



Eloah Gadas de Matos Duvanel de Almeida

**DA PROPOSIÇÃO AO GESTO:
Diálogos sobre *Primeira Pedra* de Matheus Rocha Pitta**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em História Social e da Cultura pelo Programa de Pós-graduação em História Social e da Cultura, do Departamento de História da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Sérgio Bruno Guimarães Martins

Rio de Janeiro
Setembro de 2023



Eloah Gadas de Matos Duvanel de Almeida

**DA PROPOSIÇÃO AO GESTO:
Diálogos sobre *Primeira Pedra* de Matheus Rocha Pitta**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em História Social e da Cultura da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Sérgio Bruno Guimarães Martins
Orientador
Departamento de História – PUC-Rio

Prof.^a Fernanda Cardoso Lopes
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Prof.^a Fernanda Mendonça Pitta
USP-SP

Rio de Janeiro, 22 de setembro de 2023

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial, do trabalho é proibida sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Eloah Gadas de Matos Duvanel de Almeida

Graduou-se em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis na UFRJ (Escola de Belas Artes - Universidade Federal do Rio de Janeiro) em 2018. Desde então aproximou-se da arte contemporânea brasileira através de galerias de arte no Rio de Janeiro, ocupando o cargo de gerente na Galeria Athena, onde teve a oportunidade de acompanhar mais de perto a produção artística de nomes importantes para a arte brasileira contemporânea. Aprofundou-se ao estudo da arte contemporânea na PUC-Rio, com o mestrado em História Social e da Cultura, dentro da linha de pesquisa de História da Arte e da Arquitetura, em 2023.

Ficha Catalográfica

Almeida, Eloah Gadas de Matos Duvanel de

Da proposição ao gesto: diálogos sobre Primeira Pedra de Matheus Rocha Pitta / Eloah Gadas de Matos Duvanel de Almeida; orientador: Sérgio Bruno Guimarães Martins. – 2023.

139 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2023.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. História Social da Cultura – Teses. 3. Matheus Rocha Pitta. 4. Primeira Pedra. 5. Escultura. 6. Espectador. 7. Arte contemporânea brasileira. I. Martins, Sérgio Bruno Guimarães. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

Agradecimentos

Agradeço ao meu orientador, Sérgio Bruno Martins, pelo estímulo, pela leitura sempre atenta e parceria para a realização deste trabalho.

Ao CNPq e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos.

A Pinacoteca do Estado de São Paulo por ter cedido as documentações necessárias para este estudo.

Ao Matheus Rocha Pitta e a todos os colaboradores da Galeria Athena, pelo apoio e escuta ativa ao longo deste processo.

Aos demais entrevistados, Fernanda Pitta, Luiza Amaral e Felipe Abdala, por terem disponibilizado seus tempos, algo que nos dias atuais sabemos ser precioso.

Aos meus pais e a minha irmã, minha base familiar de carinho e amor, que sempre me estimularam e acreditaram que há mais em nós do que nós sabemos haver.

A todos os amigos, que certamente não cabem em palavras, por todo o apoio, presença e paciência.

A todos os professores e colegas pelos ensinamentos e pela ajuda constante.

A todos que me acolheram em abraços ou palavras de coragem.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Resumo

Gadas, Eloah. **Da proposição ao gesto: diálogos sobre *Primeira Pedra* de Matheus Rocha Pitta**. Rio de Janeiro, 2023. Dissertação de Mestrado - Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Da proposição ao gesto: diálogos sobre Primeira Pedra de Matheus Rocha Pitta pretende, a partir de uma análise profunda acerca de *Primeira Pedra* (2015) de Matheus Rocha Pitta, articular as múltiplas camadas de entendimento solicitadas pela obra, bem como investigar as dinâmicas que envolvem a sua montagem e exibição. Ao se debruçar na pesquisa desta instalação escultórica, um estudo não-cronológico, porém demasiadamente atento à trajetória do artista em evidência, ocorre como um efeito de causa e consequência. No entanto, para além de um estudo sobre o artista, o aprofundamento acerca da obra permite-nos traçar diálogos acerca de assuntos relevantes para a produção artística contemporânea, uma vez que não só *Primeira Pedra*, como também outros trabalhos do artista, esbarram em conceitos chave para a História da Arte: somos conduzidos de modo espontâneo para uma reflexão crítica sobre autoria, reprodutibilidade, valorização e participação. Esta parece ser, senão, uma das qualidades de Rocha Pitta: a de fornecer conteúdos tão urgentes para o tempo atual de maneira sutil, estimulando o espectador a elaborar formulações críticas para assuntos do cotidiano, disponibilizados pelo artista através de um gesto. Nesse ponto, entende-se que além de uma noção atualizada sobre o estatuto do espectador, a proposta elaborada por Rocha Pitta em *Primeira Pedra* - que implica uma transação de uma escultura assinada e datada por uma pedra ordinária - desperta também uma suspensão da ideia tradicional de escultura. À vista disso, esta pesquisa aponta e elabora sobre as categorias elucidadas pela obra em questão, considerando suas remontagens em instituições de diversas naturezas, articulando-a não somente com outras obras do artista, mas também com outros artistas que de alguma forma se entrelaçam ao caminhar de Matheus Rocha Pitta.

Palavras-chave:

Matheus Rocha Pitta; Primeira Pedra; Escultura; Espectador; Arte Contemporânea Brasileira;

Abstract

Gadas, Eloah. **From proposition to gesture: dialogues about *Primeira Pedra* by Matheus Rocha Pitta**. Rio de Janeiro, 2023. Dissertação de Mestrado - Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

From proposition to gesture: dialogues about Primeira Pedra by Matheus Rocha Pitta aims, through a deep analysis about *Primeira Pedra* (2015) by Matheus Rocha Pitta, to articulate the multiple layers of understanding requested by the work, as well as to investigate the dynamics that involve its assembly and exhibition. The current investigation, although non-chronological, takes into consideration the artist's repertoire, which enables a deep analysis on the main object of this study. However, beyond being a study of the artist, this research allows us to outline dialogues on relevant subjects for contemporary artistic production, since not only *Primeira Pedra*, but also other works by the artist, gather key concepts for the History of Art: we are spontaneously led to a critical reflection on authorship, reproducibility, valuation and participation. This seems to be one of Rocha Pitta's qualities: providing urgent content for nowadays in a subtle manner, stimulating the spectator to elaborate critical interpretations of everyday matters, made available by the artist through a gesture. At this point, it is understood that in addition to an updated notion of the status of the spectator, the proposal for *Primeira Pedra* - which implies a transaction of a sculpture signed and dated by an ordinary stone - also suspends the traditional idea of sculpture. In light of this, this research points out and elaborates on the categories elucidated by the work in question, considering its reassemblies in institutions of different natures, articulating it not only with Rocha Pitta's productions, but also with other artists works, which somehow intertwined with Matheus Rocha Pitta's trajectory.

Keywords:

Matheus Rocha Pitta; Primeira Pedra; Sculpture; Viewer; Brazilian Contemporary Art;

Sumário

Introdução	10
1. Matheus Rocha Pitta: <i>Primeira Pedra</i> (2015)	19
2. O objeto transacionado	41
Transação	44
Deslocamento	51
Participação	62
Reprodução	80
3. Sobre os desafios da gestão institucional em <i>Primeira Pedra</i>	88
Instruções de montagem	93
Conclusão	102
Referências Bibliográficas	106
Anexos	109

Lista de figuras

Fig. 1: Matheus Rocha Pitta, <i>Primeira Pedra</i> , 2015	13
Fig. 2: Lajes de <i>Acordo</i>	21
Fig. 3: Detalhe da laje <i>Décimo Sexto Acordo</i>	22
Fig. 4: Matheus Rocha Pitta, <i>Quinto Assalto</i> , 2014	25
Fig. 5: Antonio Manuel, série <i>Clandestinas</i> , 1973	26
Fig. 6: Matheus Rocha Pitta, <i>Primeira Pedra</i> , 2015	29
Fig. 7: Cildo Meireles, <i>Inserções em Circuitos Ideológicos</i> , 1970	32
Fig. 8: Cildo Meireles, <i>Inserções em Circuitos Ideológicos</i> , 1970	33
Fig. 9: Cildo Meireles, <i>Inserções em Circuitos Ideológicos</i> , 1970	34
Fig. 10: : Matheus Rocha Pitta, <i>Drive-In</i> (detalhe), 2006	36
Fig. 11: Matheus Rocha Pitta, <i>caverna < carro < cavalo</i> , 2005	37
Fig. 12: Exposição <i>Dois Reais</i> , Paço Imperial, Rio de Janeiro, 2012	38
Fig. 13: Detalhe da obra <i>Estela #4 (ampulheta)</i> , 2012	39
Fig. 14: Matheus Rocha Pitta, <i>Deposição</i> , 2014	42
Fig. 15: Robert Smithson, <i>A Nonsite (Franklin, New Jersey)</i> , 1968	54
Fig. 16: Hélio Oiticica. <i>B 09 Bólido Caixa 07</i> , 1964	55
Fig. 17: Cildo Meireles, <i>Ocasão</i> , 1974/2004	58
Fig. 18: Hélio Oiticica, The Whitechapel Experiment, <i>Projeto Éden</i> , 1969	60
Fig. 19: Matheus Rocha Pitta, <i>Leite de Pedra</i> , 2018	62
Fig. 20: Detalhe de <i>Leite de Pedra</i> , 2018	63
Fig. 21: Matheus Rocha Pitta, <i>Sopa de Pedra</i> , 2015	65
Fig. 22: Matheus Rocha Pitta, <i>Sopa de Pedra</i> , edição de 100, 2015	66
Fig. 23: Matheus Rocha Pitta, <i>No Hay Pan</i> , 2015	67
Fig. 24: Matheus Rocha Pitta, <i>No Hay Pan (Madrid, 26.10.14)</i> , 2014	68
Fig. 25: Marcel Duchamp, <i>Fountain</i> , 1917 (réplica TATE 1964)	70
Fig. 26: Andy Warhol, <i>Brillo Box</i> , 1964	73
Fig. 27: Guy Debord, <i>Mapa Psicogeográfico de Paris</i> , 1957	79

Se eu te contasse sobre
A experiência
Você acreditaria?
Sobre a experiência
Sobre a crença
Sobre o saber contar
Não se trata, pois
De verdade ou mentira,
Mas da falta
A sua falta na experiência
A falta de fé
O que falta na narrativa
Eu poderia enviar uma imagem
Mas a imagem não é

Raquel Versieux, *breve consideração pandêmica da movência
malemolente*, abril de 2020

Introdução

Primeira Pedra, escultura de cimento em formato cúbico (7 x 7 x 7 cm), produzida no ano de 2015 por Matheus Rocha Pitta (Tiradentes, 1980), é o ponto de partida desta dissertação. Um dos expoentes da arte brasileira atual, Rocha Pitta é impulsionado particularmente por uma análise crítica acerca dos mecanismos de troca que regem a vida cotidiana. Através de intervenções locais e ações escultóricas (com fotografia, vídeo, escultura e instalação), seu trabalho formula narrativas, e, por meio das imagens e objetos, cria referências relevantes para eventos contemporâneos e passados.

O desejo de Rocha Pitta de compreender o presente leva-o a observar o passado, desembocando em campos do saber como o da História e o da Filosofia. Apesar dos objetos inventados pelo artista articularem tais disciplinas – sobretudo as que tomam os gestos de trocas como instrumento de investigação (a economia, a filosofia, a política) - eles não se restringem apenas a estas áreas de conhecimento. A escolha plástica de produzir os trabalhos a partir de materiais ordinários, do nosso convívio diário ou “que estejam ao alcance da mão”, indicam essa necessidade de, mesmo com o olhar atento aos eventos do passado, se ancorar no momento presente. Logo, Rocha Pitta se apoia nessas disciplinas para desenvolver ferramentas conceituais e poéticas que permitam acessar e, por sua vez, investigar, o tempo em que vivemos.

A instalação em questão já foi apresentada ao público em três ocasiões: em 2015, primeira vez em que a obra foi exposta, na Galeria Mendes Wood em São Paulo, na exposição individual de Matheus Rocha Pitta: *Primeira Pedra*; em 2018, no Espaço Cultural do BNDES, no Rio de Janeiro, na exposição *Caminho da Pedra* com curadoria de Luisa Duarte; e em 2019, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em São Paulo, durante a exposição *Primeira Pedra e Acordo* que celebrava a incorporação da obra na coleção da instituição. Além da Pinacoteca do Estado de São Paulo, outras obras de Matheus Rocha Pitta estão em diferentes e renomadas coleções, nacionais e internacionais, como é o caso das coleções públicas do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e do Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea em Torino, na Itália. Em 2021, o artista entrou para a coleção do Instituto Inhotim com a obra *Drive-In* (2005-1979), e mais

recentemente, em 2022, inaugurou a obra permanente *Um Campo de Fome* (2019-2022), na Usina de Arte, em Pernambuco.

Antes de seguir com a apresentação de *Primeira Pedra*, parece importante realçar os motivos que me levaram ao estudo de uma obra específica do artista brasileiro, pois a partir deles será possível também entender as escolhas dos debates travados ao longo desta pesquisa. Compreender as minhas motivações, nesse caso, é também estar ciente dos caminhos que a pesquisa ganhou ao longo do processo de escrita. Por isso, considero significativo pontuar a minha formação em Conservação e Restauração. Para mim, o aspecto material das produções artísticas ganha conotações distintas, não atreladas de maneira exclusiva ao seu significado conceitual quando em uso nos diferentes contextos, mas também às propriedades intrínsecas da matéria, ou seja, suas normativas de validade e obsolescência, aliadas às práticas de conservação e a manutenção da obra.

O modo como um determinado material age com o decorrer do tempo, uma característica inerente aos objetos de arte de qualquer suporte, não passam despercebidos ao meu olhar. *Primeira Pedra* me desperta neste lugar: apesar do esforço em não me deter aos detalhes de conservação da obra, a sua natureza está conectada a uma necessidade do artista em inventariar os gestos a partir da fisicalidade dos materiais dispostos, seja através do jornal, da escultura de concreto ou da pedra ordinária trocada. Tais motivos ficarão mais claros ao longo da escrita, especialmente no terceiro capítulo, quando trato da gestão institucional da obra. Mas, de antemão, ressalto que a escolha de me debruçar sobre este trabalho está relacionada às inúmeras questões que *Primeira Pedra* desperta, provocando diálogos atuais inclusive no tocante à conservação de obras de arte contemporâneas.

Não obstante, acredito que, mesmo me esforçando para não tratar das questões referentes à conservação da obra - o que, provavelmente, poderia gerar uma nova seara de estudo -, mas sim das particularidades despertadas pela *Primeira Pedra* que conversam com outros aspectos relevantes para a história da arte, não enxergo os dois campos de modo completamente desassociados. Creio que há uma interlocução entre os dois saberes que, a partir da arte moderna e contemporânea com a adesão de novos materiais à prática artística, tornam-se elementares.

A instalação, que reúne pequenos cubos de concreto produzidos em série, aponta para questões complexas com muitas camadas de entendimento, que vão desde indagações sobre a matéria objetual e investigação sobre a natureza da escultura, aos modos de percepção e debates conceituais ancorados nas disciplinas de estudo de cunho histórico-filosófico. Estão sedimentadas nela atributos recorrentes nos projetos de Rocha

Pitta, como a pesquisa do gesto para além da ação mecânica, a criação de circuitos intrínsecos ou extrínsecos aos objetos, e a participação do espectador. Tais particularidades são indispensáveis para compreender a dimensão e complexidade extra material que o trabalho possui, e este é o principal motivo para que *Primeira Pedra* tenha sido escolhida como objeto de estudo. As diversas camadas suscitadas pela obra propõem reflexões relevantes para o entendimento da produção artística na contemporaneidade, mas não apenas, também nos desperta para as novas relações possíveis entre o objeto de arte, as instituições culturais e o público visitante.

Ter como foco de análise um trabalho específico, no entanto, não significa ficar no limiar dele. Buscou-se a todo tempo ir além dos aspectos superficiais da obra, a fim de examinar o seu conteúdo em seus detalhes e nuances. Entendida como uma obra elástica - o que será justificado mais à frente nesta pesquisa -, *Primeira Pedra* nos possibilita elaborar sobre as condições históricas que tornaram possível a realização de uma obra aos seus moldes. Por isso, em vários momentos deste estudo foi necessário estabelecer ligações e contrapontos com algumas referências importantes para a pesquisa de Matheus Rocha Pitta como um todo, e não apenas na elaboração de *Primeira Pedra*. De antemão, vale destacar alguns nomes relevantes que influenciaram direta e indiretamente o trabalho do artista mineiro: apesar de encontrar influências objetivas em Cildo Meireles - com a noção de circulação, importante para pensar nos mecanismos de trocas das mercadorias no mundo - e, Robert Smithson - que a partir da teoria do *Non-site* elabora e disponibiliza novas relações entre os objetos inventados e os lugares externos ao espaço expositivo -, notou-se ao longo deste estudo uma tendência conceitual partindo da definição de transação para Matheus Rocha Pitta, que encontra, via Thomas Hirschhorn, um entendimento ético acerca das práticas de Andy Warhol e Marcel Duchamp.

A fim de elucidar possíveis dúvidas, sabe-se que entre o artista francês e Matheus Rocha Pitta existe quase um século de distância. Não cabe a esta pesquisa, portanto, realizar um estudo cronológico da produção contemporânea a partir do *readymade* duchampiano, como uma linha do tempo da História da Arte. No entanto, pretende-se ressaltar como a descoberta do *readymade*, aliado à leitura da produção warholiana que a compreende em acordo com a realidade, possibilita tecer um aprofundamento teórico sobre a definição de transação em *Primeira Pedra*. A transação ganha evidência pois é a partir desse gesto disponibilizado que se torna possível compreender as múltiplas

camadas suscitadas pela obra. Nesse aspecto, o ato transacional proposto em *Primeira Pedra* é o meio e também o fim.

Primeira Pedra [Figura 1] possui tamanho ideal para acomodar-se em uma mão. Quando em exibição, as esculturas de concreto são dispostas no chão sobre folhas de jornais do dia anterior. Junto a instalação, uma instrução: “A primeira pedra que for encontrada na rua e encher sua mão pode ser trocada por uma destas esculturas. Peça ajuda ao pessoal da galeria para efetuar a transação”. O público recebe uma oferta de troca, mas não uma troca usual para um objeto de arte, tal como estabelecido pelo mercado. O artista propõe desmonetizar o valor da sua obra e subverter alguns padrões. No entanto, conforme escreveu Sérgio Martins:

As esculturas não surgem primariamente como obras de arte baratas e reproduzíveis para os visitantes levarem para casa, como se a conversão de obra de arte contemporânea em consumo de massa oferecesse nada além de uma resistência ao status de luxo da arte. Ao contrário, elas são feitas para carregar a marca dessa fissura mínima na superfície de uma reforçada tendência ideológica ao imobilismo social e político. Trocá-las é tomar parte dessa experiência comunal, mesmo que não intencionalmente, como os gestos que são destinados a ter uma vida própria.¹

A instrução enunciada na obra - que sugere a participação ativa do visitante - afirma também um vínculo entre o local onde a obra está exposta e o seu entorno, por meio do gesto de carregar uma pedra. Ao espectador, o artista oferece então a experiência de trazer para o espaço expositivo um objeto que pertence ao mundo exterior, e ao fazer isso, oferece também uma segunda experiência: a de sair desse espaço portando um objeto de arte. Há ainda neste ato um detalhe igualmente significativo, o de que em outro contexto o visitante jamais poderia acessar qualquer exposição portando uma pedra - especialmente uma que ocupe o tamanho da sua mão -, vide que esta é usualmente identificada enquanto um objeto utilizado para realizar atos de violência, uma forma de arma branca.

¹ Tradução livre. Original em inglês: “Clearly, then, the sculptures are not meant primarily as cheap, reproducible works for visitors to take home, as if gearing contemporary art toward mass consumption offered anything but a merely moral resistance to art’s luxury status. Instead, the transaction they set in motion frames the ideologically reinforced tendency toward social and political immobilism manifest in such phenomena as gentrification and media-driven moralism. To trade for the sculptures is to take part in a communal experience, even if unintentionally; as the work suggests, these gestures do have a life of their own.” (MARTINS, Sérgio Bruno. *Reviews: Matheus Rocha Pitta*. In: ARTFORUM summer edition, Nova York, 2015, vol. 53, no. 10).

