (Ibid., p. 277-278).

Refletindo sobre a sua última ação, inspirada por Tehching Hsieh, Müller (Op. cit., p. 233) afirma: "o trabalho da artista, ao menos das que mais

me interessam, é um compromisso com algo que não resulta ou, ao menos, não se transforma em um projeto com uma finalidade específica". Ou seja, não se trata de usar a performance como um meio para chegar a um fim específico, mas de compreender que a liberdade conferida a essa linguagem dentro do campo da arte pode tanto espelhar quanto criticar e suspender os desempenhos "normais" aos quais somos submetidos no trabalho. Brincadeira sem mensagem, uma proposta como essa tem o poder de nuançar qual o corpo construído para o trabalho e qual corpo pode ser produzido para se liberar dele, como quando Müller relata: "No dia seguinte um dos seguranças me diz: eu só consigo trabalhar todas essas horas aqui porque me transporto no pensamento para muitos outros lugares. Onde você estava ontem? (Ibid., p. 234)".

Podemos compreender assim, nessa performance, que não basta uma recusa ou crítica determinada ao trabalho, assim como sua reprodução parece não bastar. É preciso uma aproximação mimética a ele, já que, ainda segundo Gatti (Op. cit., p. 279-280), "a faculdade mimética deve ser entendida como um procedimento de aproximação e distanciamento do mundo, um jogo com a alteridade, que permite tornar o mundo familiar ao homem sem, contudo, anular a diferença que o separa dele".

Trabalho normal encontra impasse semelhante ao de Teixeira: é praticamente impossível para um público não habituado à arte contemporânea (principal alvo da ação) assimilar algo que se pareça com um trabalho funcional, mas que não esteja estimulado por uma lógica de produção e acúmulo. O distanciamento entre trabalho e utilidade (mesmo a que o trabalho poderia ter no campo da arte, como se a artista trabalhasse **em função da** emancipação de seu público) só cresce ao longo da obra, até não restar quase nada além do corpo da artista, que afirma:

> A estranheza diante de um esforço e de um tempo empreendidos sem um objetivo direto e claro explica a frequência com que ouvi estas perguntas [acerca da utilidade da obra] ao longo das ocasiões em que experimentei essa dança publicamente. Interessa-me outra economia do tempo que rege o labor da artista: tempo da vida, tempo da inutilidade (Müller, op. cit., p. 171).

Como parte importante da teoria da performance demonstra, corpos em sociedade estão o tempo todo restaurando comportamentos, ou seja, repetindo modelos prévios de estar socialmente no mundo, enquanto, a cada repetição, alteramos minimamente sua forma por aquilo que é específico a cada execução. Chorar por oito horas, por exemplo, é ao mesmo tempo repetição de um modelo prévio e funcional (o da carpideira, por exemplo) e uma alteração pelo seu enquadramento crítico enquanto obra de arte, que retira a função do gesto e o reinscreve no espaço do jogo. A performance não surge como um modo de melhorar o atual design do trabalho, tornando-o mais possível ao lançar mão das práticas experimentais da arte para que o futuro das trabalhadoras e dos trabalhadores seja mais suportável, lúdico e experimental. Aqui, a arte é espaço de ensaio para um desempenho derradeiro (sempre ambivalente entre a totalidade e a peculiaridade), ou seja: o desempenho para acabar com todo tipo de desempenho convencional do trabalho. Devemos lembrar que, em Benjamin, a revolução não é uma evolução inevitável das forças sociais contraditórias que convoca novas tarefas históricas, mas sim uma interrupção que impede a catástrofe. Nessa perspectiva, quando a arte desmonta as formas do trabalho sem propor sua substituição por outras, dissolve o imaginário do trabalho visando a uma **revolução propriamente benjaminiana: uma que produza alívio, e não novas obrigações**.

***

A carioca Anna Costa e Silva propõe uma abordagem ainda mais sutil ao problema do trabalho, replicando apenas o tempo, o espaço e a saúde que um corpo precisa ter para essa atividade. *Ofereço companhia* é uma ação simples, sintetizada no próprio título da proposta: ao longo de 21 dias, a artista dedica integralmente seu tempo para os outros, para acompanhar pessoas em qualquer tipo de atividade que demande (ou na qual apenas se deseje) a presença de outro corpo.

Tão importante quanto a proposta em si são os modos como a artista torna público seu gesto, seja antes da realização (visando encontrar interessados) ou após (visando demonstrar o que foi a ação na forma de uma instalação). Nessa instalação que resulta da obra é possível ler, entre diversos materiais, um pequeno anúncio de jornal onde, sob a aba "Profissionais se oferecem", está: "ACOMPANHANTE Ofereço companhia para qualquer pessoa/atividade.

Apoio moral burocracias escuta de crises projetos tédio", acompanhado pelos contatos da artista e a informação de que esse trabalho "não envolve dinheiro".

Em um vídeo que integra a mesma instalação, vemos a artista ligando para o jornal *Infoglobo*, oferecendo esse mesmo serviço de companhia. Ao solicitar para a atendente seu anúncio no departamento "Outros serviços", ouve a pergunta: "companhia de quê?", para a qual responde: "de qualquer coisa, não é prostituição". A atendente insiste na mesma pergunta, querendo também saber "qual é a finalidade disso", argumentando que "todo anúncio tem que ter uma finalidade" e que o pedido de Anna foge do escopo do jornal. A artista, de forma calma e tautológica, responde que seu pedido deveria ser veiculado **porque ela quer** e que a finalidade dele é clara: oferecer companhia. O vídeo se encerra com a atendente tentando finalizar a conversa com o argumento de que tal solicitação só poderia ser realizada presencialmente, porém sem conseguir explicar por que Anna não poderia ser atendida pelo telefone.

Mesmo com esse fracasso exibido, a artista conseguiu veicular por meios próprios o oferecimento do seu tempo e corpo como serviço e realizou 33 encontros no período por ela estabelecido, que envolveram atividades "como rasgar cartas e contas antigas, cuidar de um bebê recém-nascido, ajudar a organizar os cômodos de uma casa após o término de um relacionamento e conversar sobre vida e impermanência num cemitério" (Mosqueira, 2017). Esses encontros são também registrados de diversas formas pela artista, o que culmina em uma série de materiais, ora mais, ora menos precários, que também são dispostos em paredes de museu e galerias na forma de instalação após a ação.

Análises, críticas e comentários sobre essa obra geralmente se fundam naquilo que não conseguimos ver, mas apenas saber: os encontros que a artista realizou e a própria dimensão conceitual da proposta. Bernardo Mosqueira (Op. cit.), por exemplo, afirma que os trabalhos da artista "se realizam como dinâmicas disruptivas de comunicação, relação e sociabilização que tensionam os processos de formação de sujeitos, laços e identidades". Mas gostaria de propor que tão importante quanto a ação realizada ao longo dos 21 dias são os modos de documentação e exibição que a artista escolhe para seu trabalho: para além dos anúncios e de sua agenda (dimensões claramente públicas ou privadas da experiência), o público tem acesso a uma série de rastros do experimento, seja na forma de fotografias feitas a cada encontro,

em páginas da agenda da artista com descrições de cada dia, como também em uma série de monóculos de fotografia[7] presos na parede onde se leem histórias íntimas e reflexões de cada encontro – todos elementos que pertencem concomitantemente ao espaço público e privado. Esses fragmentos não se preocupam em representar o que se passou em cada encontro, mas sim em criar uma constelação de frases e imagens aleatórias que restaram deles.

Nas fotos apresentadas por Anna na instalação da obra, impressas e organizadas em três blocos horizontais de onze fotos cada, vemos xícaras vazias, mesas, lustres, lojas de departamento, que denotam uma ausência quase total da figura humana. Além disso, não há vínculo entre cada foto e cada encontro, restando apenas a suposição de que a sua organização é cronológica. Também as frases dos monóculos apresentam reflexões desvinculadas da suposta necessidade de cada encontro (como "será que as árvores sentem frio?") transferindo o tema da solidão – da qual a obra parte – para objetos, coisas e seres vivos que não aqueles que supostamente passaram pela relação (a artista e a pessoa que ela acompanhou). Toda frase e toda imagem provêm de um encontro específico, mas, sem a devida referência, pode ser potencialmente de todo e qualquer encontro.