Nessa perspectiva, o espectador tem papel indispensável para que o trabalho não só aconteça conforme programado, mas também complete o circuito pensado inicialmente pelo artista. Essa afirmação justifica também o motivo da transação ser o ponto central de *Primeira Pedra*, pois a troca entre o público e a obra simboliza o início, o meio e o fim da proposta de Matheus Rocha Pitta. O que entra em jogo são justamente os múltiplos potenciais despertados a partir da interação dos espectadores com a obra, possibilitada pela disponibilização do gesto de carregar uma pedra. A busca pela pedra ordinária, no entanto, não termina quando uma pedra nos formatos solicitados é encontrada; há ainda que se caminhar com ela em mãos até chegar de volta ao local onde a troca poderá ser efetivada. O que acontece nesse caminho é desconhecido. Não obstante, após a troca o espectador também deve caminhar com a outra pedra, esculpida e assinada. Quais as diferenças, ou melhor, o potencial de violência no imaginário coletivo de uma pedra em estado bruto e uma pedra esculpida?



Fig. 1: Matheus Rocha Pitta, *Primeira Pedra*, 2015. Imagem retirada do site da Galeria Mendes Wood, sem referência de autoria.

Adentrando ainda mais na questão da transação da pedra ordinária pela pedra assinada e datada, uma outra particularidade se revela: a instalação não supõe um número máximo de produção das esculturas, pois a troca deve ser factível de acontecer sempre que houver a intenção por parte de algum visitante, de outra forma, a obra perderia seu propósito. Isto quer dizer que *Primeira Pedra* possui edição aberta, ou seja, as

reproduções dos cubos de concreto acontecem de maneira ilimitada e de acordo com a demanda de trocas estabelecidas entre o público e a obra. Nesse sentido, não há como determinar, por exemplo, quantas esculturas de *Primeira Pedra* já foram realizadas e distribuídas desde o ano de sua criação. Aqui está a segunda jogada crítica de Rocha Pitta na contramão do sistema mercadológico da arte, cuja prática habitual consiste em alinhar convenções para prevenir reproduções não autorizadas de obras, sendo a mais comum destas a determinação de tiragens de edições. Firmar um número de reproduções de um trabalho garante, em vista do mercado, uma especulação em cima da assinatura do artista, bem como o estigma de raridade daquele objeto.

Apesar de se mostrar avesso às convenções estipuladas por um mercado essencialmente capitalista ao propor tanto que a obra possua edição ilimitada quanto que sua moeda de troca seja propositalmente um item que não possui valor algum - de acordo com essa dimensão econômica -, ainda assim, Matheus Rocha Pitta se utiliza do imaginário coletivo sobre a posição do artista para garantir que as transações aconteçam e, com isso, assegurar que a obra irá completar o seu circuito conforme programado. Embora este seja já um tema em transformação, ainda é recorrente no senso comum a noção de artista como aquele que produz manualmente o bem cultural, tendo a assinatura o papel de autenticar aquele processo de manufatura. Por isso, por mais que a operação artística de *Primeira Pedra* admita a reprodutibilidade infinita das peças de forma independente, existe ainda um caráter físico envolto no fetiche da assinatura de Matheus Rocha Pitta, que estimula o espectador a participar da ação proposta.

A todo tempo o artista idealizou em *Primeira Pedra* atrativos para fazer com que o espectador neutro, definido por aquele que sem saber da existência da exposição se depara com o pedido de troca, decida realizar a ação solicitada como quem estabelece um contrato de trabalho ou um acordo. Tendo em vista as dinâmicas suscitadas pela obra, especialmente no tocante da participação ativa do visitante e das reproduções das esculturas, torna-se importante a compreensão de como tais operações foram realizadas nas experiências mais recentes em que a instalação foi exibida ao público.

Para tal, além de considerar as naturezas distintas dos locais em que *Primeira Pedra* foi montada (uma galeria, um centro cultural e um museu), faz-se necessário também um estudo sobre os desafios da sua gestão nesses três momentos. Essa leitura analítica das exposições anteriores será importante para compreender também como se dão as negociações entre a obra e o espaço a cada novo lugar em que for exibida, uma vez

constatado que *Primeira Pedra* agita certos padrões convencionais no que diz respeito a fruição, manutenção e salvaguarda de uma obra de arte.

Para dar conta das questões abordadas acima, foi necessário dividir esta pesquisa em três partes. Cabe ressaltar que foi uma escolha de escrita selecionar uma obra do artista a cada novo capítulo, para criar diálogos e laços conceituais com o objeto de estudo desta dissertação. Desta forma, outros trabalhos de Rocha Pitta são examinados, porém, não pela necessidade de pormenorizar uma linearidade da sua produção, mas, ao contrário, para ressaltar e justificar as familiaridades temáticas das quais cada capítulo se propunha discutir, sem considerar obrigatoriamente uma ideia de linha do tempo.

O primeiro capítulo dedica-se a situar a pesquisa poética de Matheus Rocha Pitta como um todo, alicerçado principalmente no encontro ético do artista com o gesto do acordo. Ao longo de três anos, entre 2013 e 2015, Rocha Pitta realizou uma série de 28 estelas de concreto, denominadas de *Acordo*, que continham imagens apropriadas de jornais e revistas de pessoas exercendo gestos de contrato como abraços, beijos e apertos de mãos. Segundo o artista comenta em entrevista, o acordo foi o primeiro gesto que chamou a sua atenção. Na mesma época em que produziu a série *Acordo*, Rocha Pitta também produziu uma série de 10 lajes denominadas de *Assalto*, que continham imagens de indivíduos levantando as duas mãos em um sinal de passividade. Através da repetição de imagens, Rocha Pitta nos propõe um afastamento dos acontecimentos noticiados por elas, fazendo saltar à atenção um gesto isolado. No meio de uma coleção de imagens de acordo, a veracidade de cada acordo individual se dilui. É como se todos os acordos realizados na esfera da obra de arte fossem estruturalmente semelhantes.

A série *Acordo* se torna importante para compreender os caminhos conceituais que levaram Rocha Pitta até a elaboração de *Primeira Pedra* em 2015. Não apenas pelos imbricamentos éticos acerca do significado de se realizar um acordo nos tempos atuais, algo que certamente conduz também a pesquisa do artista no decorrer de sua carreira, chegando à transação em *Primeira Pedra*, mas também para entender as suas escolhas poéticas e materiais. Existem vários componentes nas estelas de *Acordo* que se repetem nas práticas de Rocha Pitta: os jornais, as imagens recortadas e o concreto. Tais escolhas partem sobretudo do desejo de Matheus Rocha Pitta em estender a vida das imagens de jornais que, enquanto mercadoria, valem apenas por um dia, como também de tirar essas imagens da diluição do cotidiano e do fluxo intenso de informações.

A escolha de utilizar-se de jornais também vem, portanto, de uma necessidade de dar destaque a materiais cotidianos “que estão ao alcance da mão”, conforme pontua o

artista. Este deslocamento imagético promovido a partir do isolamento de gestos, está implicado no debate acerca do lugar das mercadorias na nossa sociedade. Existe uma vontade artística de realizar infiltrações em sistemas de consumo, a partir do desvio de uma ideia, de um conceito, de um gesto, de um objeto ou de um material, que fica em evidência nas proposições de *Primeira Pedra*.

Após discorrer sobre as questões amplas da poética de Matheus Rocha Pitta, destacando assuntos abordados em *Primeira Pedra* em diálogo com outros trabalhos do artista, como a série de *Acordo* e as exposições *Dois Reais* e *Drive-In* - importantes para entender a noção de circuito e mercadoria na sua obra -, o segundo capítulo propõe um detalhamento conceitual sobre cada uma das particularidades acentuadas na instalação de *Primeira Pedra*. São elas: transação, deslocamento, participação e reprodução.

Propositalmente, a escrita deste capítulo caminha de trás para frente ao pensar que a ação transacional proposta por Rocha Pitta é a finalidade do trabalho. Em resumo, a proposição de *Primeira Pedra* pretende tornar possível a troca entre a pedra ordinária pela escultura. Os mecanismos pensados para fazer com que o objetivo final seja cumprido são os meios - daí os deslocamentos, a participação e a reprodução ilimitada de suas peças. Justifica-se, portanto, começar pelo fim, pois é a partir dele que se faz compreensível os meios que nos levam até lá, muito embora eles estejam conectados entre si.

Traçando paralelos entre tais categorias disponíveis em *Primeira Pedra* com outros trabalhos do artista, como *Provisional Heritage*, *Deposição* e *Dois Reais*, observa-se o desejo de despertar um olhar crítico aos modos de produção contemporâneo, suas formas de transação e circulação, aliados à uma ideia de valoração. Nesse aspecto torna-se importante analisar o que a transação significa dentro da obra do artista, já que novas camadas são adicionadas em *Primeira Pedra* quando há a proposição da participação ativa dos espectadores com a obra.

Nesse momento entram em voga outras concepções importantes, como a noção de espectador-participante (e, no caso de *Primeira Pedra*, espectador-colecionador). Embora o trabalho esteja finalizado no momento em que ele é mostrado ao público, entende-se que existem variações possíveis do seu aspecto visual que, apesar de seguir um programa rígido estabelecido por Rocha Pitta, ainda assim foge em alguma medida do seu controle: por exemplo, pode não haver participações, o que significa, não haver transações. É um risco do trabalho que ele não ocorra conforme programado. Para criar essa trama de significados, outros trabalhos também são apontados, como *Leite de Pedra*, *Sopa de*

Pedra e No Hay Pan, em reconhecimento de como essas categorias aparecem de modos distintos em diversos trabalhos do artista. Há um retorno dessas questões que justificam a importância delas para a pesquisa do artista como um todo, e que tem em *Primeira Pedra* seu significado mais ativo.

Não obstante, a noção de reprodução parece necessária para selar as questões práticas e conceituais suscitadas por *Primeira Pedra*, aliadas com uma ideia de mercadoria e de demanda do mercado. As reproduções infinitas das peças, que acontecem de acordo com a demanda de participação entre o público e a obra, favorecem a participação ativa dos espectadores. Por sua vez, a participação se dá justamente no deslocamento deste material no espaço-tempo da obra, resultando no ato transacional. A categoria de reprodução retorna para a de transação como um circuito programado.

Para dar conta de assuntos tão complexos ao longo da elaboração dos dois primeiros capítulos, outras relações entre a obra de Matheus Rocha Pitta e as pesquisas e produções de artistas diversos foram sendo estabelecidas. Em diversos momentos foram sendo construídas conexões que nos levam para diferentes abordagens da história: transitamos em áreas do saber que vão desde Karl Marx à Rocha Pitta, passando por Duchamp, Warhol, Smithson, Meireles, Dias, Oiticica, Manuel, entre outros nomes importantes para tratar das questões elaboradas e discutidas ao longo desta pesquisa.

Tendo em vista todas as questões desencadeadas a partir da dinâmica transacional proposta por Matheus Rocha Pitta em *Primeira Pedra*, o último capítulo dedica-se exclusivamente em analisar e compreender como essas operações foram realizadas quando saíram da esfera teórica e passaram a operar no campo do real. Para tal, um estudo sobre as três ocasiões em que a obra esteve exposta, nos anos de 2015, 2018 e 2019, se faz relevante para compreender as variações normativas do trabalho no que diz respeito à participação do público, bem como a gestão institucional dos diferentes locais em que a obra foi apresentada.

Para além de um estudo quantitativo, por exemplo, preocupando-se com os números de esculturas que foram produzidas ou a quantidade de trocas que foram efetivadas no decorrer das exposições, interessa neste capítulo analisar as demandas dos diferentes locais quando consideramos suas naturezas distintas. A pergunta que fica é: como se comportam os espaços da cultura com naturezas distintas - uma galeria, um centro cultural e um museu - com a exibição de uma obra aos moldes de *Primeira Pedra*? Como se comportam os visitantes destes lugares quando há a proposição de participação? Quais são os desafios da montagem e exibição desta obra? E, por fim, quais são os

desafios de salvaguarda, no caso da Pinacoteca do Estado de São Paulo, que tem essa obra em acervo desde 2017?

Talvez as perguntas suscitadas não tenham uma resposta definitiva, pois a própria natureza da obra prevê essa elasticidade conceitual. No entanto, elas só puderam ser elaboradas e discutidas a partir da realização de entrevistas, ao acesso à documentação da Pinacoteca do Estado de São Paulo e dos catálogos das demais exposições em que a obra participou. A análise da gestão da obra em cada uma das instituições mencionadas também nos auxiliou no entendimento das imposições de negociação que *Primeira Pedra* requer no ato de sua montagem e salvaguarda.

No momento em que ela passa a integrar o acervo da Pinacoteca outras necessidades surgem. Essa não é uma tendência exclusiva de *Primeira Pedra*, outros trabalhos que possuem elasticidade conceitual, material e temporal se propõem a ocupar o mesmo lugar. A isso se justifica entender as dinâmicas complexas de montagem, exibição e salvaguarda de *Primeira Pedra*, pois apesar das particularidades de cada obra, analisá-la nesse contexto é também refletir sobre como obras com tendências similares podem se comportar em espaços distintos, bem como promover um debate mais amplo acerca da salvaguarda dessas obras, estimulando sua entrada em acervos de museus, assim como em coleções públicas ou privadas.

1.

Matheus Rocha Pitta: *Primeira Pedra* (2015)

A incumbência de analisar uma única obra pode ser complexa. Pense: a quantos caminhos uma só obra pode te levar? Esta é uma boa pergunta para começar, pois o que esta pesquisa faz, antes de tudo, é apostar que *Primeira Pedra* tem a capacidade de nos guiar para diferentes e diversos caminhos. Em um mundo de informações rápidas - em que as informações estão ao seu alcance em apenas um clique -, torna-se inevitável não buscar conexões e interlocuções em outras fontes. Mas não como um recurso puramente teórico, e sim em uma espécie de aceitação das dinâmicas globalizadas que, sem dúvidas, impactam nas produções artísticas contemporâneas. Ou seja, há um reconhecimento das muitas articulações possíveis em torno de um só objeto.

Por isso, antes de mais nada, parece importante destacar que a fim de discorrer sobre as questões implicadas pela realização de *Primeira Pedra*, tanto em sua proposição como em sua execução, faz-se indispensável tecer ligações com autores diversos e artistas de diferentes gerações. Dessa forma, anuncia-se que uma análise minuciosa de *Primeira Pedra* requer uma ávida dedicação ao estudo de temas e diálogos que esbarram na pesquisa de Matheus Rocha Pitta ao longo de sua trajetória. Porém, não com um intuito de fornecer uma leitura cronológica desses acontecimentos, mas sim na tentativa de buscar em outras áreas referências que ajudem a investigação das diferentes categorias suscitadas pela instalação de Rocha Pitta.

Portanto, o ponto de partida para esta análise não se dá baseada em impressões subjetivas acerca de *Primeira Pedra*. É fruto de uma revisão dos textos que tratam de *Primeira Pedra* especificamente, mas também de todos os catálogos expositivos disponíveis até hoje de Matheus Rocha Pitta, bem como de relatos diversos e entrevistas. No meio de tantos textos, a teorização de Rocha Pitta a respeito de sua pesquisa poética torna-se não apenas fundamental, mas, quiçá, um dos principais recursos para a elaboração desta leitura detalhada, como também uma preciosa fonte para o direcionamento acertado das conexões realizadas entre a prática do artista brasileiro com outras, como o *readymade* duchampiano, a *pop art* warholiana - lida por Rocha Pitta a

partir de Thomas Hirschhorn - e a teoria do non-site de Robert Smithson. Faz-se necessário retornar a textos como *O Ato Criador*, escrito em 1965 por Marcel Duchamp e *The Philosopher as Andy Warhol*, escrito por Arthur Danto em 2004, bem como pensadores contemporâneos como Thierry De Duve e Martha Buskirk e a própria Teoria do Non-Site escrito por Smithson em 1968, para tecer tais conexões entre as pesquisas destes artistas com a de Matheus Rocha Pitta sem parecer fatidicamente raso.

Ao longo desta pesquisa alguns autores que acompanham a trajetória de Rocha Pitta são mencionados - Luisa Duarte, Sérgio Martins, Kaira Cabañas, entre outros -, em seus artigos e textos curatoriais que tratam das dialéticas propostas pelo artista em suas obras, mas conforme já pontuado, é o próprio artista quem, em suas falas a respeito de sua pesquisa poética e material, aponta os caminhos para as conexões que a sua investigação propõe. Dialogando com Rocha Pitta, abrimos espaço para compreender o pensamento do artista, em suas escolhas e métodos. É a partir da fala dele que identificamos a razão primeira de suas obras: a vontade de conseguir isolar um gesto, ou como menciona o próprio artista, o interesse em disponibilizar um gesto. É por isso que para tratar de *Primeira Pedra* começaremos pelo *Acordo*, por ser o momento exato em que o método de isolar os gestos a partir de recortes de jornais e revistas, e a pesquisa poética e política articulada por Matheus Rocha Pitta em suas obras se unem e ganham forma.

*

A realização de um acordo está nas relações cotidianas: a todo momento exercemos pactos, convenções consentidas por duas ou mais pessoas, a partir de uma comunhão recíproca de ideias, sentimentos e entendimentos. A carga ética que essa palavra carrega consigo implica uma compreensão de uma construção de realidade, seja ela em micro ou macro escala. Entre os anos de 2013 e 2015, Matheus Rocha Pitta realizou uma série de vinte e oito estelas denominadas de *Acordo (The Agreement)* [Figura 2].² As placas de concreto de cerca de 1 m² reúnem retratos apropriados de jornais e anúncios publicitários, nos quais indivíduos estão performando um gesto de contrato.

² Estela é um termo utilizado na Arqueologia, que deriva do grego STELAE, utilizado para designar objetos em pedra individualizadas, monolíticos. Sua função era veicular um determinado significado simbólico, fosse funerário, mágico religioso, político, entre outros.



Fig. 2: Lajes de *Acordo*. Imagem retirada do site da Galeria Mendes Wood, sem referência de autoria.

Em entrevista para Luisa Duarte, crítica de arte e curadora independente, em outubro de 2018, Rocha Pitta conta que o acordo foi o primeiro gesto que chamou sua atenção, quando leu a frase de Thomas Hirschhorn (1957) em “Love and Work”, texto publicado pelo autor em 2004, no qual ele menciona que só se muda uma realidade fazendo um acordo com ela.³ O encontro com essa dimensão ética do acordo se deu antes de Rocha Pitta começar a colecionar imagens de pessoas exercendo essa ação específica, e antes também de realizar a série de trabalhos de mesmo nome. No entanto, as lajes de *Acordo* foram a primeira vez em que o artista isolou um gesto deliberadamente. Segundo Matheus Rocha Pitta:

“A importância dessa fala vem de um posicionamento político diante da realidade: não se pode fugir de um problema simplesmente ignorando-o. É uma estratégia que parece muito simples mas que porém exige uma constante negociação com aquilo que chamamos de realidade, que é algo sempre em construção.”⁴

³ “Ao dizer sim, Warhol pôs-se de acordo com a realidade social e econômica. Warhol é o artista do acordo. Acordar, nesse sentido, é confrontar-se com a realidade como ela é. Acordar é a pré-condição para que se aceite ou se recuse algo; só acordando é que se pode mudar isso. Andy Warhol era corajoso. Ele cooperou com a realidade para mudá-la. Ele mostrou que a realidade não pode ser mudada a menos que você se ponha de acordo com ela”. (HIRSCHHORN, Thomas. *Love and Work*. Revista Artforum, 2004).

⁴ ROCHA PITTA, Matheus. Entrevista sobre Primeira Pedra [Dezembro de 2022]. Entrevistador: Eloah Gadas. Rio de Janeiro, 2022. A entrevista encontra-se transcrita na íntegra no Anexo I.

Nas estelas os jogadores de futebol, as pessoas comuns e os líderes políticos e religiosos encontram-se hierarquicamente dissolvidos, dispostos lado a lado e canalizados por um gesto, seja um aperto de mão, um abraço ou um beijo, como se todos os acordos realizados nessa esfera da obra de arte fossem estruturalmente semelhantes [Figura 3]. A veracidade de cada acordo individual no meio de uma coleção de imagens dilui-se completamente. Através da repetição de imagens Matheus Rocha Pitta faz saltar à atenção um gesto isolado, mas que nos possibilita questionamentos para além do conceito ético e teórico do gesto em si, mas também da própria circulação de imagens no mundo.