Assim, Costa e Silva propõe uma coleção alegórica, evidenciando a incompletude de cada encontro pela própria disposição posterior que faz dos seus restos. Tal operação foi também central no pensamento benjaminiano em seu estudo sobre o drama trágico alemão, e diversos estudiosos seguem desdobrando os significados da operação alegórica. Segundo Didi-Huberman (2017, p. 146), a alegoria "interrompe, suspende o desenrolar cronológico da ação […]" e "reconduz essa interrupção do contínuo cronológico ao nível espacial: ela fraciona a natureza expondo objetos parciais, 'detalhes amorfos', procedendo à 'ostentação arrogante [do] objeto banal' e inanimado". O caráter de natureza morta de várias das fotos de Costa e Silva, inclusive, é o primeiro elemento que notamos dessa instalação envolta em vestígios e lacunas. Não são apenas os encontros que se sucederam que acessamos, mas também os que foram cancelados e deram errado, ecoando o argumento

7 Objetos de exibição de fotos, no formato de uma peça plástica em formato cônico medindo cerca de 3 cm de comprimento.

benjaminiano de que não é a face vitoriosa, mas sim a face melancólica da história a que se dá a ver por meio da alegoria.

Se a artista não oferece, após tal experimento, um símbolo de seu sucesso, é porque ela parece consciente dos limites, ou mesmo de certo fracasso, de sua proposta – uma vez que a falta que origina o pedido de acompanhante será suprida parcialmente. As imagens oferecidas pela artista, desde sua tentativa fracassada de anúncio até os restos de cada encontro feito, conseguem apontar para fora de si mesmas, para aquilo que nelas não é visto, mas intuído (que duas pessoas tomaram o conteúdo de xícaras sobre uma mesa, ou que a telefonista a toma por uma prostituta), trazendo com a alegoria uma fragmentação dispersa daquilo que a obra parece significar.

A teórica de teatro Erika Ficher-Lichte (1997, p. 280, tradução nossa) afirma, ao traçar aproximações entre Walter Benjamin e semiótica, que a "alegoria apenas conhece a história como história do declínio, ou seja, como um movimento direcionado para o passado, não para o futuro". Seu argumento demonstra que na alegoria as coisas que se dão a ver são essencialmente **insignificantes**: é isso que possibilita que, no gesto de reuni-las artisticamente, o significado original de cada uma delas não seja recuperado, mas sim que se produza um novo, pela própria reunião dos elementos.

Portanto, a instalação documental da artista não é apenas um modo de comprovar que sua proposta foi levada à risca. Ela é, principalmente, resolução alegórica da própria impossibilidade de efetivar socialmente o que a artista está propondo. E quando a artista afirma, em seu site oficial, que sua instalação não pretende "**dar conta desses encontros**, mas sim apontar caminhos", parece concordar com o curador Bernardo Mosqueira (Op. cit.), que sugere que ela apenas apresenta vestígios e índices pois seria "da natureza do 'acompanhar' ser inapreensível, irrepresentável". E, como a composição alegórica tende a evidenciar a falha e a incompletude, é ela que melhor dará forma a tal impossibilidade de apreensão.

A instalação lança a obra para fora de uma lógica afirmativa e altruísta, na qual a ação da artista se justificaria apenas pela recusa do individualismo. O autônomo "porque eu quero" que se ouve no vídeo é inoperante em toda a obra, que evidencia a necessidade de outra pessoa regular esse querer. A artista Andrea Fraser (2005, p. 159), um dos principais nomes na discussão

entre arte e trabalho, afirma que essa contradição é inerente ao trabalho artístico na contemporaneidade:

> O princípio contraditório das nossas vidas profissionais pode assim ser articulado da seguinte maneira: **dependência é a condição para nossa autonomia**. Nós podemos trabalhar para nós mesmos, para nossa própria satisfação, respondendo apenas demandas internas, seguindo apenas uma lógica interna, mas ao fazer isso nós perdemos a capacidade de regular as condições sociais e econômicas de nossa atividade […]. Se nós estamos já sempre servindo, liberdade artística pode apenas consistir em determinar para nós mesmos – na medida do possível – quem e como servimos. Isso é, eu acho, o único caminho para um princípio de autonomia menos contraditório (Ibid, p. 159, grifo nosso).

Nenhuma das artistas descarta o princípio de autonomia como determinante para uma produção crítica (descarte recorrente em muitas das propostas relacionais e/ou artivistas, nas quais a arte é mais um recurso que um fim em si, e nas quais quem propõe sacrifica seu gesto intencionalmente autoral em favor da participação de seu público). Mas, para elas, essa autonomia supostamente criativa deve ser amparada em uma autonomia da servidão.

A artista opera em um lugar bastante distinto das obras anteriores. Menos disruptiva e mais íntima e particular, essa ação chega a espelhar o "trabalho doméstico não remunerado realizado pelas mulheres, com o qual os empregadores contam para a reprodução da força de trabalho" (Frederici, 2019, p. 308). Ao tornar público o apoio a outra pessoa e desenquadrar esse apoio da dimensão do trabalho, tornando-o um **querer**, a artista realiza um movimento duplo: para a arte, diz que não há liberdade pura sem o reconhecimento do outro; para o trabalho, diz que sua forma pública depende de um outro trabalho, silenciado e raramente lido como tal, que é manutenção para seu funcionamento.

Se Laura Erber (Op. cit., p. 161) afirma que o vínculo entre arte e classe "vai aparecer no pensamento benjaminiano, de forma não óbvia, na ideia de que o artista não é aquele que expressa uma subjetividade, e sim aquele que transmite de maneira mais ou menos neutra uma coletividade", o gesto essencial não é tanto o "porque eu quero" afirmado pela artista, mas sim o evidenciar que esse querer é sempre desviado, interrompido, transformado quando se propõe suprir tal demanda coletiva de uma sociedade solitária e exausta.

Se o que fundamenta o anúncio da artista é seu "porque eu quero", é preciso que outras pessoas queiram junto a ela, criando uma comunidade – mesmo que provisória – que sente, quer e deseja conjuntamente, reconhecendo e dando vazão ao querer inicial da artista.

Assim, não é possível ler a proposta de Costa e Silva apenas por aquilo que imaginamos dela (sua mensagem), é preciso levar em conta aquilo que vemos dela (sua montagem): uma série de alegorias desses encontros que orbitam espacialmente ao redor de seu rosto, a afirmar em loop que quer disponibilizar seu tempo para acompanhar outras pessoas – algo absurdo não pelo gesto em si (já que o serviço de apoio é algo concreto no campo do trabalho), mas pela publicização e aceitação quase ingênua da própria estrutura precária desse tipo de trabalho (não ganhar nada em troca). A artista, ao afirmar querer a própria precariedade desse tipo de relação, expulsa-a momentaneamente do campo do trabalho e a lança ao campo da arte, gerando um valor também incomum a asse campo: no lugar do valor simbólico da legitimidade produzida por prestígio artístico, o valor da sua proposta se constrói e se destrói o tempo inteiro, porque se funda na tentativa de relação com outros corpos e no fato de que esse tipo de valor se gasta enquanto se constrói, portanto não é possível de ser simbolizado. Um valor cuja única forma é a alegórica.

***

Não basta o argumento moralizante de que apenas pelo estabelecimento das relações com o público (sendo ou não parcelas da população que acessam arte) os trabalhos justificariam sua relevância e contemporaneidade. Mesmo que as artistas e seus comentadores pareçam partir dessa perspectiva, uma leitura dessas obras como relacionais só é possível se excluímos deliberadamente, a favor de tal discurso, dados centrais delas, previamente analisados.

Tais obras podem ser lidas como um aprofundamento sensível sobre o que compreendemos como trabalho, lançando mão dele para que o lúdico se ofereça como compromisso. Seus desempenhos não buscam ultrapassar metas ou demonstrar certa habilidade do corpo de quem executa ou pensa a obra artística, mas também não sugerem que é possível uma liberdade total. O que elas fundam é mais um protocolo de exigência pessoal das artistas em relação ao público, protocolos que são essencialmente não produtivos e sempre incompletos e, portanto, permanecem sempre frustrantes. O livro de

Ana Teixeira sempre estará incompleto e disfuncional; em Müller, os produtos são mais desfeitos do que construídos (assoprados para longe, derretidos etc.), culminando na presença do corpo como própria produção; Costa e Silva apenas registra as arestas de cada encontro, evidenciando suas faltas.