Desprovidas do seu contexto, as imagens se tornam vocabulário visual. Esse é um recurso comum ao artista, que utiliza do seu vasto arquivo de imagens de jornais para disponibilizar os gestos que provocam a sua curiosidade. “Através da ideia de disponibilizar um gesto, tomo distância do imperativo de produzir resultados. O gesto está no meio, é puro meio”, conta Rocha Pitta.⁵



Fig. 3: Detalhe da laje *Décimo Sexto Acordo*, retirada do site da Galeria Mendes Wood, sem referência de autoria.

A repetição de imagens como recurso artístico esbarram em alguma medida nas ferramentas que a *pop art* utilizava e colocam-nos a refletir sobre o impacto desse

⁵ *Entrevista de Luisa Duarte com Matheus Rocha Pitta, outubro de 2018*. In Matheus Rocha Pitta: Caminho da Pedra. Catálogo de exposição, Espaço Cultural BNDES: Rio de Janeiro, 2018, p. 48.

movimento na produção artística global.⁶ A *pop* de Andy Warhol (1928 – 1987) talvez seja o primeiro movimento artístico do pós-guerra a trazer à luz a questão da circulação de mercadorias, tanto utilizando-se da hiperexposição das imagens em seus trabalhos, quanto transformando as imagens em mercadoria circulada. Os trabalhos de Warhol partem de anúncios publicitários e de jornais, cuja circulação social foi elevada ao extremo de tal maneira que não passam mais de referências de si mesmas. Ao mesmo tempo, quando transferidas para a tela de serigrafia, as mesmas imagens são reproduzidas inúmeras vezes.

“A serialidade presente em muitos trabalhos do artista também dá conta dessa imaterialidade da imagem que se separa de seu referente, adquirindo uma espécie de autonomia: pode ser repetida à exaustão, sendo sempre a mesma ainda que mude certas características periféricas como a cor e o tamanho.”⁷

Vemos essa repetição imagética incansável nas latas de sopa de Campbell e nos retratos de Marilyn Monroe que Andy Warhol produziu na década de 1960, que, muito embora nos pareçam uma simples utilização de uma imagem popular a exaustão, trazem ao debate assuntos como serialidade, repetição e valor. Mais adiante na pesquisa será notável a assimilação dessas temáticas com a produção de Rocha Pitta, mas interessa pensar que, ao realizar essa produção em massa das mesmas imagens, Warhol também assemelha seus trabalhos a uma noção de múltiplo, muito embora haja diferenças significativas entre uma obra e outra. Esses recursos são, de certa forma, uma tentativa de propagar a arte, numa democratização através da familiaridade visual. O conceito de múltiplo - que explora a ideia de edição limitada -, pretendia ser a oportunidade de tornar a cultura “elevada” acessível a todos. Mas apesar das intenções, a *pop art* ainda assim teve a sua produção assimilada por uma elite da cultura capitalista.

“É provável que, originalmente, o artista pop tenha visto a sua descoberta do banal como um anti-gesto - como uma provocação contra a “elevada” cultura da belas artes, mais do que como uma provocação contra a “baixa” cultura de Hollywood e de supermercado.

⁶ O próprio nome do movimento já indica a utilização de signos estéticos massificados da publicidade e do consumo como uma crítica latente para dar forma à arte. No texto “A geração Warhol” de Gregory Battcock, o autor classifica a *pop art* como um movimento no qual “os novos artistas encontrar-se-ão no curioso papel de equilibrar as tendências da elite e pesquisar uma forma geral que comunicará mais diretamente os que precisam aprender mais. O primeiro passo nessa direção - passo que iniciará a descida da supersofisticação em Arte para uma base mais ampla possível - envolverá uma redescoberta do trivial, do banal, do óbvio.” (BATTCKOCK, 2008, p. 47)

⁷ RIVITTI, 2007, p. 11.

Contudo, no final, os artistas e suas obras foram arrebatados pelos muitos ricos e pelas instituições por eles controladas.”⁸

No fluxo de informação atual, pode-se considerar que as imagens não chegam aos indivíduos de modo inofensivo, pelo contrário, muitas possuem teor publicitário - mesmo aquelas que não são necessariamente imagens de publicidade e propaganda. Voltando para as investigações de Matheus Rocha Pitta, uma nova relação é estabelecida pelo artista com as imagens, ao isolar delas um gesto específico. Por um lado, ele “acorda” com o estatuto da imagem, por outro, busca na repetição uma forma de desnaturalizar o gesto, retirando-o da sintaxe cotidiana do consumo (a foto de jornais e revistas) e chamando a atenção para a ideia do gesto como meio, tomada como base não-explicíta dessa sintaxe. Para lidar com essas questões, Rocha Pitta criou o conceito de “Diluição Mimética”:

“Por um lado, as imagens nos demandam um comportamento (demandam uma mimesis, uma imitação, sempre direcionada ao consumo), por outro lado elas esvaziam o sentido e a linguagem, elas diluem quaisquer reflexões, atritos, hesitações, enfim, nessa demanda de consumo existe um achatamento e uma repressão mesmo do sentido. A ideia então é diluir não o sentido, mas essa Mimesis, essa imitação, essa demanda, incentivo, drive, por um comportamento sem reflexão, sem pausa, automático e inautêntico. E isso se faz isolando os gestos, fazendo uma separação radical, ou seja, uma desapropriação do contexto para que o gesto esteja disponível e apropriável.”⁹

O conceito de “Diluição Mimética” vem antes do gesto, portanto. Ele parte do desejo do artista de estender a vida das imagens de jornais - que, enquanto mercadoria, valem apenas por um dia -, mas também de tirar essas imagens de jornais e revistas da diluição do cotidiano e do fluxo intenso de informações, ressignificando-as. A curiosidade acerca dos mecanismos de troca habituais acompanha Rocha Pitta anteriormente ao início de sua produção artística. Sua coleção de imagens está em construção desde 1995/96, quando era repórter estagiário da Tribuna de Petrópolis.¹⁰

Essas operações se reafirmam em outros trabalhos do artista: no mesmo período em que realizava o conjunto de trabalhos nomeados de *Acordo*, Rocha Pitta também estabeleceu relação visual com a palavra *Assalto* [Figura 4], quando realizou para a

⁸ BATTCKOCK, Gregory. *A geração Warhol*. In: *A nova arte*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008, p. 48

⁹ ROCHA PITTA, Matheus. Entrevista sobre Primeira Pedra [Dezembro de 2022]. Entrevistador: Eloah Gadas. Rio de Janeiro, 2022. A entrevista encontra-se transcrita na íntegra no Anexo I desta dissertação.

¹⁰ Idem.

ocasião da Bienal de Taipei um conjunto de dez lajes de concreto em que investiga a natureza do gesto realizado por aqueles que são assaltados: o ato de levantar as duas mãos em sinal de passividade.¹¹

Ao se apropriar das imagens e deslocá-las da sua finalidade, Rocha Pitta estabelece um vínculo com o componente jornal, colocando-o como uma das fontes primordiais para a sua pesquisa artística, seguida da própria notícia.¹² Mas, para além dos sentidos dos quais a imagem impressa traz, se faz indispensável pensar a própria natureza do periódico, que tem em sua existência a propriedade de ser uma publicação descartável. O jornal do dia anterior não tem mais valor, pois, no momento em que a notícia está impressa, ela já faz parte do passado.



Fig. 4: Matheus Rocha Pitta, *Quinto Assalto*, 2014. Imagem cedida pela Galeria Athena.

Nesse ponto é possível estabelecer um paralelo com outros artistas brasileiros que utilizam a materialidade do jornal como suporte para sua pesquisa artística. Antonio Manuel (1947), por exemplo, tem uma ampla pesquisa na década de 1960 e 1970 acerca do dispositivo jornal, mas sua implicação partia da ação em escala que o jornal tinha

¹¹ “The Great Acceleration”, ocorreu no ano de 2014, com curadoria de Nicolas Bourriaud. O trabalho *Assalto* foi comissionado pela Bienal de Taipei, no Taiwan.

¹² Isso porque muito embora a manchete e a notícia não sejam ponto de interesse e implicação real para Matheus Rocha Pitta, ainda assim as imagens que as acompanham fazem juz ao seu teor textual. Nesse ponto, parece interessante pensar que a imagem do jornal não existe sem a notícia e vice-versa.

naquela época, por ser um veículo poderoso de informação. A série *Clandestinas* (1973) [Figura 5] ou a exposição *Antonio Manuel: de zero às 24 horas* (1973), são exemplos de como Manuel explorava exatamente o fato de o jornal ter a duração de um dia.¹³



Fig. 5: Antonio Manuel, série *Clandestinas*, 1973. Imagem retirada de: Osório; Manuel. *A política da imagem*. 2014.

¹³ “Em *Clandestinas*, o artista insere material visual, gráfico e textual na capa de um diário e o imprime, provocando mais atritos ao devolvê-lo à circulação em algumas bancas da cidade. Em toda a criação dessa série, Antonio Manuel utilizou a redação do jornal *O Dia*, com a intermediação de Ivan Chagas Freitas. Não era mais o *flan* que interessava e sobre o qual surgia sua obra, mas a própria manipulação do jornal e sua circulação clandestina. Era possível comprar nas bancas, sem querer, uma “obra de arte”. Isso durou até o dono do jornal, Antônio de Pádua Chagas Freitas, pai de Ivan e futuro governador do Rio de Janeiro, descobrir a presença transgressora do artista na redação, produzindo capas falsas para seu diário.” (OSÓRIO, Camillo; MANUEL, Antonio. *A política da imagem*. Rio de Janeiro: Revista ZUM, edição nº 6, julho de 2014).

“Em 1973, o clima político estava muito tenso e a direção do MAM tomou a posição de censurar algumas obras que participariam da minha exposição. Inconformado, procurei deixar o trabalho que seria um bode vivo no foyer, fazendo uma associação entre bode e body (corpo) e trazendo a lembrança da performance *O Corpo É a Obra*, em que me apresentei nu no museu durante o Salão de Arte Moderna de 1970. Essa ideia também foi vetada e eu achei que o melhor seria publicar os projetos junto a alguns outros textos, como um de Décio Pignatari, maravilhoso, sobre *Clandestinas*. Procurei *O Jornal* e negocie para que aceitassem essa proposta e me dessem um encarte de seis páginas inteiras, nada menos que isso. O editor, Washinton Novaes, bancou a ideia em retaliação à demissão de Reinaldo Jardim daquele jornal, três dias antes. Foi minha sorte. Chamei a iniciativa de *Exposição de Antonio Manuel: De 0 às 24 Horas*. Era uma mostra minha para estar nas bancas e, dessa maneira, romper com os sistemas oficiais da arte daquele período. O título sugeria a duração de um dia apenas. Era uma obra descartável, embora pudesse ser guardada. A mostra no jornal cumpre a função de disseminar um ruído de informação de forma relâmpago, com tiragem muito grande, de 60 mil exemplares. Nesse sentido, assemelha-se a ações de guerrilha.” (MANUEL, Antonio. *Exercício Experimental da Clandestinidad*. In: Revista Select, novembro de 2015).

A utilização desses meios de comunicação para ir contra ao sistema instaurado é uma marca da pesquisa de Manuel. Em *Clandestinas*, o desejo do artista de reagir a um sistema político e a um sistema estético, ao levar os trabalhos para a rua, são notórios. Ao deturpar o conteúdo real das páginas de capa dos jornais *O Dia*, adicionando imagens e manchetes diferentes dos originais, Manuel criava um jornal clandestino. A genialidade está na duplicidade criada, uma falácia que era difícil distinguir da realidade, já que parte do conteúdo do jornal era mantida.

“Interferindo diretamente nas páginas, Antonio Manuel rasurava notícias e imagens e fazia surgir uma multidão de figuras anônimas, destituídas de identidade individual e potencializadas como expressão coletiva. O uso do jornal evidencia o suporte, impregnado de sentido, sujo, carregado de informação efêmera e mundana, deliberadamente público e claramente político.”¹⁴

De certa forma, apesar de ambos explorarem a qualidade do jornal de ser efêmero, os contextos históricos de produção e as motivações artísticas de cada um são diferentes, muito embora existam nelas certos pontos de contato. O uso dos arquivos fotográficos da imprensa aproveitando-se não somente do seu estatuto pictórico, mas também da sua característica de ser praticamente um *readymade* imagético, são, sem dúvida, pontos de interseção entre Antonio Manuel e Matheus Rocha Pitta.

Utilizando desses aparatos em suas lajes e estelas, Rocha Pitta realiza um deslocamento imagético dos jornais e revistas para as obras a fim de elucidar o debate sobre os mecanismos de troca do capital e o lugar das mercadorias na sociedade, invertendo o sentido de alguns materiais na escala de valores, sobretudo pela utilização de materiais cotidianos e ordinários na confecção dos trabalhos.¹⁵ Este é um método encontrado pelo artista para desviar uma ideia, um conceito, um gesto, um objeto, um material, de um determinado circuito, e com isso romper, ou melhor, realizar um curto dentro de um circuito geralmente imutável.

“O trabalho parece ser movido por uma crítica aguda e ao mesmo tempo sutil aos mecanismos de troca do capital e do lugar das mercadorias em nossa sociedade. Indo

¹⁴ OSÓRIO; MANUEL. *A política da imagem*. Rio de Janeiro: Revista ZUM, edição nº 6, julho de 2014.

¹⁵ Os materiais utilizados por Matheus Rocha Pitta na confecção de suas obras são parte de uma economia primária, como menciona Luisa Duarte: básica, mínima e necessária. Pedra (*Primeira Pedra*, 2015), pão (*No Hay Pan*, 2015), sopa (*Sopa de Pedra*, 2014), leite (*Leite de Pedra*, 2018), batata (*Aos vencedores as batatas*, 2016-2018), jornal, papelão, geralmente acompanhadas de provérbios e expressões igualmente populares.

além, há uma incorporação de imagens que fazem parte desse sistema de troca e consumo, no caso imagens de jornal, que no lugar de surgirem esvaziadas de sentido por causa da sua natureza descartável, parecem ter ali uma perenidade instaurada. Por um lado sua carga de informação se dilui, enquanto as formas dos gestos ali presentes ganham peso.”¹⁶

Adentrar na lógica do circuito e dos deslocamentos das imagens, dos sentidos e dos significados nas obras de Matheus Rocha Pitta, implica de certa forma compreender o ponto de partida da disponibilização dos gestos. O *Acordo* vem justamente deste lugar ético e incomum, em que para mudar uma realidade insatisfatória, é preciso antes entrar em acordo com ela, romper as estruturas, nesse caso, não é ir contra ela, mas ir de acordo com ela. Em acordo, é possível adotar táticas subversivas de adesão a uma crítica de valor e fazer com que ela circule.

Não à toa, alguns dos trabalhos que compõem a série de *Acordos* foram exibidos juntamente com *Primeira Pedra* em 2015, na exposição de mesmo nome, na galeria Mendes Wood em São Paulo. Há um choque entre os dois gestos disponibilizados, que produz uma constelação de sentidos e vai além da relação ética que se estabelece entre os trabalhos, mas perpassa também por uma relação centralizada no questionamento do consumo de imagens e também do próprio objeto de arte. *Primeira Pedra* surge de uma análise gestual descrita na passagem bíblica *João 7:53 – João 8:1-11 (Pericopae Adulterae)*.¹⁷ O fragmento do *Evangelho de João 8:7* comunica uma ação gestual que desperta o interesse do artista, quando Jesus convida quem nunca pecou a atirar a primeira pedra contra a mulher adúltera.¹⁸ Na obra, um pequeno cubo de cimento, assinado e datado, disposto no chão sob papéis de jornais com notícias do dia anterior, é oferecido ao público em troca da “primeira pedra encontrada na rua que encha sua mão” [Figura 6]. Através desta instrução, Rocha Pitta convoca o espectador para sair do espaço expositivo em busca de uma pedra, criando um circuito onde performance e escultura coincidem em um gesto. É esperado que o espectador realize uma transação ao trocar uma pedra ordinária por uma assinada pelo artista. Nesse intervalo o agente da ação realiza um gesto que causa um curto-circuito e, por sua vez, desloca o objeto de arte. “Entra no espaço consagrado a pedra ordinária, destituída de valor, enquanto saem para o mundo, sem que

¹⁶ DUARTE, Luisa. *Gestos em tempos de perigo*. In Matheus Rocha Pitta: Caminho da Pedra. Catálogo de exposição, Espaço Cultural BNDES: Rio de Janeiro, 2018, p. 46.

¹⁷ Episódio bíblico encontrado no *Evangelho de João. Pericopae Adulterae*, em latim; a tradução livre para o português seria *A Perícope da Adúltera*.

¹⁸ “Aquele que dentre vós está sem pecado seja o primeiro que atire pedra contra ela”.

se saiba o destino, as pequenas esculturas em forma de cubo envoltos no fetiche da assinatura de Matheus”.¹⁹

Ao sair do ambiente controlado da exposição, o espectador performa um gesto pré-determinado, disponibilizado, enquanto procura a primeira pedra a ser trocada pela escultura, muito embora a experiência da busca seja totalmente individual e única. O visitante que acessa este gesto, por sua vez, está condicionado a certos ritos e modos de atenção que deslocam o objeto de arte para um outro circuito, que o arrancam do conforto do museu ou da galeria, e o abrem para o mundo de modo imprevisível: não se sabe para onde irá, como, e na posse de quem estará esse objeto.

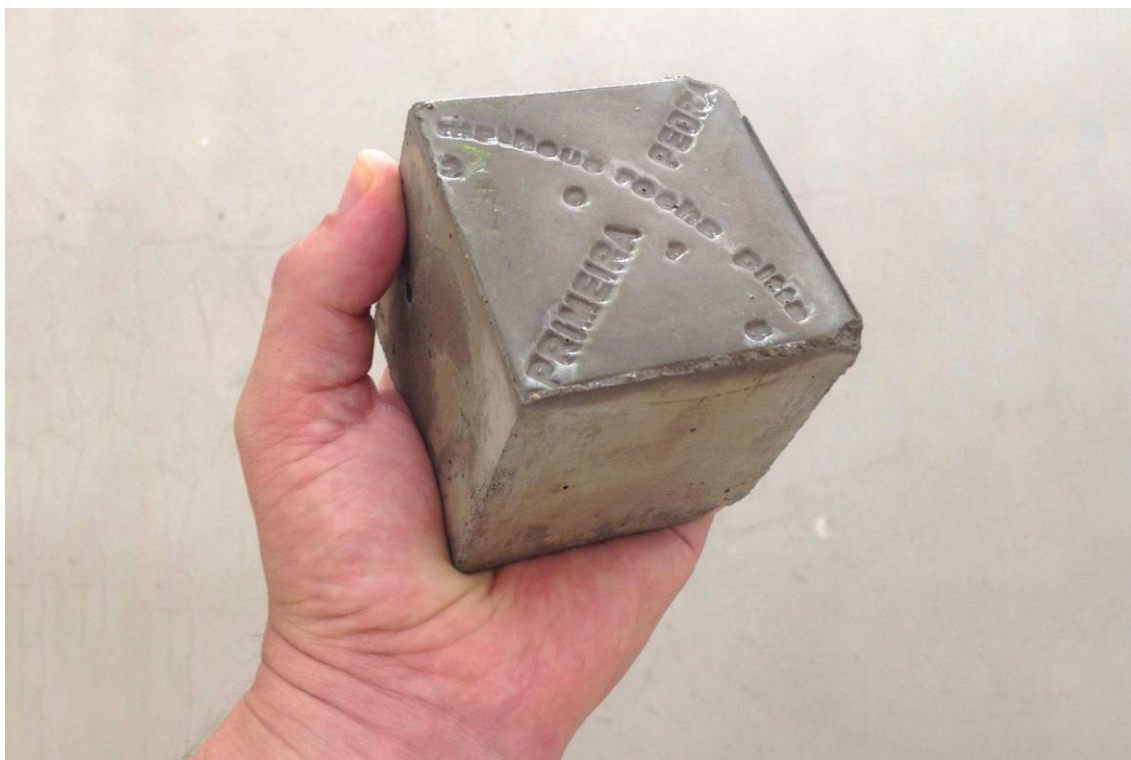


Fig. 6: Matheus Rocha Pitta, *Primeira Pedra*, 2015. Imagem cedida pelo artista.

Curiosamente, o gesto disponibilizado em *Primeira Pedra* é justamente daquela pedra que não é atirada. “É um não-gesto, no sentido de estar distante de qualquer finalidade”, conta Rocha Pitta. Na cena bíblica, o gesto naturalmente violento é iniciado, porém interrompido. Isso não quer dizer que a violência desapareceu, mas foi de algum modo transformada: “As pedras estavam nas mãos, prontas para serem atiradas e não

¹⁹ DUARTE, Luisa. *Gestos em tempos de perigo*. In Matheus Rocha Pitta: Caminho da Pedra. Catálogo de exposição, Espaço Cultural BNDES: Rio de Janeiro, 2018, p. 39.

foram. Eu quis dar corpo a esse momento específico, disponibilizar esse gesto específico de portar, carregar uma pedra que não é atirada, e sim trocada por uma escultura”.²⁰

Se para transformar uma realidade você precisa estar de acordo com ela, carregar uma pedra na mão sem atirá-la torna-se por si só um curto-circuito nesse sistema a fim de transformá-lo (uma quebra de expectativas de um ato de violência). O não-gesto de portar a primeira pedra, é então uma transformação em acordo com uma realidade de violência pré-existente. Em conversa com Felipe Abdala (1987), ele conta sobre a experiência de portar uma pedra na cidade e a estranheza que esta ação gera tanto para quem vê a cena, quanto para quem a realiza.²¹ O ato de transportar uma pedra de um local a outro, em mãos, infere diretamente em uma construção de cidade, não somente em se tratando do objeto físico em si, mas também pensando acerca da própria estrutura social da pólis. Em relato, Abdala comenta:

“Eu não sei se você já fez essa experiência, você já pegou um pedregulho e saiu andando pela cidade? Faça isso! Porque eu fiz na época do trabalho... Eu não lembro exatamente porque, eu estava andando ali no Estácio e eu vi uma pedra que tinha mais ou menos o tamanho de um punho e eu peguei e fui andando com ela. É uma sensação muito esquisita porque de fato você acha que as pessoas vão te olhar como se você tivesse ameaçando alguma coisa. Eu me senti um pouco estranho, mas eu me obriguei a fazer isso só pra entender um pouco essa sensação.”²²

Tem-se em *Primeira Pedra* uma ideia de circuito, na qual a existência de um percurso a ser efetuado, sugere ao espectador estabelecer uma interação com a obra de modo relacional à ação realizada. Essa noção de circuito confere sentido à instalação em questão, e se organiza como um fio condutor que aparece em projetos variados de Matheus Rocha Pitta, como um estado ou condição que vai além da pura investigação gestual. Para além de estarem imbricados nas próprias obras, os circuitos existem na disposição espacial dos trabalhos nas exposições. Ou seja, há o desejo por parte do artista de que as obras se articulem de forma a criar um circuito expositivo, que se adensa a cada vez que é percorrido.²³

²⁰ ROCHA PITTA, Matheus. Entrevista sobre Primeira Pedra [Dezembro de 2022]. Entrevistador: Eloah Gadas. Rio de Janeiro, 2022. A entrevista encontra-se transcrita na íntegra no Anexo I.

²¹ ABDALA, Felipe. Entrevista com Felipe Abdala sobre “Caminho da Pedra” [Janeiro de 2023]. Entrevistador: Eloah Gadas. Rio de Janeiro, 2023. A entrevista encontra-se transcrita no Anexo II.

²² Idem.

²³ *Entrevista de Luisa Duarte com Matheus Rocha Pitta, outubro de 2018*. In Matheus Rocha Pitta: Caminho da Pedra. Catálogo da exposição, Espaço Cultural BNDES: Rio de Janeiro, 2018. p. 44.

Se focarmos nossa atenção na palavra circuito por um momento, entendemos as delimitações de um espaço sugerido por Rocha Pitta, em uma espécie de movimento circular, que desloca alguma coisa em uma linha que sempre retorna ao ponto inicial. Em alguns casos esse deslocamento se dá a partir das imagens, em outros, há um circuito que desloca o espectador e, por vezes, a própria obra. Para Matheus Rocha Pitta, a ideia de deslocamento deve ser entendida como um desvio de um determinado circuito:

“Foi o Cildo Meireles que descobriu ou inventou isso, digamos que inaugurou esse campo de trabalho artístico: não mais criar algo novo, mas desviar o existente, porque o valor e o sentido não estão dentro ou por trás das coisas ou afetos, mas no modo como essas coisas circulam, na maneira como as trocas são feitas, etc. Esses canais de circulação (seja de valor, seja de afeto) se apresentam muitas vezes como uma realidade que não é construída e que portanto não se pode mudar. Mas ao impossível sempre pode-se opor uma transação. A ideia de desvio vem então como uma pequena subversão desses circuitos e o deslocamento é capaz de engendrar ou liberar alguma energia (...).”²⁴

Primeira Pedra centraliza questões importantes no discurso programático de Matheus Rocha Pitta, e ressalta alguns referenciais históricos que o artista carrega em sua bagagem, principalmente no que diz respeito à utilização dos objetos de consumo, para levantar debates acerca do valor das mercadorias e dos seus mecanismos de trocas. A se pensar, o gesto solicitado em *Primeira Pedra* gera um certo desconforto no espectador, pois advém de uma proposta irônica quando consideramos a sua disposição dentro de galerias e museus, já que esbarram nas noções de valor da obra de arte e seus sistemas de transação. Além do desconforto do espectador em carregar uma pedra pela cidade, conforme cita Abdala, ainda tem que ser pensada a logística contraventora de adentrar nesses espaços museais portando um objeto, e, sair com outro - considerado aqui um objeto musealizado, portanto, obra de arte.

Em diferentes medidas, Cildo Meireles (1948) traz à luz esse pensamento sobre os mecanismos de transação, informação e mercadoria, a partir de inserções diretas em determinados espaços de produção industriais relevantes na década de 1970, apoiado, de algum modo, em uma lógica do *readymade*. As décadas de 1960 e 1970 foram efervescentes no Brasil, sendo um período de produção com muitas elaborações experimentais de várias naturezas, que impactaram uma produção artística geracional,

²⁴ ROCHA PITTA, Matheus. Entrevista sobre Primeira Pedra [Dezembro de 2022]. Entrevistador: Eloah Gadas. Rio de Janeiro, 2022. A entrevista encontra-se transcrita na íntegra no Anexo I.

mas também trouxeram significativas mudanças comportamentais e conceituais sobre a arte brasileira como um todo. Os artistas que pensavam a arte experimental, termo cunhado por Mário Pedrosa (1900 - 1981) para caracterizar uma série de proposições artísticas que se desenvolviam sobre um “campo aberto”, estavam de certa forma dispostos a pensar a arte como um campo de questionamentos com possíveis diálogos com outras áreas, buscando alternativas que rompessem as categorias estabelecidas da arte e, com isso, questionassem o próprio conceito de arte.

Quando trazemos para observação a obra *Inserções em Circuitos Ideológicos* (1970), esbarramos no comentário de Rocha Pitta sobre o campo inaugurado por Cildo Meireles.²⁵ A obra se divide em dois projetos: Projetos Cédulas [Figura 7, Figura 8] e Projeto Coca-Cola [Figura 9], onde o papel-moeda era carimbado com instruções e opiniões e devolvidos à circulação; e gravações de informações, mensagens críticas e instruções eram adicionadas em garrafas retornáveis de Coca-Cola. Esta poética estabelecida por Meireles levava em consideração a situação político-social da época, pois possibilitava levar a mensagem para um maior número de pessoas, sem que fosse interrompida ou censurada por algum controle do Estado.



Fig. 7: Cildo Meireles, *Inserções em Circuitos Ideológicos (Projeto Cédulas)*, 1970. Imagem retirada do site do MoMa (Museum of Modern Art).

²⁵ *Inserções em circuitos ideológicos* têm início em 1970 e continuam a ser feitas ao longo dos anos subsequentes.



Fig. 8: Cildo Meireles, *Inserções em Circuitos Ideológicos (Projeto Cédulas)*, 1970. Imagem retirada do site da Galeria Luisa Strina.

A escolha artística de inserir mensagens, gravações e carimbos em determinados circuitos específicos de valor, de transações comerciais e monetárias, põe o trabalho de Meireles longe das metáforas de representação, mas nas coisas que existem, em objetos que continuam a fazer parte do meio que criticam/problematizam, e em função do que esses objetos modificados poderiam provocar em um corpo social. As obras não eram produzidas para serem inseridas no espaço institucional de galerias e museus, mas o oposto, havia a intenção de inserir a arte no meio social, atuando sob os objetos industriais e devolvendo-os ao seu sistema original de circulação. Meireles aproveitava-se das rotas de circulação praticadas pelo meio, não somente para propagar a sua mensagem, como também para discutir as estruturas de poder ali estabelecidas.

"Existem na sociedade determinados mecanismos de circulação (circuitos): esses circuitos veiculam evidentemente a ideologia do produtor, mas ao mesmo tempo são passíveis de receber inserções na sua circulação: e isso ocorre sempre que as pessoas as deflagram."²⁶

A decisão de usar o dinheiro como suporte facilita a difusão do trabalho na circulação social, quando comparado ao primeiro projeto das garrafas de Coca-Cola, pois a quantidade de adesivos colados por uma pessoa sob as garrafas, em meio a quantidade de garrafas liberadas para circulação pela indústria diariamente, torna-se ínfimo. Nesse sentido, os carimbos nas cédulas tornaram a prática mais eficiente e rápida. Outro ponto

²⁶ MEIRELES, 1970, apud CALIRMAN, Cláudia. *Arte brasileira na ditadura militar: Antonio Manuel, Artur Barrio e Cildo Meireles*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Réptil, 2013, p. 125.

a ser destacado é que o uso do dinheiro como suporte para mensagens anônimas, ditos populares, etc., no Brasil já era uma prática comum. Logo, é relevante notar que o que Meireles faz é apropriar-se desse circuito existente, fazendo com que as mensagens inseridas por ele se misturem com os comentários anônimos.

"Do meu ponto de vista, o importante no projeto foi a introdução do conceito de 'circuito', isolando-o e fixando-o. É esse conceito que determina a carga dialética do trabalho, uma vez que parasitaria todo e qualquer esforço contido na essência mesma do processo. Quer dizer, a embalagem veicula sempre uma ideologia. Então, a ideia inicial era a constatação de 'circuito' (natural), que existe e sobre o qual é possível fazer um trabalho real. Na verdade, o caráter da 'inserção' nesse circuito seria sempre o de contrainformação."²⁷



Fig. 9: Cildo Meireles, *Inserções em Circuitos Ideológicos* (Projeto Coca-Cola), 1970. Imagens retiradas do site da Casa Daros.

É interessante pensar a ideia de circuito enquanto conceito quando transferimos essa noção aos trabalhos de Rocha Pitta. Apesar de terem finalidades distintas, é possível estabelecer uma relação pela associação entre uma inserção (para Meireles) e uma transação (para Rocha Pitta), que culmina em uma ação propositalmente imposta e

²⁷ MEIRELES, Cildo. *Inserções em circuitos ideológicos* (1970). In: MEIRELES, Cildo; BRITO, Ronaldo; SOUZA, Eudoro de. *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro, Brazil: Funarte, 1981, p. 24.

sugerida em um determinado circuito pré-fixado (seja ele qual for). *Inserções em circuitos ideológicos* lida muito diretamente com os circuitos da produção industrial, aprofundando-se em uma dinâmica da informação, circulação e industrialização inflacionada pela globalização, enquanto *Primeira Pedra*, apesar de também lidar de certa forma com essas indagações, se detém mais a questionar o próprio circuito e valorização da arte - algo que, inclusive, essa série de Meireles ia na contramão, muito embora os objetos tenham atualmente destino certo em museus, coleções e galerias.

Analisar os circuitos que as obras mencionadas impactam, e a maneira de operar as ações sobre eles, evidencia o afastamento temporal e histórico entre os dois artistas, mas, ainda assim, indica um desejo mútuo de um resultado que provoque “uma pequena subversão”, que desloque ideias, conceitos, objetos, imagens, pessoas ou quaisquer outras coisas que outrora se encontravam engessadas nessa roda. O deslocamento, tal como o circuito, se estabelece como um conceito, mas para além, torna-se um elo importante para compreender as dinâmicas e operações realizadas por Rocha Pitta.

Em *Drive-In*, exposição individual do artista na Galeria Novembro Arte Contemporânea em 2006, essa ideia de deslocamento em um circuito se realizava no trânsito dos visitantes entre o estacionamento no subsolo e a galeria. A exposição assume uma carga de site-specific, começando pelo estacionamento que ficcionalmente simula uma caverna, cheia de ruídos, marcas, e resíduos de uma ruína urbana. Ali dentro, uma Belina 79 [Figura 10] transformada pelo artista em uma espécie de galeria, sem bancos e com os vidros modificados, em que o artista expunha imagens e notícias de jornais de cavalos perdidos na cidade. Em seguida, o espectador é convidado a dirigir-se à galeria, que ficava dentro do Shopping da rua Siqueira Campos, uma das principais avenidas do bairro de Copacabana, no Rio de Janeiro. Conforme menciona Luiz Camillo Osório em texto crítico sobre a exposição: “No caminho da exposição vivemos a tensão entre o tempo marcado do estacionamento e o tempo suspenso do shopping”.²⁸ Dentro da galeria, imagens das paredes do mesmo estacionamento com desenhos que remetem ao tema da simbiose entre caverna, carro e cavalo [Figura 11], e um vídeo, com cenas de dentro do carro em que são avistadas cavalos transitando pelo ambiente. Segundo Rocha Pitta, “mais do que um deslocamento físico, esse caminho se estabelecia também como um deslocamento temporal, carregado de antecipações, expectativas, frustrações”.²⁹ O

²⁸ OSÓRIO, Camillo. *Relato alegórico de uma época em trânsito*. In O Globo, 12 de fevereiro de 2006.

²⁹ *Entrevista de Luisa Duarte com Matheus Rocha Pitta, outubro de 2018*. In Matheus Rocha Pitta: Caminho da Pedra. Catálogo da exposição, Espaço Cultural BNDES: Rio de Janeiro, 2018. p. 44.

flanar do espectador de um lugar a outro é disponibilizado então como uma experiência, e o próprio título da exposição *Drive-In* sugere um dirigir-se para dentro de um lugar que é ao mesmo tempo real e fictício, criado pelo artista. “Essa deambulação do *Drive-In*, por exemplo, encontra na *Primeira Pedra* sua expressão mais sintética”.³⁰

Voltando a atenção para *Primeira Pedra*, é observado que pousar a pedra encontrada na rua sob as páginas de jornais é um ato com muitas camadas, tanto para o trabalho de Rocha Pitta, que se modifica e existe à medida que há a participação ativa dos visitantes, mas também para o próprio espectador que assume um lugar novo nesse circuito de espectador-participante. Outro detalhe curioso, é que o ato de retirar a *Primeira Pedra* do ambiente expositivo faz com que o espectador assuma também o papel de espectador-colecionador.

Quando a transação entre artista e espectador se estabelece através do gesto disponibilizado, constitui-se uma espécie de contrato de trabalho, como pontua Luisa Duarte. Nesse ato, testemunham-se uma série de “pequenas subversões”, e a instalação se realiza no constante deslocamento material das esculturas. “O contrato de trabalho é uma inclusão do público como agente escultor, e a escultura é literalmente construída socialmente, no fato eminentemente social que é a exposição de uma obra de arte”, comenta Matheus Rocha Pitta sobre *Primeira Pedra*.



Fig. 10: : Matheus Rocha Pitta, *Drive-In* (detalhe), 2006. Imagem cedida pelo artista.

³⁰ Idem.



Fig. 11: Matheus Rocha Pitta, *caverna < carro < cavalo* (série de diagramas para Drive-In), 2005. Imagem cedida pela Galeria Athena.

A proposta de ação sugerida aos visitantes em *Primeira Pedra* adiciona também uma camada urbana ao trabalho, colocando-o dentro de categorias distintas como cidade, mercadoria, arte e vida, em uma constante dissolução de um objeto e a sua subsequente atualização. A partir dos deslocamentos sugeridos (da pedra, do visitante e da obra), Rocha Pitta instaura uma dissimetria temporal. Em 2012 o artista expôs o projeto *Dois Reais* [Figura 12] no Paço Imperial, na cidade do Rio de Janeiro. A instalação parte de uma notícia de que o entulho oriundo da implosão de uma área do Hospital Universitário da UFRJ, havia sido adquirido por um valor simbólico de um real pela empresa Britex [Figura 13]. O segundo real corresponderia então à intervenção do artista, que comprou da empresa três carregamentos do material em diferentes gradações. Uma vez no Paço imperial, o material é reconfigurado. “Muda o tipo de obra - não é mais construção civil, mas obra de arte -, mas o ciclo de vida da brita permanece intacto: a exposição é apenas uma parada nesse circuito (...). A instalação é, portanto, essa pausa descompassada entre algo já ocorrido e algo ainda por ocorrer”.³¹ *Dois Reais* sintetiza tudo o que foi debatido

³¹ MARTINS, Sérgio Bruno. *Matheus Rocha Pitta: Dois Reais*. Catálogo da exposição, 2012. p. 39.

até o momento: o que importa no material da instalação não é sua pausa temporal em um museu, mas sim a sua reencarnação enquanto brita, nesse circuito de consumo pré-fixado. Ou seja, o material exposto permaneceu no radar comercial da empresa Britex, o que faz com que as esculturas produzidas para a exposição, sejam esculturas de caráter efêmero, mas “isso não se deve a natureza do material da brita ou a uma bravata ingênua contra o mercado de arte, mas à decisão de reter esse caráter de mercadoria da brita”.³²



Fig. 12: Exposição Dois Reais, Paço Imperial, Rio de Janeiro, 2012. Imagem retirada do Catálogo da exposição.

Guardadas as devidas proporções, *Drive-In*, *Dois Reais* e *Primeira Pedra* colocam o espectador em uma confrontação com o espaço urbano, através de uma ruptura nas barreiras ideológicas entre o interior e o exterior. Pode-se dizer que ambas as instalações do artista buscam relacionar os objetos que advém de um espaço outro que não o do museu e da galeria, seguindo uma lógica do *readymade*, porém lidando com uma ideia que pode ser também assimilada a *Teoria do Non-Site*, de Robert Smithson (1938 - 1973). Os *Non-sites* lidam com a ideia de reunir materiais de diferentes localidades que, quando deslocados do seu sítio original, ganham uma outra conotação. Os *Non-sites* remetem a um local específico, que, geralmente, estão a uma certa distância do local onde estão

³² Ibidem, p. 42.

expostos. “Como Smithson coloca em sua nota não publicada de 1968, “os dois lados estão presentes e ausentes ao mesmo tempo”.³³



Fig. 13: Detalhe da obra *Estela #4 (ampulheta)*, 2012. Imagem retirada do Catálogo da exposição.

“Nos *Non-sites*, a obra de arte é, ao contrário, uma ocasião de deslocamento - um deslocamento da obra de arte, que está tanto aqui quanto em outro lugar, e um deslocamento do espectador, que está aqui porém confronta-se com um outro lugar e com o fato de que existe uma viagem implícita (ou a viagem ficcional, ou, como Smithson também chama anti-viagem) para aquele outro lugar incorporado ao trabalho (...) No *Non-site*, o espaço da galeria se torna um espaço para pensar sobre deslocamentos. A obra de arte acontece na anti-viagem entre o “aqui”, presente mas de alguma forma é irreal, deslocado, e o “lá” que existe de maneira indiferenciada mas agora se constitui como alvo pelas amostras e indicações oferecidas no estranho, deslocado “aqui”.³⁴

³³ Tradução livre. Original em inglês: “As smithson put in an unpublished note from 1968, “both sides are present and absent at the same time” (NAGEL, 2012, p. 117).