Tal frustração ou incompletude pode (e deve) ser transferida para quem participa ou observa tais obras, pois as três operam propondo a dispersão e a distração como alternativas ao nosso atual cenário, no qual "o sujeito obediente […] cedeu lugar ao sujeito performativo, cujo ideal é a maximização da sua própria produtividade" e onde "já não há mais entraves psíquicos que impeçam sua produtividade de se expandir indefinidamente" (Erber, Op. cit., p. 161). Uma vez que a atividade criativa se tornou imperativa em um contexto de precarização, a revolução não pode vir de investimento criativo de energia adicional, mas sim do investimento de menos energia do que o trabalho nos demanda. O investimento da relação nessas três obras é essencialmente distraído, entendendo esse estado de corpo como essencial para um jogo-conjunto de liberação entre natureza e humanidade.

Não podemos esquecer que, para Benjamin (1994b, p. 32), uma "política poética" significaria "mobilizar para a revolução as forças da embriaguez", o que faz da distração fator central. Embriaguez poética, como coloca Didi-Huberman (Op. cit., p. 205), sendo "a maneira pela qual um sujeito empreende brincar com o mundo […] experimentada diretamente nas coisas mais concretas, mais banais, de nosso mundo circundante". Ao situarem seus públicos em experimentações de um trabalho distraído, cuja função não leva a nada exceto ao próprio gasto de tempo (carimbando RGs inúteis, catalogando sem referência, enxugando gelo, chorando, acompanhando), parecem dar forma à centralidade do corpo[8] que Benjamin sempre sugeriu como necessária à revolução por vir.

O segurança que pergunta a Claudia Müller onde ela estava em pensamento, relatando que só consegue trabalhar porque "se transporta no pensamento para muitos outros lugares", formula essa pergunta por perceber um potencial coletivo

8 No livro *Walter Benjamin's antifascist education*, o autor Tyson E. Lewis (2020, p. 15-18, tradução nossa), afirma que "Benjamin oferece uma aproximação um tanto diferenciada, muito mais focada no corpo, em práticas corporais, percepção, e uma nova noção de conectividade diaspórica com outros (humanos e não humanos)", sugere que em Benjamin encontramos a distração como forma educativa pautada pela "inervação da atenção, ou um tipo especial de dilatação perceptiva das faculdades ao seu ponto de dispersão na e através da estimulação externa […] estado de alerta unido com uma abertura horizontal, não discriminatória".

e compartilhável na sua necessidade de distração, perguntando como forma de se educar nela, mostrando-nos que a dispersão (e com ela a falha, o lapso, a disseminação) podem também configurar pensamento. As pessoas que chamam Anna muitas vezes só querer ter alguém por perto para banalidades, para jogar conversa fora, para gastar tempo, mas precisam de outro corpo para estimular isso. É possível se distrair sozinho, mas a transformação desse estado em potencial político depende de sua disseminação coletiva. Em Benjamin, o impulso lúdico e mimético deixa de ser visto apenas como falta de atenção e se torna outra performance da atenção, como afirma Jeanne Marie Gagnebin (2014, p. 110-111): "não mais uma distração passiva e manipulada, mas uma dispersão ardilosa e ativa: uma tática de desobediência, uma invenção de rotas de fuga."

Trabalhar, nesses três casos, é sinônimo de perder tempo em conjunto. Tal gesto precisa ser buscado ativamente por essas artistas, que mimetizam, na forma de jogo lúdico, aspectos do trabalho que requerem atenção intensa, e o afrouxam, retirando o momento da "resolução" de suas práticas – também por isso é central a longa duração de seus trabalhos, em várias horas, dias e semanas. Ensaiar ações sem finalidade ainda parece uma atividade urgente da arte, mesmo que isso corra o risco de deslocar de forma radical como se produz e se reconhece valor na arte contemporânea.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, G. Elogio da Profanação. *In*: AGAMBEN, G. **Profanações**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007. p. 57-71.