³⁴ Tradução livre. Original em inglês: In the *Non-sites*, the work of art is instead an occasion for displacement - a displacement of the art work, which is both here and elsewhere, and a displacement of the viewer, who is here but confronted with an elsewhere, and with the fact that implied travel (or fictitious travel, or as Smithson also called it, anti-travel) to that other place is built into the work. (...) In the *Non-site*, the gallery space becomes a place for thinking about displacement. The art work happens in the anti-travel between a “here” that is present but somehow unreal, displaced, and a “there” that exists in

Em *Primeira Pedra*, para possuírem uma obra de arte assinada e datada por Matheus Rocha Pitta, os visitantes devem levar para dentro do espaço expositivo uma pedra que caiba na palma da sua mão. Esta pode ter sido coletada das redondezas do espaço onde acontece a exposição da obra, ou até mesmo de algum outro local cujo visitante passou em outra esfera temporal. Essas adições de camadas realizadas no trabalho de Rocha Pitta, principalmente pela ação de descansar a pedra ordinária, que seria atirada contra a mulher adúltera, demonstra a tamanha complexidade do ato, que por fim, cessa um gesto violento do qual a passagem bíblica se refere. O artista recontextualiza o gesto de atirar uma pedra, ao trazer essa referência histórica para o momento presente, indicado não apenas pelo ato transacional em si, mas também pelas folhas de jornais, que, de certa maneira, localizam o espectador naquele espaço temporal através da visualização de imagens do seu cotidiano. Esse olhar atento ao passado, distante ou não, que antecede a própria execução do trabalho de arte, é um mecanismo frequente de pesquisa do artista, que busca referências nas disciplinas de História e Filosofia como ferramentas conceituais para acessar e compreender o tempo em que se vive.

undifferentiated form but is now constituted as a target by the samples and indications offered in this strange, displaced “here” (NAGEL, 2012, p. 122).

2.

O objeto transacionado

Garrafas de Coca-Cola, pães, geleias, garrafas de leites, biscoitos recheados, garrafas de vinhos, queijos, etc., em suma, mercadorias perecíveis. Assim são os objetos dispostos ao chão em *Deposição* [Figura 14], um projeto de Matheus Rocha Pitta datado de 2013, cuja apresentação se deu no Instituto Tomie Ohtake durante a exposição *Medos Modernos* em 2014. A exposição questionava sintomas inerentes da civilização moderna, em uma leitura associada às transformações científicas, industriais e sociais aceleradas que ocorreram desde meados do século XIX, reverberando em quadros de tensão e insegurança frente ao imperativo da produtividade e desperdício da economia capitalista.³⁵ Na instalação apresentada por Rocha Pitta, os alimentos usualmente encontrados em supermercados são dispostos em uma sala escura, abertos e prontos para serem consumidos por quem visita o lugar. Apesar disso, há uma inconveniência proposta pelo artista, uma vez que não existe mesa, não existem talheres, nem existem copos. A imagem aqui é deixada de lado, mas o estudo acerca do gesto permanece.

Deposição se apresenta como uma investigação sobre a vida das coisas e o seu tempo de perecibilidade. O gesto de abrir uma mercadoria é colocado em questão nessa mesa invisível, criada a partir da disposição dos alimentos industrializados ali colocados. Aos visitantes ficam as proposições do artista de compartilhar o alimento mesmo que não haja talheres, pois uma vez abertos, eles perdem a sua capacidade de serem mercadorias cambiáveis e passam automaticamente para a esfera do uso, visto a necessidade de serem consumidos quase que imediatamente. Nesse ponto em que o consumo já iniciou, a troca deixa de ser uma possibilidade e uma outra temporalidade é instaurada.

É perceptível a vontade do artista de tirar do lugar, tirar da posição, seja esse um ato propriamente físico ou um ato simbólico: o físico, nesse caso, está na mudança literal dos objetos dispostos na “mesa” a partir dos seus usos pelos visitantes, enquanto o simbólico está na proposição do artista de repensar o encontro com a mercadoria. Isso porque sempre que uma mercadoria é aberta, ela encerra o seu ciclo de troca para entrar no uso. Essa qualidade de quase obrigatoriedade de consumo, adquirida pelo tão simples

³⁵ Definição sobre a exposição disponível no site do Instituto Tomie Ohtake.

quanto natural gesto de abrir, coloca-a em um lugar de suspensão: não é nem produto, nem lixo. Logo, ela fica entre o que vale algo e o que não vale nada, entre o produto que possui valor e um produto que detém uma ideia de uso.



Fig. 14: Matheus Rocha Pitta, *Deposição*, 2014. Imagem cedida pela Galeria Athena.

Nessa lógica, a *Primeira Pedra* opera no sentido inverso. Se em *Deposição* as transações são realizadas a partir de uma mercadoria que vale algo e que, em breve nada valerá, em *Primeira Pedra* as transações partem do fetiche pela posse da mercadoria valiosa. Para Rocha Pitta interessa pensar justamente nessas dicotomias do produto, inflamadas por um mercado em que as transações são sempre baseadas no poder de compra. Pensando nessas proposições, os objetos de consumo encontram-se sempre deslocados da sua finalidade. Em *Dois Reais* há o transporte da brita da demolição da perna do Hospital Universitário, para dentro do espaço expositivo; em *Drive-In* há o deslocamento de um carro, que entra na galeria novembro sob um novo status de “carro-caverna”; em *Deposição* há o deslocamento dos alimentos industrializados do mercado para o museu.

À primeira vista, parece que o que Matheus Rocha Pitta realiza é uma espécie de retomada do que o *readymade* propunha. Mas, apesar de utilizar desses objetos do

cotidiano, sempre deslocados da sua finalidade, a discussão por trás de tais deslocamentos não perpassa apenas pela indagação do que é arte. Junto às possibilidades abertas pelo *readymade* - de utilizar materiais do dia a dia em operações artísticas, e trazê-los para dentro dos espaços museais, ressignificando-os -, a utilização desses materiais ordinários nas proposições de Rocha Pitta recebem também uma carga política de repensar certos modos e ritos naturalizados por uma estrutura político-social da informação imediata. Esses valores, que ultrapassam a questão estética da obra de arte e adentram num debate acerca das proposições artísticas da arte contemporânea, lidam diretamente com os mecanismos de troca do capital e o lugar das mercadorias na nossa sociedade.³⁶

O tensionamento do pensamento sobre o valor das mercadorias se coloca junto ao reconhecimento de que vivemos um estímulo capitalista da hiperprodução, que caminha *pari passu* com a cultura da rápida obsolescência.³⁷ Representar o desperdício, no entanto, mostra-se uma tarefa extremamente complexa quando propomos olhar para ele através do binóculo do século XXI, em que a relação com o consumo se põe como uma quase condição tão inevitável quanto indispensável. Na condição das mercadorias só gerarem valor quando em circulação, os materiais deslocados dos seus usos originais (e por conseguinte, deslocados da sua circulação tradicional) colocam-se como ferramentas para pensarmos sobre tais estruturas estipuladas e regidas pelo sistema capitalista.

Mas se em *Dois Reais*, *Drive In* e *Deposição* Matheus Rocha Pitta desloca os materiais diretamente para o espaço expositivo para que sejam confrontados *in natura*, em *Provisional Heritage*, exposição individual do artista realizada em 2011 em Londres, na Galeria Sprovieri, o deslocamento acontece na catalisação de um gesto artístico de tirar produtos da inércia, da não-circulação, para colocá-los novamente em circulação, mesmo que sob uma nova perspectiva. Resultante de uma incursão do artista em um armazém

³⁶ Tal análise esbarra na questão descrita anteriormente na pesquisa, sobre a noção de circuito instaurada por Cildo Meireles, que “revolucionou a utilização duchampiana de objetos encontrados no cotidiano enquanto obra de arte ao considerar a sua função num determinado circuito ideológico ou antropológico”, o que leva o artista a produzir a série de trabalhos denominadas Circuitos Ideológicos em 1970 e Circuitos Antropológicos em 1971. (FERNANDES, João (org.). *Cildo Meireles: em busca de tudo o que não foi perdido*. In: Cildo Meireles. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 23).

³⁷ No texto “Detritus and Decrepitude” de B. Buchloh, ao introduzir as questões que norteiam a produção escultórica na modernidade, a fim de analisar Thomas Hirschhorn, o autor comenta que uma das razões pela qual a escultura tem se reinventado, é a constante atualização que a superprodução de objetos de consumo e sua obsolescência acelerada impõem. Segundo o autor, essa é uma dinâmica da vida moderna, que regula toda ordem espaço-temporal, e desvaloriza as relações objetivas. Nas palavras de Buchloh: “Não surpreendentemente, o momento chegou no final dos anos 1950 e início dos anos 1960, quando o reconhecimento do emaranhado entre a produção de mercadorias e produção artística e o entrelaçamento entre as molduras das lojas as janelas e as molduras das vitrines dos museus passariam a ser obrigatórias” (BUCHLOH, Benjamin, 2001, p. 46).

abandonado - que seria demolido para ocasião dos Jogos Olímpicos na capital do Reino Unido em 2012 -, *Provisional Heritage* expõe fotografias e vídeos de “ações escultóricas” registradas e realizadas a partir dos objetos encontrados por Rocha Pitta na antiga fábrica: latas de sopa de tomate e de café, pneus, carro, e uma infinidade de objetos estocados, como se estivessem temporariamente congelados entre algo que é inútil, mas também em processo de envelhecimento. O armazém era, por assim dizer, um estoque de obsolescência produzida em massa: “as latas são brilhantes e novas - assim como as de Warhol - e, no entanto, seu conteúdo está vencido e tóxico. Este é um lixo novinho em folha, um sinal de falha na circulação”.³⁸

As "ações escultóricas" realizadas pelo artista só são possibilitadas por conta do deslocamento dos materiais encontrados, que, por sua vez, tornaram-se eventos visuais neles próprios. Os produtos ali estocados até o seu vencimento agora circulam através dos registros de Matheus Rocha Pitta, em uma espécie de inventário, não somente deles próprios, mas também daquele exato armazém. Nessa circunstância, a fotografia é entendida como uma ferramenta que intercepta a mercadoria dentro do circuito em que ela se encontra, que congela aquele espaço-tempo específico.

O que entra em voga em *Provisional Heritage*, *Deposição*, *Dois Reais* e *Primeira Pedra* é o desejo de despertar um olhar crítico aos modos de produção contemporâneo, suas formas de transação e circulação, que estão obrigatoriamente aliados à ideia de valorização. É nesse aspecto que se faz importante investigar o que a transação significa dentro da obra do artista. Parece, a partir dessa ótica, que a noção de transação está assimilada de alguma forma à ideia de deslocamento desse referencial material ordinário, ou, como menciona Matheus Rocha Pitta, “que está ao alcance da mão”.³⁹ Em *Primeira Pedra*, a ação transacional proposta de trocar a pedra ordinária pela escultura disponibilizada, é também a sua finalidade. Por isso, neste capítulo, começaremos a análise pelo fim, para compreender os meios que nos levam até ele.

Transação

A palavra transação naturalmente nos remete a duas operações que nos são involuntárias, devido ao meio social em que vivemos. Analiticamente, transacionar algo

³⁸ MARTINS, Sérgio B. *Provisional Circuits*, 2011.

³⁹ *Entrevista de Luisa Duarte com Matheus Rocha Pitta, outubro de 2018*. In Matheus Rocha Pitta: Caminho da Pedra. Catálogo da exposição, Espaço Cultural BNDES: Rio de Janeiro, 2018. p. 50.

implica sempre em uma prática com duas ou mais pessoas, envolvendo uma operação de participação, geralmente provida de uma troca mercadológica, que no passado já foi da esfera do escambo, mas atualmente parte necessariamente da realização do valor. Quando pesquisamos o significado da palavra no dicionário online, encontramos esta definição: ajuste em virtude do qual as pessoas realizam uma negociação ou contrato; acordo, convenção; negócio, operação ou ato comercial.⁴⁰

Não à toa essa pesquisa se presta a dar destaque às operações de transação dos objetos escultóricos de *Primeira Pedra*. Quando uma lupa é colocada sob a palavra em questão, toma-se consciência de como o seu significado está intrinsecamente ligado às temáticas que norteiam as pesquisas artísticas de Matheus Rocha Pitta, não somente no ato de transacionar algo em si, mas até mesmo nas palavras chaves que descrevem essa operação. Mas, apesar de parecer um gesto usual, tal como o termo nos remete, a transação realizada entre o espectador e a obra *Primeira Pedra* comprime uma série de camadas conceituais e estruturais, que certamente tira a ação realizada da condição do banal.

Mas é preciso pontuar, de antemão, que estamos olhando para a *Primeira Pedra* a partir das operações e condições dispostas pelo regime capitalista, e é esse o modelo de produção que Rocha Pitta investiga criticamente. Nesse sistema sócio-econômico percebe-se que a troca desempenha papel fundamental, pois os objetos transacionados tornam-se potenciais acumuladores de valor. Seguindo a teoria marxista, o valor só se realiza se estiver em circulação:

“O movimento da mercadoria, é, neste sentido, uma forma do “mau” sublime, uma cadeia metonímica que não pára, na qual cada objeto refere-se ao próximo, e este ao próximo, indefinidamente. Como no sublime matemático de Kant, esta acumulação infinita da pura quantidade subverte qualquer representação estável, e o dinheiro é o seu principal significante.”⁴¹

Este é um raciocínio puramente dialético, mas que explica a importância da transação dentro do capitalismo: a mercadoria possui um valor (assimilado pela união do valor de uso e de troca), porém esse valor só se realiza quando a mercadoria é trocada, ou seja, quando é colocada em movimento. Em uma leitura simples desse esquema complexo, se não houver transação (e aqui não estamos estipulando a maneira como essa

⁴⁰ Oxford Languages é o dicionário de português da ferramenta do Google.

⁴¹ EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1993. p. 158.

transação é realizada), não há realização de valor. No entanto, em ordem de ser adquirida por outras pessoas para além do seu criador, a mercadoria precisa ser útil, logo precisa possuir valor de uso para outras pessoas. No mais, o pensamento marxista considera ainda o tempo de trabalho socialmente necessário para fabricação das mercadorias, uma vez que todo produto é resultado do trabalho do seu produtor. Muito embora essa determinação de tempo de trabalho seja invisível aos olhos, ela está representada na mercadoria pelo seu preço final.

“A mercadoria, para Marx, é o lugar de uma curiosa perturbação das relações entre o espírito e os sentidos, a forma e o conteúdo, o universal e o particular: ela é, e ao mesmo tempo não é, um objeto, é “perceptível e imperceptível pelos sentidos”, como ele comenta em *O capital*; ela é uma falsa concretização mas também uma falsa abstração das relações sociais. Numa lógica mistificante — “agora você vê, agora você não vê” —, a mercadoria está ao mesmo tempo presente e ausente; ela é uma entidade tangível cujo significado é inteiramente imaterial e está sempre alhures, nas suas relações formais de troca com outros objetos. Seu valor é excêntrico a si mesmo, sua alma ou essência deslocada para outra mercadoria, cuja essência está igualmente noutra lugar, num diferir incessante da identidade. Num ato de profundo narcisismo, a mercadoria “considera todas as outras mercadorias como a forma da aparência do seu próprio valor”, e vive impaciente em trocar seu corpo e sua alma com elas. Ela é friamente desconectada de seu próprio corpo, já que “a existência das coisas enquanto mercadorias e a relação de valor entre os produtos do trabalho que as sela como mercadorias não têm absolutamente nenhuma conexão com suas propriedades físicas e com as relações materiais consequentes delas”. A mercadoria é um fenômeno esquizóide e autocontraditório, um mero símbolo de si mesmo, uma entidade cujo significado e cujo ser são inteiramente divergentes e cujo corpo sensível existe somente como um portador contingente de sua forma externa. O dinheiro, enquanto mercadoria universal — escreve Marx nos *Grundrisse* —, “implica a separação entre o valor das coisas e a sua substância”. Como antítese do objeto estético, uma espécie de artefato pervertido, a existência material da mercadoria é uma simples instância casual da lei abstrata da troca. Trata-se de um exemplo da “má” universalidade de Hegel, mas, vista como fetiche, a mercadoria também exemplifica a “má” imediatez, negando as relações sociais gerais nas quais ela foi produzida. Como puro valor de troca, a mercadoria apaga de si qualquer resíduo de matéria; como um objeto aurático sedutor, ela expõe o seu próprio ser sensível singular numa espécie de espetáculo espúrio de materialidade. Mas

esta materialidade é ela mesma uma forma de abstração, servindo para esconder as relações sociais concretas da sua produção.”⁴²

A partir dessa compreensão rápida sobre a circulação das mercadorias no capitalismo, é possível fazer paralelos com algumas noções estipuladas no mercado de arte. Assim como ocorre com vários objetos, a arte não está excluída desse processo de fetichização. No momento em que o objeto de arte é entendido enquanto mercadoria - ou seja, realizada a partir do tempo de trabalho socialmente necessário - ela adentra no circuito mercadológico. Assim que a obra realiza seu valor de troca, ela adquire também a condição de ser um objeto que desperta desejo, e vice-versa. Mas, diferente dos objetos corriqueiros e produzidos em massa, as obras de arte contam com a qualidade de serem, por vezes, objetos únicos. Podemos incluir nesse aspecto até aquelas que são pensadas como múltiplos, pois geralmente possuem uma quantidade máxima definida de produção.⁴³ Essa característica das obras de arte desperta o desejo não apenas pela sua qualidade estética, mas significativamente pelo prestígio social associado à sua posse.

Ao analisar a transação na perspectiva de Matheus Rocha Pitta, percebemos que grande parte da sua posição enquanto artista advém da necessidade de abordar criticamente o sistema do mercado de arte e, por isso, ele utiliza desses aspectos e gestos tão casuais dentro desses regimes. No contexto da obra *Primeira Pedra*, a transação proposta e enunciada pela instrução que diz “A primeira pedra encontrada que encha sua mão pode ser trocada por uma destas esculturas”, requer a existência obrigatória da relação artista-obra-público. De maneira inteligente, o artista utiliza do desejo pela posse do objeto de arte, para despertar a curiosidade e a necessidade da participação do público presente. Por isso, para além das inversões de valores propostas ao sugerir a transação de uma escultura por uma pedra ordinária - nesse momento, suficientemente valiosa -, há também, em paralelo, a proposição de um posicionamento desse novo ator, que se difere do usual. Esse efeito da participação do público com a obra é indispensável para

⁴² Ibidem, p. 155.

⁴³ Esse é um debate que Walter Benjamin estabelece em seu texto “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”. Escrito no século XX, em meio à sociedade moderna caracterizada pela cultura de massa, avanços tecnológicos e disseminação da reprodução técnica, Benjamin traz a análise dele acerca do impacto da fotografia e do cinema na arte e na cultura, o faz questionar alguns conceitos, como os conceitos de autenticidade e singularidade da obra de arte. O autor discorre ao longo do texto sobre o “valor de culto”, e estabelece que “a presença do original é o pré-requisito para o conceito de autenticidade”, o que para o autor seria a “aura” da obra de arte. Quando a arte se liberta da função de culto, “o critério da autenticidade não mais é aplicável à produção artística, e a função total da Arte é radicalmente modificada”.

analisarmos o circuito estabelecido. Conforme menciona Matheus Rocha Pitta em entrevista:

“A este mínimo material corresponde uma riqueza de sentido imensa. Porque o sentido não está na substância das coisas, mas em sua posição, quanto mais posições essa coisa ocupa, maior o circuito de sentido alcançado. A escultura se realiza nesse constante deslocamento material, ela sempre começa pelo meio, como a primeira pedra, que poderia ser chamada de pedra do meio. O contrato de trabalho é uma inclusão do público como agente escultor, a escultura é literalmente construída socialmente, no fato eminentemente social que é a exposição de uma obra de arte. Mas é um público qualquer - o único índice que resta são as pedras recolhidas, que, porém, atestam que as esculturas foram distribuídas, espalhadas pelo mundo”.⁴⁴

Mas, para tratar das transações propostas pelo artista, antes, é preciso voltar ao ponto do debate onde Rocha Pitta identifica os deslocamentos materiais (sugeridos por ele) como pontos de desvio possíveis dentro de circuitos já existentes - e, portanto, socialmente naturalizados. A partir dos desvios modifica-se o modo como as coisas circulam no mundo, e a maneira como as trocas são realizadas. Por sua vez, o material deslocado situa-se como uma circunstância primordial para lidar com a noção de transição. De modo sutil, Matheus Rocha Pitta possibilita aos visitantes a decisão de operar ou não o desvio sugerido, a partir da disponibilização de um gesto (no caso de *Primeira Pedra*, um não-gesto).

Nesse ponto, parece interessante voltar às noções mencionadas anteriormente de valor de troca e valor de uso. Todo produto com valor de uso também tem um valor de troca. Esse valor, por sua vez, é definido pela quantidade de uma mercadoria que é possível conseguir em troca de uma certa quantidade de uma outra mercadoria, e assim por diante. Um tênis pode ser trocado por uma blusa, que poderá ser trocada por um chapéu, que poderá ser trocado por um óculos, e assim infinitamente. A mercadoria referente a todas as outras, no entanto, é o dinheiro. No caso de *Primeira Pedra*, é interessante pensar nas relações que Matheus Rocha Pitta estabelece a partir desses meios de produção e circulação, e em como ele inverte a noção de valor de obra de arte, ao justificar em seu pedido de participação que aquele objeto "aurático", para usar o termo benjaminiano, vale agora o referencial de uma pedra ordinária. Mas não qualquer pedra,

⁴⁴ *Entrevista de Luisa Duarte com Matheus Rocha Pitta, outubro de 2018.* In Matheus Rocha Pitta: Caminho da Pedra. Catálogo da exposição, Espaço Cultural BNDES: Rio de Janeiro, 2018, p. 52.

ele especifica: uma pedra que caiba na palma da sua mão. Esse é um dos desvios suscitados por *Primeira Pedra*, ao sugerir que algo normalmente não classificado como mercadoria, torne-se agora não só uma mercadoria com valor de troca e valor de uso, como também uma mercadoria suficientemente valiosa para ser trocada por um objeto artístico.

No mais, apesar do desvio nos trabalhos de Rocha Pitta suporem ações propriamente ditas, ainda assim percebe-se o potencial que os mesmos possuem de serem operados também de outro modo, que não empiricamente, mas simbolicamente. Em outras palavras, os desvios apresentados podem partir também de um lugar racional e não apenas experimental. Vamos imaginar a situação hipotética na qual nenhum visitante opera a transação proposta em *Primeira Pedra*: isso não anularia a viabilidade que a obra por si só tem de suscitar debates críticos acerca do que ela se propõe. Mesmo porque, em um primeiro momento, quando ainda não há nenhuma participação, o primeiro desvio já foi estimulado pelo artista ele próprio, ao sugerir de maneira verbal que o ato transacional seja realizado por uma moeda de troca que em outra circunstância nada valeria.

O mesmo acontece, por exemplo, em *Deposição*. Com o gesto de abrir os produtos e disponibilizá-los ao público em estágio de envelhecimento, Rocha Pitta de certa forma já realizou o primeiro estímulo, ao suscitar uma nova contagem de tempo. É como se ele retirasse os produtos do tempo longo da vida industrial para o tempo curto de sua sobrevivência após abertos e expostos ao ambiente. Só a existência desse gesto já possibilita um pensamento crítico de quem olha, mas não opera uma ação. De novo, se ninguém realiza a participação sugerida com os alimentos disponibilizados e em processo de envelhecimento, ainda assim permanece presente a crítica do artista a respeito da hiperprodução e do desperdício. O deslocamento dos produtos para dentro do espaço expositivo estimula os espectadores a pensarem criticamente sobre a produção e circulação dessas mercadorias e a saírem da passividade do olhar ao despertar sentimentos antitéticos: a oportunidade oferecida ao público, de operar ou não uma ação, traz com a decisão um possível sentimento de culpa, mas que também se mistura com um certo imperativo de tirar proveito daquela situação – de uma "boca livre", para usar o termo popular. É um duplo sentimento que, mesmo sem uma instrução clara, causa um desconforto no visitante de deixar aqueles produtos abertos vencerem, sem consumo. Em algum ponto, essa sensação se faz quase similar à sensação que Rocha Pitta teve ao encontrar os produtos outrora estocados no armazém de Londres - já vencidos -, em *Provisional Heritage*.

Pode ser constatado que, embora seja recorrente nos trabalhos do artista a incitação de atos desviantes - a partir de operações aqui classificadas como participativas ou experimentais -, em relação ao que se espera dos rituais tradicionais de consumo de arte, o que de fato parece ser importante para o artista é o sentido crítico evocado por essas manobras. Essas provocações aqui facilitadas - como a de pegar uma pedra e ir para as ruas, ou de consumir os alimentos dentro do espaço museal - estimulam o visitante a repensar essas mecânicas tão naturalizadas de circulação das coisas no mundo, especialmente acerca do regime de circulação da arte.

Um parêntese relevante de se abrir nesse contexto, é pensar como o ato de selecionar materiais corriqueiros, ordinários, ou, como menciona o artista “que estão ao alcance da mão” são cruciais para estabelecer esse vínculo entre obra e público, pois não geram estranhamento, pelo contrário encoraja ainda mais essas sensações e, em contrapartida, a participação:

“Sempre trabalho com o que está disponível, ao alcance das mãos. É uma estratégia de resposta rápida, se virar com o que se tem, como o estrangeiro na sopa de pedra, que chega faminto na aldeia que lhe nega comida e consegue transformar pedra em sopa. Claro que são materiais pobres, cotidianos, ordinários. Mas o que importa é a posição que eles ocupam, o sentido de inversão na escala de valores, de serem agentes expropriadores.”⁴⁵

A proposta transacional moderada por Matheus Rocha Pitta em *Primeira Pedra* estimula sensações que ultrapassam a questão do consumo material imediato, encorajando trocas relacionais de outra ordem que não essencialmente matériaca. Mas para o público se permitir relacionar de uma forma conceitual - ou seja, que foge dessa dinâmica do que é tangível propriamente -, é necessário de antemão um incentivo óbvio, que desperte o desejo de participar, de adentrar esse circuito e de realizar os desvios propostos, que, nesse caso, partem dessa relação também material com a obra de arte.

As transações para o artista tornam-se, portanto, estímulos eficientes que tiram os materiais ordinários da posição que eles ocupam comumente. Há então, um duplo deslocamento do material: o deslocamento proposto pelo artista, de tirar aquele objeto cotidiano do uso corriqueiro, e o deslocamento efetuado pelo espectador, que certifica a sua mais nova qualidade de ser também obra de arte. É importante salientar que não

⁴⁵ *Entrevista de Luisa Duarte com Matheus Rocha Pitta, outubro de 2018.* In Matheus Rocha Pitta: Caminho da Pedra. Catálogo da exposição, Espaço Cultural BNDES: Rio de Janeiro, 2018. p. 50.

estamos tratando aqui do aspecto econômico da obra de arte, mas justamente o contrário (que é essencialmente o circuito do qual a obra analisada nesta pesquisa propõe provocar desvios). Em *Primeira Pedra*, quando a transação entre artista e espectador se estabelece através do gesto disponibilizado, testemunha-se a sua tamanha complexidade e a inversão de valores que o ato transacional propõe. A simples ação de descansar a pedra ordinária, levanta uma série de questionamentos relevantes sobre a circulação de obras de arte no mundo, que engendram pensamentos desde a produção pelo artista até a sua aquisição por um público.

Deslocamento

Por todo tempo nos atemos aos deslocamentos enquanto operações que envolvem a manipulação do material físico, e por isso, sempre associado à noção de transação nos projetos de Matheus Rocha Pitta: quando não por uma ação participativa dos espectadores, os deslocamentos são realizados fisicamente pelo próprio artista na proposição construtiva de suas obras. Mas, apesar desse vínculo entre transação e deslocamento se mostrar nítido, ainda assim se faz imprescindível destacar a noção de deslocamento também a partir de uma outra lógica: a das implicações conceituais que emergem por causa da troca do objeto tangível.

Para isso, parece interessante para esta pesquisa correlacionar algumas noções da *Teoria do Non-Site*, elaborada por Robert Smithson (1938-1973) em 1968, que certamente aprofunda a questão em outras camadas de conhecimento, que nos são fundamentais para compreender as dimensões extra materiais suscitadas por *Primeira Pedra*: a cada troca realizada, uma pedra que habita o mundo exterior adentra o espaço interior, estabelecendo uma conexão umbilical entre a obra e a cidade. Nesse processo, o espaço museal torna-se um ponto de interseção com o espaço que existe fora daquelas quatro paredes e vice-versa. À medida que a obra é remontada em diferentes localidades, teríamos também diferentes tipos de pedras recolhidas resultantes da operação transacional.

É claro que os trabalhos ligados aos *Earthworks* ou à *Land Art*, da década de 1960 e 1970, são aqui elementos que ajudam a repensar algumas categorias provocadas pelo trabalho de Matheus Rocha Pitta, mas não em um processo de comparação *vis-à-vis*. É importante pontuar as perceptíveis diferenciações formais e correlacionais dos objetos deslocados: enquanto nos *Non-Sites* há um interesse de referenciar o exato local de coleta

desses objetos, suscitando no espectador a perspectiva de viajar para experimentar o trabalho (ou, no dizer do próprio Smithson, de realizar uma anti-viagem), em *Primeira Pedra* esse elemento exterior adentra o espaço a partir dessa operação que formaliza uma espécie de inventário da obra, ou uma história da sua andança e dos locais por onde passou.

Mas apesar das dessemelhanças, a correlação entre a *Primeira Pedra* e o *Non-Site* se torna evidentemente clara à luz da discussão de Alexander Nagel, para quem o *Non-Site* transforma o espaço da galeria em um lugar de pensamento sobre deslocamentos.⁴⁶ Esse é justamente o processo que Matheus Rocha Pitta realiza em *Primeira Pedra*, bem como em outros de seus trabalhos. A troca da pedra ordinária pela pedra assinada nos faz pensar na existência de dois pólos que se inter cruzam. As pedras ordinárias representam lugares exteriores indeterminados, que restam apenas como tênue memória indicial; enquanto as pedras assinadas, ao saírem do espaço expositivo, assumem também outras funções e usos, e ganham o mundo sem traços ou destinos definidos. É como coloca Robert Smithson no texto não publicado de 1968 a respeito de *Earthwork*: “os dois lados estão presentes e ausentes ao mesmo tempo”.⁴⁷

Essa citação de Smithson conversa com o debate promovido por *Primeira Pedra*, pois apesar da presença concomitante das esculturas e das pedras ordinárias na instalação, ainda assim, cada uma delas nos recorda de uma etapa específica do processo de transação sugerido. Mas, por ser uma obra dinâmica, a presença desses dois materiais se faz de maneira cíclica. Se em um primeiro momento as esculturas possuem uma função definida, de serem mercadorias que aguardam pela sua troca por uma outra mercadoria - mesmo que nesse caso em uma escala de valores propositalmente inversa -, após realizada a transação, as esculturas já não estão atreladas ao seu valor de troca - pela pedra ordinária, que circunscreve uma ação que aconteceu -, mas também ao seu valor de uso. No instante em que o visitante realiza a transação, a escultura poderá adquirir funções e usos diversos, a depender do seu novo possuidor.

A título de parêntese, parece significativo mencionar que, ao longo desta pesquisa, venho ressaltando muito da importância dos *readymades* para a produção e elaboração da arte contemporânea como um todo, mas a categoria inaugurada por Smithson e outros

⁴⁶ NAGEL, Alexander. *Medieval Modern: Art out of time*. New York: Thames & Hudson, 2012. p. 122.

⁴⁷ Tradução livre. Original: As Smithson put it in an unpublished note from 1968 “both sides are present and absent at the same time” (SMITSHON, Robert apud NAGEL, Alexander, *Medieval Modern: Art out of time*. New York: Thames & Hudson, 2012, p. 116).

artistas como Nancy Holt (1938) e Michel Heizer (1944), traz à luz debates da ordem material que também precisam ser levados em consideração ao analisarmos as produções da atualidade. Com os *Earthworks*, questões como escala, território, horizonte de ações humanas e espacialidade da escultura vem à tona, a partir do deslocamento de objetos cuja materialidade não estava estritamente relacionada à uma produção industrial e de massa. Em 1968, Smithson realizou um importante grupo de trabalhos que coletivamente foi denominado *Non-Sites* [Figura 15]. Esta série apresenta caixas nas quais o artista depositou pedras, areia, concreto quebrado, e outros elementos coletados em várias localidades de Nova Jersey, nos Estados Unidos. Junto às instalações, nas paredes, Smithson afixava a documentação visual do local onde as materialidades foram coletadas – fotografias aéreas ou mapas apontando as localizações exatas de onde foram retirados.⁴⁸

Uma vez deslocados do seu lugar original, os *Non-Sites* de Smithson funcionam como signos que requerem um aparato extra, seja imagético ou textual.⁴⁹ Ao colocar as amostras coletadas em caixas, o artista põe o site em foco, mesmo que artificialmente, mas nem o site, nem o *Non-Site* tornam-se independentes um do outro: o *Non-Site* é determinado, apesar de deslocado, enquanto o site é indiferenciado, porém designado agora por um pedaço de terra que perdeu para o *Non-Site*. Há, portanto, um cordão que une o site do *Non-Site* e vice-versa: embora nunca fossem vistos juntos, os *Non-Sites* e os sites se completam. Como menciona Smithson sobre o *Non-Site*:

“Existe uma distância entre o site e o *Non-Site*. A distância é estipulada a partir do local onde o *Non-Site* está instalado. Se um espectador de Milwaukee desejar participar, ele precisará viajar até o lugar original em Nova Jersey. (Um mapa é disponibilizado para tal ocasião). Essa opção é o que é chamado de anti-viagem”.⁵⁰

⁴⁸ NAGEL, Alexander. *Medieval Modern: Art out of time*. New York: Thames & Hudson, 2012. p. 116.

⁴⁹ Idem, p. 120.

⁵⁰ Tradução livre. Original: “There is a distance between the site and the non-site. This distance is established where the non-site is installed. If a spectator in Milwaukee wants to participate, he will have to travel to the original site in New Jersey. (A map is provided for such an occasion). The “option” is what could be called anti-travel”. (Idem, p. 122).



Fig. 15: Robert Smithson, *A Nonsite (Franklin, New Jersey)*, 1968. Imagem retirada do site do Holt Smithson Foundation.

Trazendo algumas dessas questões para o cenário brasileiro, podemos mencionar a obra de 1964 de Hélio Oiticica, *B 09 Bólido caixa 07* [Figura 16], relevante para traçar um paralelo sobre o que estava sendo pensado e projetado dentro do território nacional na mesma época. A obra é formada por uma estrutura de madeira pintada de amarela com um espelho, que reflete e incorpora o seu entorno, trazendo o exterior para o interior. Na

ocasião desta obra, Oiticica levou o objeto até a Mangueira, bairro do município do Rio de Janeiro, bastante frequentado pelo artista por conta do seu envolvimento com a Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira. *B 09 Bólide caixa 07* visa incorporar o morro da mangueira no objeto e vice-versa.⁵¹

“Os *Bóldes* são pequenas estruturas em formato de caixa, majoritariamente em madeira ou vidro, mas também em plástico, contendo diferentes materiais como pigmento, terra, água, espelhos, conchas, pedaços de tecido ou papel, fotografias ou poemas. Às vezes se parecem com composições construtivas tridimensionais improvisadas, mas o espectador-participador é convidado a explorar as diferentes possibilidades desses potentes e precários objetos com outros sentidos: abrindo gavetas ou portas, manipulando materiais, sentindo odores, contemplando suas cores sedutoras. Os *Bóldes* são claramente relacionados aos *Penetráveis*, mas em outra escala - no caso dos primeiros, é como se estivéssemos segurando nas mãos uma pequena maquete do segundo.”⁵²



Fig. 16: Hélio Oiticica. *B 09 Bólide Caixa 07*, 1964. Imagem do livro *A dança na minha experiência*.

⁵¹ PEDROSA, Adriano; TOLEDO, Tomás. *Dos metaesquemas aos parangolés: uma trajetória de invenções*. In: Hélio Oiticica: a dança na minha experiência. São Paulo: MASP, 2020. p. 32.

⁵² *Ibidem*.

Guardada as devidas proporções, apesar de os *Bólides* estarem também se utilizando de elementos externos nesse sentido do deslocamento da matéria, existe nesses objetos de Oiticica um gestual que os difere de modo significativo dos *Non-Sites* de Smithson, mas que de alguma maneira se aproximam da obra de Matheus Rocha Pitta. O gesto solicitado pelo *Bólide*, em que o espectador deve se abaixar para tocar a terra com as mãos, se assemelha ao gesto de *Primeira Pedra*, no ato de depor a pedra ordinária sob os jornais dispostos ao chão. Existe nas duas obras um movimento corporal similar, implicado em um toque sensorial a partir das mãos.

Com base nas repercussões acerca da ideia de deslocamento, podemos pensar as pedras ordinárias trazidas pelos visitantes em *Primeira Pedra* e o objeto escultórico disponibilizado por Matheus Rocha Pitta em coexistência nas dicotomias de incompletude e completude, de existência e inexistência: uma depende da outra para ser, no sentido de que os objetos escultóricos somente ganham autonomia no momento em que são trocados.

Pensando nisso, cabe realizar uma ponderação sobre o próprio estatuto do objeto transacionado (e, portanto, deslocado): o que representa esse objeto escultórico, assinado e datado, levado pelo espectador? Se verifica uma espécie de deslocamento na própria definição de arte, que nos faz perguntar, afinal, onde ela está? No objeto trocado ou no objeto deixado? Não obstante, essa mesma investigação pode ser feita, por exemplo, nas Garrafas de Coca-Cola em *Inserções em circuitos ideológicos* de Cildo Meireles: a obra é a garrafa depois de realizada a intervenção ou a obra é a realização da ação que a garrafa propõe? Obviamente, toma-se nota de que o objeto colecionável, neste caso, é a garrafa de Coca-Cola com as instruções - vistas em coleções como a coleção Roger Wright, Instituto Inhotim, entre outros -, mas o artista propôs uma participação através da obra, em uma expectativa de que as instruções despertassem, à época, ações politicamente experimentais, e isso o interessava.

Dito isso, torna-se relevante apontar que os deslocamentos elaborados por *Primeira Pedra* se dão para além dos atos transacionais, mas no próprio estatuto desse objeto de arte. A instrução que sugere a participação desse público possibilita tal deslocamento, pois efetiva o interesse acerca do despertar da experimentação (de cunho imaterial), que transcende a dinâmica estabelecida pelo mercado de arte, ainda engessado ao debate objetual (logo, material). Ou seja, por mais que seja claro que este debate é senão um paradoxo - afinal, os objetos colecionáveis são majoritariamente palpáveis, mesmo aqueles que possuem em seu cerne o desejo de despertar ação, experimentação,

participação e circulação -, ainda assim a proposta de transação do cubo assinado aponta para a suspensão da ideia tradicional de escultura.

Feitas tais considerações, torna-se evidente que a participação dos espectadores em *Primeira Pedra* é primordial. A partir da transação proposta e dos deslocamentos estabelecidos, os debates acerca do estatuto do objeto de arte são, por sua vez, elaborados. Apesar de os *Non-Sites* não possuírem como objetivo final a participação dos visitantes (para tal teriam que viajar até o local de origem do material coletado), é possível correlacionar os trabalhos através da simples vontade de lidar com os materiais que estão ao alcance da mão, ou como Matheus Rocha Pitta menciona em entrevista, pela vontade de “não criar algo novo, mas desviar o existente”.⁵³ O deslocamento acontece já no primeiro momento, pela proposição sugerida pelos artistas, mesmo que operacionalmente sejam realizadas de modos distintos.

Voltemos ao argumento de Nagel, pois tornar o espaço da galeria um local de pensamento, sobretudo de deslocamentos, é um dos pontos de interseção entre a produção dos *Non-Sites* de Smithson e a pesquisa de Rocha Pitta. De fato, quando Smithson desloca os materiais de um lugar para o outro e os agrupa em caixas, ele não espera, ou, ao menos, não convida os espectadores a interagirem com os objetos deslocados. Não existe uma expectativa de que o público opere uma ação dentro do espaço da galeria, retirando as pedras de dentro dos baús. O visitante é realmente um espectador, que inspeciona as caixas, estuda os mapas e entende as relações entre as amostras e o lugar de onde elas vieram. No entanto, os mapas associados às amostras propõem um estado de reflexão através de uma certa imaginação espacial, sugerida por um deslocamento para além do aqui e do agora da experiência sensível, que tira o visitante daquele espaço convencional de fruição da obra de arte e o transporta imaginariamente para um espaço outro, mediado por esses códigos. Tal condição só é possível pois Smithson entende o espaço da galeria como um lugar de proposição de reflexão. Nesse aspecto, o espaço da galeria ganha novos formatos, possibilitados por um interesse do artista em repensar os seus usos possíveis.