AGAMBEN, G. Notas sobre o gesto. **Artefilosofia**, Ouro Preto, v. 3, n. 4, p. 09-14, 2008.

ALZUGARAY, P. Denominador comum. *In*: TEIXEIRA, A. **Para que algo aconteça**: Ana Teixeira, 1998-2018. São Paulo. 2018. p. 72-73.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In*: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994a. v. 1, p. 165-196.

BENJAMIN, W. O surrealismo: O último instantâneo da inteligência europeia. *In*: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994b. v. 1, p. 21-35

BENJAMIN, W. Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht. *In*: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994c. v. 1, p. 78-91

BENJAMIN, W. Brinquedos e jogos. *In*: BENJAMIN, W. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. São Paulo: Editora 34, 2002. p. 102.

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

BRAGA, P. Não mais, mas ainda. *In*: TEIXEIRA, A. **Para que algo aconteça**: Ana Teixeira, 1998-2018. São Paulo: [*s. n.*], 2018.

DIDI-HUBERMAN, G. **Quando as imagens tomam posição**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

ERBER, L. **O artista improdutivo**. Belo Horizonte: Ayiné, 2021

FICHER-LICHTE, E. Walter Benjamin's Allegory. *In*: FICHER-LICHTE, E. **The show and the gaze in theatre**: a European perspective. Iowa: University of Iowa Press, 1997. p. 275-289.

FLUSSER, V. **Gestos**. São Paulo: Annablume, 2014.

FRASER, A. How to provide an artistic service. *In*: FRASER, A. **Museum highlights**: the writings of Andrea Fraser. Cambridge: MIT Press, 2005. p. 153-162.

FREDERICI, S. **O ponto zero da revolução**: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista. São Paulo: Elefante, 2019.

GAGNEBIN, J. M. **Limiar, aura e rememoração**: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014.

GATTI, L. **Constelações**: crítica e verdade em Benjamin e Adorno. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

GROYS, B. **Philosophy of care**. London: Verso Books, 2022.

LEWIS, T. E. **Walter Benjamin's antifascist education**: from riddles to radio. Albany: State University of New York Press, 2020.

MARCONDES, R. **Desaparecer**: ausências do corpo na ate contemporânea. São Paulo: Annablume, 2023.

MARCONDES, R. Arte, design e estética relacional. **Revista Visuais**, Campinas, v. 3, n. 4, p. 218-228, 2017. DOI: 10.20396/visuais.v3i4.12186.

MATOS, O. Walter Benjamin: as coisas e seu destino. *In*: GUIMARÃES, B. A.; KANGUSSU, I.; RANGEL, M. de M.; FREITAS, R. (org.). **Hoje, Walter Benjamin**. Belo Horizonte: Relicário, 2021. p. 193-200.

MONSALÚ, F.; ALICE, T. **Arte relacional no Brasil**: o que se faz, o que se come. Rio de Janeiro: Multifoco, 2022.

MOSQUEIRA, B. Eu gostaria de companhia para conversar enquanto tenho meu cabelo cortado. **Anna Costa e Silva**, [*s. l.*], 2017. Disponível em: https://tinyurl.com/4hxe3uu4. Acesso em: 4 jan. AAAA.

MÜLLER, C. **Dançar, trabalho normal**. 2020. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

NEVES, G. Inventário para os nomes do fazer. *In*: TEIXEIRA, A. **Para que algo aconteça**: Ana Teixeira, 1998-2018. São Paulo: Pólen, 2018. p. 25-29.

PAREJA, L. Instalação provoca mal-entendido e artista plástica é detida em SP. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 4 jul. 2005. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0407200524.htm. Acesso em: 2 jan. 2023.

POR ENQUANTO. Compositor: Renato Russo. Intérprete: Cássia Eller. [*S. l.*]: Universal Music, 1990.

TEIXEIRA, A. **Para que algo aconteça**: Ana Teixeira, 1998-2018. São Paulo: Pólen, 2018.

Recebido em 06/09/2023
Aprovado em 24/10/2023
Publicado em 28/12/2023