As questões de transfigurar o espaço expositivo e repensar a maneira com a qual as obras estarão dispostas espacialmente certamente não foram inauguradas por Matheus Rocha Pitta no contexto brasileiro. Todavia, destacamos esse elemento dentro da sua produção, pois é evidente o quanto essa característica se torna especialmente importante para constituição de suas narrativas artísticas, e explicitações críticas das contradições

⁵³ ROCHA PITTA, Matheus. Entrevista sobre Primeira Pedra [Dezembro de 2022]. Entrevistador: Eloah Gadas. Rio de Janeiro, 2022. A entrevista encontra-se transcrita na íntegra no Anexo I.

que existem de modo inerente dentro desses sistemas de troca e circulação. Mas já nos trabalhos de Cildo Meireles e de Hélio Oiticica, por exemplo, essas questões já vinham sendo elaboradas. Olhemos de perto para *Ocasião* [Figura 17], 1974/2004, de Cildo Meireles. A obra acontece em duas salas: a primeira é escura e nada contém, mas oferece ao espectador um ponto de visão escondido do qual ele pode, através de um espelho falso, observar o que acontece na segunda sala. Esta é iluminada e espelhada, e tem em seu centro uma bacia com notas de dinheiro verdadeiras. Sem nenhuma instrução ou informação previamente concebida pelo artista, não fica claro o motivo pelo qual o dinheiro está ali depositado. Ou seja, não há nenhuma pista de como o visitante deve (ou mesmo se deve) se relacionar com aquele objeto.⁵⁴



Fig. 17: Cildo Meireles, *Ocasião*, 1974/2004. Imagem de Wolfgang Gunzel.

Ocasião empreende um debate sobre a noção de valor, mas que, por conta da maneira como foi disposta no espaço, põe em destaque também a perspectiva do sujeito que vivencia a obra.⁵⁵ O papel do sujeito vigilante acentua-se nesta instalação (muito

⁵⁴ MARTINS, Sérgio B.. *Ocasião*. In: Cildo Meireles, Porto: Fundação Serralves; São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 33-43

⁵⁵ Ao longo desta pesquisa, frisamos como o assunto é central para as pesquisas de Rocha Pitta, daí também observa-se a relevância de Meireles para o artista: podemos mencionar aqui outros trabalhos de Cildo

conectado ao contexto brasileiro ditatorial da época). A sala com a bacia de dinheiro devolve apenas o reflexo do espectador, impedindo-o de saber se alguém na outra sala o vê. Nesse cenário criado, a instalação oferece ao visitante a alternativa de ocupar o papel de vigia ou de vigiado.⁵⁶ Logo, é como se Meireles incitasse o espectador a querer pegar o dinheiro e lidar com a culpa que esse ato pode gerar. Essa dupla sensação suscitada pelo trabalho a partir de um dilema inventado, são assimiladas em *Deposição*: consumir os alimentos ali disponibilizados ou deixá-los estragar (e lidar com a culpa)? Muito desse impasse parte do fato de que nenhuma das duas obras oferece instruções claras do que deve ser realizado com as mercadorias. O espectador deve gozar delas (pegar o dinheiro, comer os alimentos) ou isso seria um ato ilegal? Há uma quebra de expectativa insinuada pelos artistas, já que as mercadorias ali dispostas, tão banais ao cotidiano, encontram-se agora deslocadas das suas funções e usos originais e por isso, ganham conotações distintas.

Mas, cabe dizer que apesar de não haver em *Ocasão* uma instrução que sugere uma ação participativa, como retirar dinheiro ou colocar dinheiro na bacia disposta ao centro da sala, ainda assim, a elaboração desse circuito expositivo põe o espectador em um lugar outro que não o de simples admirador desse objeto exposto, mas especialmente um experimentador da obra como um todo:

“Para além da problemática da vigilância, essa última observação aponta para a estruturação da experiência do espaço nas obras de Cildo Meireles. Isso é vital, pois seus trabalhos geralmente propõem um aguçamento da experiência cuja elaboração afeta nossa própria compreensão daqueles espaços. (...) Esse questionamento de pressupostos epistemológicos é frequente e incisivo em Cildo: em contraste com a fleuma demonstrativa dominante na estética da arte conceitual, seus trabalhos encenam e reencenam o nexa cognitivo a cada passo - o conhecimento de um certo espaço torna-se temporalmente indissociável de nossa intromissão corporal, isto é, de nosso avanço trabalho adentro.”⁵⁷

Nesse sentido, ao trazermos o interesse espacial para o campo de discussão, sobretudo em conjunto com a ideia de participação, não podemos deixar de dar luz ao desenvolvimento deste mote dentro do contexto brasileiro, amplamente impulsionado por

Meireles que exploram a temática como *Zero Dollar* (1978/1984), *Zero Cruzeiro* (1974/1978), *Árvore da vida* (1969). Provavelmente nenhum outro artista de sua geração explorou o assunto de modo tão exaustivo.

⁵⁶ MARTINS, Sérgio B.. *Ocasão*. In: Cildo Meireles, Porto: Fundação Serralves; São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 33-43.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 37.

Oiticica em seus escritos e projetos artísticos. Para embasar essa afirmação, vamos observar a instalação *Éden* [Figura 18], realizada em Londres no ano de 1969 durante a exposição individual de Hélio Oiticica na Whitechapel Gallery, projetada de acordo com os ideais do *Programa Ambiental*, conceito desenvolvido pelo artista em 1966. Em texto, ele define o termo ambiental enquanto “uma reunião indivisível de todas as modalidades em posse do artista ao criar - as já conhecidas: cor, palavra, luz, ação, construção, etc., e as que a cada momento surgem na ânsia inventiva do mesmo ou do próprio participante ao tomar contato com a obra”.⁵⁸ Para Oiticica, o *Parangolé* é, dentre os trabalhos desenvolvidos por ele, o que mais coaduna em suas características com a formulação do conceito de ambiental. Mas, é em *Éden* que ele articula diferentes objetos em um ambiente integrado, onde os espectadores podiam ter uma vivência integral ou, para usar os termos de Oiticica, ambiental.⁵⁹ Esse aspecto evidencia um crescente interesse por “experiências que se prolonguem para o campo sensorial, como uma experiência afetiva total”.⁶⁰



Fig. 18: Hélio Oiticica, The Whitechapel Experiment, *Projeto Éden*, 1969. Imagem retirada do Itaú Cultural, reprodução fotográfica de Guy Brett.

“Como se afirmava nas etiquetas nas paredes, Oiticica concebeu esse ambiente como um “instrumento de reflexão” e uma “proposta de comportamento”. A ideia principal era transformar a arte em experiências da vida real, algo que ele vinha trabalhando e sobre o que vinha teorizando desde os *Parangolés*. *Éden* dava aos participantes a possibilidade de construir seu próprio espaço significativo, de se colocar em uma posição de

⁵⁸ OITICICA, Hélio. *Esquema Geral da Nova Objetividade*. In: *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, p. 103.

⁵⁹ BRETT apud GERALDO, Sheila Cabo. *Éden: o campo experimental*. Rio de Janeiro: Revista Concinnitas, v. 22, n. 42, 2021. p. 478.

⁶⁰ OITICICA apud COUTO, Maria de Fátima Morethy. *The Whitechapel experiment, o projeto Éden e a busca por uma experiência afetiva total*. ARS (São Paulo), v. 15, n. 30, 2017, p. 111-132.

criatividade, de inventar algo que ainda não existia, e o mais importante de tudo: de serem capazes de transformar seu comportamento cotidiano de modo a se recriar.”⁶¹

Tais considerações acerca do uso do espaço da galeria para criar ambientes sensoriais caminham com a produção artística contemporânea brasileira como uma característica, sendo essa uma qualidade que influencia e que demarca um tipo de produção. Não à toa, Rocha Pitta constrói circuitos dentro da própria disposição das obras em exposição. Há um intuito de criar nos espaços expositivos caminhos que sugerem ao espectador tecer reflexões críticas, bem como estimula-o a experienciar sensações através dos gestos disponibilizados.

“O que é comum a projetos tão diversos é uma ideia de circuito: os trabalhos se articulam de forma a criar um circuito, que se adensa a cada vez que o percorremos, a cada novo trabalho. Em *Drive-in* isso se dava no trânsito entre a galeria e o estacionamento no subsolo do shopping. Mais do que físico, era um deslocamento temporal, com antecipações, expectativas, frustrações, paralelismos, enfim, um cálculo sempre em construção. Esta deambulação do *Drive-in* encontra em *Primeira Pedra* sua expressão mais sintética: ao sair da galeria para buscar uma pedra, porta-la e trocá-la por uma escultura, esse espectador acaba performando um gesto, onde distração e atenção máximas se fundem. O fio condutor talvez seja disponibilizar esses gestos, ritos e modos de atenção que deslocam o objeto de arte para um circuito outro, que o arrancam do conforto do museu ou da galeria, que o abrem para o mundo.”⁶²

Atentando para *Primeira Pedra* especificamente, verifica-se que, ao disponibilizar um gesto (ou, nesse caso, um não-gesto), Matheus Rocha Pitta intenciona convocar a participação do público presente através de um pedido de transação transmitido pela frase: “A primeira pedra que for encontrada na rua e encher sua mão, pode ser trocada por uma destas esculturas. Peça ajuda ao pessoal do educativo para efetuar a transação”. Esta, por sua vez, deixa clara a intenção do artista de tornar possível uma interação participativa dos espectadores - que não mais testemunham ou assistem a um fato, como a palavra espectador remete, mas se colocam em um outro plano de atuação, classificado por Rocha Pitta como “*agente escultor*”.

⁶¹ RICUPERO, Cristina. In: *Hélio Oiticica: a dança da minha experiência*, 2020, p. 47.

⁶² *Entrevista de Luisa Duarte com Matheus Rocha Pitta, outubro de 2018*. In Matheus Rocha Pitta: Caminho da Pedra. Catálogo da exposição, Espaço Cultural BNDES: Rio de Janeiro, 2018. p. 46.

Participação

As categorias de deslocamento e transação caminham juntas como efeitos de causa e consequência. A transação é uma consequência de um deslocamento, bem como o deslocamento é uma consequência de uma transação. Ou seja, elas se comportam como circuitos delas mesmas. Mas, como observado acima, nesse processo de causa e consequência há um terceiro fator indispensável: a participação de um agente, vide que as trocas não podem ser realizadas por uma pessoa apenas, logo as categorias supõem a participação de duas ou mais pessoas (nesse caso, o artista e o público). Essa dinâmica do deslocamento, seja ele físico ou de significados, caminha com a prática de Matheus Rocha Pitta em diversos projetos, no entanto, cabe ressaltar que as transações, quando propostas, não se fazem monetariamente. Em 2018 Rocha Pitta realizou o projeto *Leite de Pedra* [Figura 19] em virtude da exposição “Caminho da Pedra”, que ocorreu no Centro Cultural do BNDES, no Rio de Janeiro. Em parceria com a ONG Redes da Maré, o artista convidou moradores do Complexo da Maré, comunidade localizada no Rio de Janeiro, a “tirar leite de pedra”.⁶³ A proposta partia da ideia de que um litro de leite seria oferecido em troca de um quilo de pedra.



Fig. 19: Matheus Rocha Pitta, *Leite de Pedra*, 2018. Imagem cedida pela Galeria Athena.

⁶³ Essa é uma expressão popular que condiz com o dito famoso de Oiticica “da adversidade vivemos”: “tirar leite de pedra” significa conseguir bons resultados apesar de condições adversas.

Para realização de *Leite de Pedra*, os participantes - ou "*agentes escultores*" - levavam uma garrafa vazia de um litro e um quilo de pedra. As garrafas eram preenchidas no local por leite, em virtude da transação proposta e executada entre os participantes e o artista, enquanto as caixas de leite esvaziadas passaram a armazenar as pedras trazidas como moeda de troca. Em suma, Rocha Pitta propunha executar um gesto até então impossível: o de tirar leite de pedra. Ao todo 1080 litros de leite foram trocados, o equivalente a um pallet de leite - unidade de medida usada na produção e distribuição desta mercadoria. Neste ponto, a obra *Leite de Pedra* condensa o debate acerca do deslocamento e da transação.

Após realizada as trocas, as caixas preenchidas por pedras unidas pelo despejar do cimento, convertem-se em espécies de tijolos que, a partir desse momento, se assumem não mais como caixas de leite, apesar da autoconfirmação através das imagens das embalagens à mostra [Figura 20], mas sim como unidades de esculturas exibidas em conjunto no espaço expositivo. A unidade de medida utilizada na distribuição da mercadoria retorna como signo de uma redistribuição: o capital usado não foi o dinheiro, mas sim a pedra. O artista instaura um acontecimento crítico em relação aos fluxos econômicos de capital a partir da disponibilização do gesto de tirar leite de pedra.



Fig. 20: Detalhe de *Leite de Pedra*, 2018. Imagem retirada do catálogo da exposição.

Assim como *Leite de Pedra*, e, obviamente, *Primeira Pedra*, outros trabalhos de Matheus Rocha Pitta pretendem disponibilizar gestos, que, tal como os materiais por ele utilizados, encontram-se facilmente disponíveis. Conforme Rocha Pitta comenta em entrevista para Luisa Duarte, "sempre trabalho com o que está disponível (...) as expressões populares também estão disponíveis, ninguém é dono delas, por enquanto. É sobre criar um repertório ético, de gestos, que pode ser usado a qualquer momento pois está ali, ao alcance da tua mão".⁶⁴ Ou seja, a utilização de recursos cotidianos e ordinários não se resumem apenas ao material utilizado pelo artista como suporte, mas também está no motivo dos trabalhos. A pesquisa parte de expressões populares ou, em muitos casos, de passagens bíblicas (afinal, a Bíblia é o livro mais lido do mundo): "são as palavras que o obrigam a ocupar-se de esculturas", descreve Claudio Oliveira.⁶⁵ Constata-se que a pesquisa do artista se aprofunda em uma investigação advinda das disciplinas da História e da Filosofia, mas sobretudo da Arqueologia. Existe, no método de Matheus Rocha Pitta, uma vontade arqueológica de explorar situações do passado a partir do momento presente, isto é, utilizar das ferramentas conceituais possibilitadas por essas disciplinas, para acessar e compreender o tempo em que se vive.

Próximo ao período de execução de *Primeira Pedra*, Rocha Pitta também concebeu outros dois trabalhos que dialogam com as ideias aqui apontadas: *Sopa de Pedra* (2014) e *No hay pan* (2015). Ambos são trabalhos que partiram de uma pesquisa referencial histórica: o primeiro de uma lenda transmitida oralmente de geração em geração, e que assume novas formas em diversas culturas através dos tempos; e o segundo, baseado na interpretação do livro bíblico de Êxodo, mais precisamente da passagem *Êxodo 16 - 36: O maná e as codornas*. Além disso, tanto *Sopa de Pedra* quanto *No hay pan* criam circuitos a partir da disponibilização de gestos, que ativam a participação do espectador de modos distintos.

Em *Sopa de Pedra* [Figura 21], batatas, cenouras, alhos, pimentas e cebolas são transformadas em esculturas de pedra e servidas junto aos alimentos reais, em uma ação realizada pela primeira vez em agosto de 2014 na escadaria do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais no Rio de Janeiro. A ação é baseada na lenda oral em que um soldado, ou um monge - como contado em outras versões -, chega em uma cidade faminto e as

⁶⁴ Entrevista de Luisa Duarte com Matheus Rocha Pitta, outubro de 2018. In Matheus Rocha Pitta: Caminho da Pedra. Catálogo da exposição, Espaço Cultural BNDES: Rio de Janeiro, 2018. p. 50.

⁶⁵ OLIVEIRA, Cláudio. *Entrevista com Matheus Rocha Pitta*. Calibán: Revista Latinoamericana de Psicoanálisis, Outubro de 2017.

peças se recusam a dar-lhe comida. O homem desconhecido toma assento na praça da cidade, acende uma fogueira e põe para ferver um pote com água e pedras. Após negarem a comida ao estrangeiro, os habitantes ficam curiosos com o seu ato e lhe perguntam o que estava fazendo. Aos poucos, ao perceber que o desconhecido estava fazendo uma sopa de pedras, começam a trazer-lhe pequenas porções de ingredientes variados. Uma vez pronta, as pedras são retiradas e todos tomam a sopa juntos. As pedras, nesse caso, são símbolo da fome, mas também da partilha.



Fig. 21: Matheus Rocha Pitta, *Sopa de Pedra*, 2015. Imagem da performance cedida pelo artista.

Na obra de Rocha Pitta, os ingredientes petrificados são servidos junto à sopa, “assim, o gesto de comer a sopa se dá, mas somente até certo ponto e não sem estar envolto em uma estranheza intencional. O prato pesa mais que o normal, a colher ao tocar as pedras produz um som incomum, e, ainda, come-se somente o caldo, enquanto a outra metade nunca é ingerida”.⁶⁶ A experiência disponibilizada por Rocha Pitta com a sopa de pedra, coloca em posição de estranhamento um gesto automatizado, e tão simples quanto vital: comer. “Gesto, escultura e comida, índices fundamentais da poética do artista, se encontram aqui reunidos (...). Comparece neste trabalho outro aspecto recorrente na obra

⁶⁶ DUARTE, Luisa. *Gestos em tempos de perigo*. In Matheus Rocha Pitta: Caminho da Pedra. Catálogo de exposição, Espaço Cultural BNDES: Rio de Janeiro, 2018, p. 41.

de Rocha Pitta, qual seja, o elo entre o uso de materiais muito simples e o uso de uma expressão popular”.⁶⁷

Ao final da ação restam além dos registros fotográficos, uma obra em formato de caixa, de 100 edições [Figura 22], que contém a receita da sopa de pedra e as esculturas dos legumes em pedra sabão. Rocha Pitta transfere ao possuidor final do bem matérico a decisão de realizar a ação descrita na receita da sopa de pedra ou não. Tal como em *Sopa de Pedra, No hay pan* [Figura 23] concede a decisão de participação, por meio do gesto evocado pelo trabalho, ao proprietário final. A obra é formada por uma caixa contendo um pão, envolto por um papel com os seguintes dizeres: a passagem bíblica *Êxodo 16: 2-4* que conta sobre o alimento milagroso "Maná", da qual Rocha Pitta formula o trabalho, e uma instrução: “This bread was made by angel carrasco and Matheus Rocha Pitta. Please share it in the open”.⁶⁸

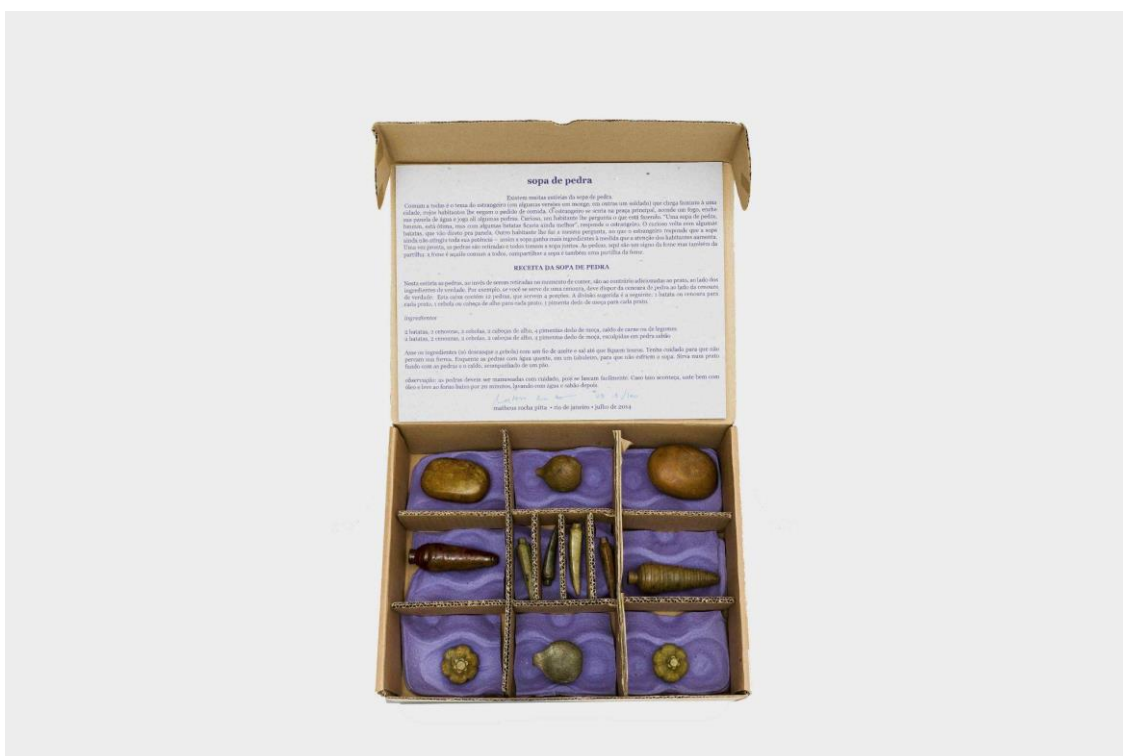


Fig. 22: Matheus Rocha Pitta, *Sopa de Pedra*, edição de 100, 2015. Imagem cedida pela Galeria Athena.

O “mito de Maná” descreve o alimento que foi produzido milagrosamente, fornecido por Deus ao povo Israelita liderado por Moisés, durante toda a sua estrada no

⁶⁷ Ibidem. p. 30.

⁶⁸ Tradução livre: Este pão foi feito pelo anjo Carrasco e Matheus Rocha Pitta. Por favor, compartilhe-o ao abrir.

deserto rumo à terra prometida. Em *No Hay Pan* o mito é explicitado através do ato de assar o pão. Mas se os Israelitas comeram o pão milagroso oferecido por Deus no deserto, Rocha Pitta traz o deserto para dentro do pão: cada um dos pães é preenchido por areia antes de ir ao forno.⁶⁹



Fig. 23: Matheus Rocha Pitta, *No Hay Pan*, 2015. Imagem cedida pelo artista.

Na exposição de mesmo nome na Gluck 50, espaço expositivo em Milão, na Itália, Rocha Pitta apresentou uma série de fotografias de polaroid que documentam o ato ritualístico dos indivíduos encontrando e abrindo o pão [Figura 24]. Cada sequência fotográfica segue uma ordem cronológica: primeiro, a imagem do pão; depois, as imagens rastreiam um indivíduo que se aproxima dele, se abaixa e o levanta de tal modo que seu formato redondo obscurece seu rosto; o restante das imagens revelam a areia saindo do pão quando este é aberto. A escolha assertiva de utilizar a polaroid como forma de documentação do gesto também é uma maneira de pensar a arte do seu tempo. Polaroids proporcionam uma imagem instantânea, mas não o negativo, sem o qual a imagem não pode ser reproduzida, indicando um momento único naquele tempo-espço. Por outro lado, nota-se um paradoxo nessa escolha, pois, embora as imagens não possam ser reproduzidas, elas expressam movimentos corporais como em códigos visuais que se

⁶⁹ CABAÑAS, Kaira M. *Matheus Rocha Pitta: No Hay Pan*. Catálogo da exposição, 2015. p. 49.

repetem. O rolo instantâneo concede às imagens uma aura - relacionada ao conceito benjaminiano -, porém seu efeito cumulativo entrega a característica repetitiva de um ritual.⁷⁰ Como comenta Kaira Cabañas, “A repetição do ritual de partir o pão é o que fornece a condição para que o trabalho se realize, e da qual depende, em última análise, o sentido da obra”.⁷¹

Os três trabalhos mencionados aproximam o sujeito do objeto, através de um convite à participação, que alcança em *Primeira Pedra* o seu sentido mais ativado. Isso é possibilitado, pois, apesar de finalizada nela mesma no momento em que é exibida ao público, *Primeira Pedra* ganha camadas adicionais quando há a participação e, por sua vez, quando há transações. Logo, além de investigar a trajetória percorrida pelo artista até a sua proposição final, parece necessário também compreender as ponderações levantadas pela decisão do espectador em participar da ação solicitada.



Fig. 24: Matheus Rocha Pitta, *No Hay Pan (Madrid, 26.10.14)*, 2014. Imagem cedida pela Galeria Athena.

⁷⁰ Ibidem, p. 49.

⁷¹ Matheus Rocha Pitta utiliza do mito sagrado como recurso e ferramenta conceitual para a execução de seu trabalho, no entanto, diverge o pão do seu uso habitual como uma comida consumível, e ao invés disso oferece uma experiência de testemunhar uma espécie de milagre ao quebrar o pão e observar a areia caindo dele. “A profanação do pão de Rocha Pitta - dando a ele novo uso - também se estabelece no registro sensorial, evocando dessa forma uma relação entre o sujeito e os sentidos de uma maneira que lembra os trabalhos de Cildo Meireles” (CABAÑAS, 2015, p. 50-51).

Em primeiro lugar, ao decidir participar, o espectador assume um novo papel dentro do que é esperado na fruição de uma obra de arte. Nesse aspecto, a autoria se dilui à medida em que o espectador entra em ação, e a ideia do traço do artista se afasta cada vez mais do resultado - estético - mutante da obra em questão. Mas, se Matheus Rocha Pitta está, de alguma forma, questionando seu próprio ato enquanto artista ao solicitar a participação dos espectadores, em contrapartida, ele utiliza do fetiche da sua assinatura para contribuir para o sucesso de sua proposta, isto é, para estimular os visitantes a participarem do ato transacional. O que está em voga com a proposição de participação em *Primeira Pedra* não é exatamente uma renúncia da autoria nos moldes vanguardistas, mas sim o reconhecimento do seu nome enquanto parte imprescindível da transação.

Em 1957, Marcel Duchamp escreveu um pequeno texto intitulado “O ato criador”, cujo autor levantou a ponderação de “dois pólos de criação artística: de um lado o artista, do outro o público”, definindo que “o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta a sua contribuição ao ato criador”.⁷²

Desde a data deste texto publicado por Duchamp até a execução de *Primeira Pedra* foi percorrido um longo caminho, mas já nesse momento o artista francês anuncia as mudanças que estão sendo processadas e articuladas naquele contexto, envolvendo outros fatores que não somente os aspectos visuais decorrentes dessas transformações artísticas. Sob o pseudônimo de R. Mutt, Marcel Duchamp realizou um gesto performático ao apresentar em 1917 a obra *Fountain* [Figura 25] no salão da recente criada Sociedade de Artistas Independentes de Nova York, que ele próprio ajudou a fundar aos moldes do Salon des Indépendants parisiense. No ano em questão, o salão alegou que aceitaria qualquer obra de arte, desde que o artista pagasse uma taxa de inscrição. No entanto, o urinol enviado ao salão com assinatura “R. Mutt, 1917”, teve sua participação cancelada na data de inauguração da exposição, após votação dos membros da diretoria que não consideraram a peça como uma obra de arte, assumindo a responsabilidade de vetar e censurar efetivamente o trabalho de um artista.⁷³ Havia muito em jogo na decisão do conselho de defender uma concepção particular de arte à custa de afastar sua própria política de “sem júri - sem prêmios”.

⁷² DUCHAMP, Marcel. *O ato criador*. In: A Nova Arte. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008, p. 72.

⁷³ Ver texto sobre *Fountain* no website da Tate: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573>.



Fig. 25: Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917 (réplica TATE 1964). Imagem retirada do site da TATE.

Foi somente a partir do fim da década de 1950 que as ideias duchampianas foram sendo efetivamente assimiladas por outros artistas.⁷⁴ Thierry de Duve argumenta que o *readymade* é como uma “mensagem” lançada ao mar em 1917, mas que só veio a ser decodificada anos após sua criação. Dessa forma, o ato criador de Duchamp em *Fountain*, contribuiu, décadas após sua execução, para uma reorientação das funções, possibilitando

⁷⁴ Duchamp's works and ideas played similarly liberating role for a more recent generation of artists after the Second World War. The intermediary between Duchamp and these young Americans was undoubtedly John Cage, who began his dialogue with Duchamp and his works in 1942. Robert Rauschenberg and Jasper Johns were friends of Cage. Allan Kaprow, the theoretician of Happenings, George Brecht, Dick Higgins and other members of Fluxus studied with Cage, who saw in Duchamp a Zen master, a great liberator from any traditional conception of art, who creatively opened the way to new possibilities. Duchamp became the reference point of these young artists who opposed Abstract Expressionism - painting as personal expression appealing primarily to the eye. They found Duchamp's use of chance and his readymades most useful for their purposes. Everyday objects in chance positions and locations became works of art for the Nouveaux Réalistes, Fluxus and Pop artists. Although they appropriated only a few of Duchamp's ideas, Duchamp applauded their break with tradition, their constant experimenting with and rethinking of art, their moving away from easel painting as far as possible. For post-1945 artists, Duchamp has been the most influential catalyst. (Kuenzli, Rudolf E; Naumann, Francis M. *Marcel Duchamp: artist of the century*. Nova York: MIT press, 4ª impressão, 1996, p. 3).

aos artistas tornarem-se propositores, e não necessariamente executores.⁷⁵ Essa mudança de função aqui destacada, não aspira desqualificar a figura do artista, apenas abrir um novo campo de possibilidades. Em ressonância a tais processos, Sol LeWitt (1928-2007) enuncia em 1967 que “quando um artista usa uma forma de Arte Conceitual, isso significa que todo o planejamento e tomada de decisões são feitos de antemão, a execução é assunto perfunctório. A ideia se torna a máquina que faz a arte”.⁷⁶

Não obstante, as transformações da vida como um todo vinham sendo processadas em diversas áreas. Em 1934, quando escreveu “O autor como produtor”, Walter Benjamin já indicava sobre a importância de se refletir sobre o papel dos autores literários, respondendo aos anseios do momento. O filósofo alemão chama a atenção para a “diferença decisiva que existe entre o simples fornecer de um aparelho e a sua transformação”, propondo que os escritores considerem sobre a posição que ocupam no processo de produção.⁷⁷ Benjamin estava muito preocupado com a literatura politizada por conta da ascensão do fascismo no período de entreguerras, mas, é evidente que este raciocínio esbarra também em outras áreas de atuação. Não à toa, ele menciona o teatro épico de Brecht ao longo da conferência, pois entende que àquela altura o dramaturgo percebia que o teatro já não devia ser tanto fruto de uma vivência individualizada, mas antes ser orientado para a transformação de certas instâncias e instituições.⁷⁸

Nesse sentido a fala de Benjamin é importante. As transformações decorrentes não apenas das artes visuais, mas também da literatura, dramaturgia, música, entre outros campos, são ressonantes da necessidade dos autores de ocupar novas posições e exercerem mudanças significativas, muito contagiados e impulsionados pelo contexto em que viviam. Nas artes, é perceptível as inúmeras reverberações do pensamento duchampiano nas décadas seguintes à criação de *Fountain*, com os Nouveaux Réalistes, com o grupo Fluxus e os artistas da Pop Art. Mas foi, possivelmente, a figura de Andy Warhol quem, efetivamente, soube interpretar e decodificar a “mensagem” lançada por Duchamp, tal como sinalizou de Duve.

⁷⁵ Ver CLARK, Lygia. *Nós Somos os propositores*, 1968.

⁷⁶ FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). *Escritos de artistas anos 60/70*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2006, p. 176

⁷⁷ “Provavelmente terão reparado que essas reflexões, que estou prestes a concluir, colocam o escritor apenas uma exigência, a de refletir, de pensar a sua posição no processo de produção” (BENJAMIN, 2017, p. 103).

⁷⁸ *Ibidem*, p. 93.

Por detrás das repetições em série das imagens de consumo da época, incluindo as famosas latas de sopa Campbell, as garrafas de Coca-Cola, as caixas de Brillo e as serigrafias de celebridades de Hollywood, Warhol desejava iniciar uma descida da supersofisticação da arte, que envolvesse uma redescoberta do trivial, do banal e do óbvio, em um esforço de democratização da cultura.⁷⁹ Sua indagação partia exatamente da distinção entre a arte, alta ou baixa, e a realidade, seguido de uma “propensão em encontrar, não tanto a beleza no banal, mas o banal como beleza”, conforme comenta Arthur Danto.⁸⁰

Muito embora essa democratização tenha, em certa medida, falhado - mesmo com a produção de múltiplos na tentativa de tornar os trabalhos mais acessíveis, ainda assim as obras foram adquiridas essencialmente pela parcela elitizada da sociedade -, fazia parte da produção warholiana o uso de elementos corriqueiros e familiares para tratar de situações ordinárias como obras de arte. Mas não como Duchamp pretendia fazer com o *readymade*. A produção de Warhol se utilizava da representação serial destes bens de consumo para enfatizar justamente o seu protagonismo em meio à realidade cultural contemporânea. Nesse sentido, seu trabalho reflete a preocupação da arte com a realidade e constitui uma contribuição válida para a nossa cultura chegar a um acordo com ela.⁸¹

Mas antes de prosseguirmos ao que conecta os dois artistas à pesquisa de Rocha Pitta em *Primeira Pedra*, parece importante justificar a afirmação acima que aproxima, ao mesmo tempo que difere, as produções de Warhol e Duchamp. De modo pertinente, Danto traz a atenção para a obra *Brillo Box* [Figura 26]. Brillo é uma marca de sabão norte-americana que teve sua caixa reproduzida mimeticamente pelo artista estadunidense em 1964. Sua reprodução se fez tão fiel a imagem do produto que se tornou impossível a diferenciação entre a caixa vendida no supermercado e aquela produzida como um objeto de arte. A única coisa que as distinguiam era o suporte, vide que a caixa de Brillo era feita de papelão e as de Warhol de madeira.

Quando Duchamp sugeriu a participação de *Fountain* no salão dos Artistas Independentes, ele talvez estivesse lançando não só uma mensagem ao mar, conforme fundamenta de Duve, como também estava travando um debate contra um conceito

⁷⁹ BATTCKOCK, Gregory. *A Geração Warhol*. In: A Nova Arte. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008, p. 47.

⁸⁰ DANTO, Arthur. *Philosophizing Art. Selected Essays*. Berkeley: University of California Press, 2001, p. 73.

⁸¹ BATTCKOCK, Gregory. *Humanismo e realidade - Thek e Warhol*. In: A Nova Arte. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008, p. 43.

fortificado da arte, o qual os Independentes não anteciparam. Mas, mesmo com a proposição de um trabalho tão elástico ao tempo em que ele foi apresentado, ainda assim Duchamp não trouxe à tona as questões sobre o objeto e o produto tal como o fez Warhol. "Talvez, ao entender que um urinol podia ser um objeto de arte, ele tenha antecipado a sentença de Warhol de que "qualquer coisa pode ser uma obra de arte". Não levantou, entretanto, a outra parte da questão, a saber: Porque todos os outros urinóis não eram obras de arte?".⁸²



Fig. 26: Andy Warhol, *Brillo Box*, 1964. Imagem retirada do site do Philadelphia Museum of Art

Não se pode negar que a procedência do *readymade* duchampiano, no qual os objetos eram escolhidos pela sua falta de interesse visual, possibilitou ao artista norte-americano chegar à concepção de *Brillo Box*. "Duchamp projeta uma certa sombra sobre

⁸² DANTO, Arthur. *Philosophizing Art. Selected Essays*. Berkeley: University of California Press, 2001, p. 73.

todos os subsequentes esforços para delimitar as fronteiras da arte".⁸³ Mas, nesse panorama histórico, *Brillo Box* tem algo significativo a nos contar. A indistinguibilidade visual entre as caixas do supermercado e as caixas realizadas pelo artista nos põe a refletir sobre a diferença entre arte e realidade, já que uma obra de arte pode ser algo que parta do problema de sua semelhança com o real. E é nesse aspecto que Thomas Hirschhorn (1957) lê a produção warholiana:

“Ao dizer que sim, Andy Warhol concordou com a realidade social e econômica. Warhol é o artista do acordo. Concordar nesse sentido, porém, é confrontar-se com a realidade tal como ela é. Concordar é a pré-condição para aceitar ou recusar algo; só concordando é que se pode mudar. Andy Warhol foi corajoso. Colaborou com a realidade para mudá-la. Ele me mostrou que a realidade não pode ser mudada a menos que você concorde com ela.”⁸⁴

A partir desta fala de Hirschhorn a respeito do trabalho de Andy Warhol, podemos traçar uma linha relacional que vem desde Marcel Duchamp até Matheus Rocha Pitta, e que tem como ponto de interseção o significado do acordo em Warhol. Eis nesta fala as alianças conceituais estabelecidas entre os três artistas: a pesquisa de Matheus Rocha Pitta encontra, via Hirschhorn, um elo inquestionável entre o *readymade* e o acordo que o precede, traduzido pelo artista nas transações.

“Eu acho que, diante da progressão do desastre que vivemos, sempre nos colocamos a questão: o que fazer? inevitavelmente a resposta é cínica ou escapista, em ambos os casos conformista. O primeiro gesto que me chamou a atenção foi o acordo. Li numa entrevista Thomas Hirschhorn dizer que só se muda uma realidade fazendo um acordo com ela. Isso foi um pouco chocante para mim, porque sempre pensei, com o senso comum, que para mudar uma coisa deve-se ir contra ela. O encontro com essa dimensão ética do acordo se deu muitos anos antes de eu realizar um trabalho e mesmo de começar a colecionar imagens de acordo. Está aí meu interesse: não exatamente fazer alguma coisa, mas disponibilizar gestos. Não saber o que fazer é uma forma muito comum de paralisia - principalmente se estivermos presos a um esquema linear de início, meio, fim - essa lógica

⁸³ Ibidem, p. 72.

⁸⁴ Tradução livre da autora. Texto original em inglês: “In saying yes, Andy Warhol agreed with social and economic reality. Warhol is the artist of agreement. To agree in this sense, though, is to confront oneself with reality as it is. To agree is the precondition for either accepting or refusing something; only by agreeing can one change it. Andy Warhol was courageous. He cooperated with reality in order to change it. He showed me that reality cannot be changed unless you agree with it”. (HIRSCHHORN, Thomas. *Love And Work*. Artforum, 2004).

produtivista, um dever moral até. Através da ideia de disponibilizar um gesto, tomo distância do imperativo de produzir resultados. O gesto está no meio, é puro meio.”⁸⁵

Os três artistas aqui colocados em contato estão, cada qual à sua maneira, tratando do fluxo de mercadorias do mundo contemporâneo e das relações que se estabelecem com eles. Apesar da distância de quase um século que existe entre Duchamp e Rocha Pitta, ainda assim, constata-se que essa leitura se dá a partir de uma vivência em um sistema notadamente capitalista. Por isso, torna-se inegável que a transação seja também uma questão para Warhol e Duchamp, muito embora essa não seja uma terminologia utilizada para tratar das proposições dos artistas em questão, tal como nos é para Matheus Rocha Pitta. Apesar disso, é perceptível que a intenção de subverter as formas tradicionais da arte por Duchamp, propondo a diversidade de objetos banais ou industrializados em torno da produção artística, e a crítica exacerbada de Warhol ao sistema a partir de acordos e contratos com a realidade, são precedentes importantes para a concepção da pesquisa de Matheus Rocha Pitta na contemporaneidade. Ora, é como se o *readymade* duchampiano em conjunto com o acordo warholiano desaguasse no entendimento de transação para o artista brasileiro.

Tal conexão elaborada aqui entre os artistas não exclui as particularidades de cada uma das suas pesquisas. Até porque os três possuem interpretações diferentes da realidade, não só por conta do afastamento temporal das suas existências, como também por terem diferentes nacionalidades - europeu, americano e brasileiro -, o que certamente influencia em algum grau nas suas produções, apesar da globalização do mundo contemporâneo. Mas, mesmo numa retrospectiva superficial, fica claro como sem a existência de Duchamp tratando da materialidade desse objeto industrial produzido em massa e, de Warhol tratando das questões da serialidade, repetição e esgotamento do objeto de arte, Matheus Rocha Pitta dificilmente lidaria nos anos 2000 com o conceito diluído de autoria, justificado em *Primeira Pedra* pelo carimbo de sua assinatura e pela participação ativa do público na completação da instalação escultórica, a partir da disponibilização do gesto transacional.

Nessa perspectiva, quando o artista sugestiona a participação ativa do espectador como forma de completação de sentidos, o objeto de arte se emancipa do seu criador: há, portanto, a figura do artista que propõe, e a obra que materializa a ideia em sua forma. *No*

⁸⁵ *Entrevista de Luisa Duarte com Matheus Rocha Pitta, outubro de 2018.* In Matheus Rocha Pitta: Caminho da Pedra. Catálogo da exposição, Espaço Cultural BNDES: Rio de Janeiro, 2018. p. 48.

Hay Pan, Sopa de Pedra e Primeira Pedra caminham nessa direção. De alguma forma, ao serem produzidas e postas ao mundo, elas se emancipam para tornarem-se objetos dos quais podem ser atribuídos diferentes usos - como, por exemplo, realizar a ação tal como sugerido pelo artista ou simplesmente ser um objeto colecionável -, baseado na interação que se estabeleça entre o objeto e esse terceiro ator que entra em voga: o participante, que, nesse cenário, pode ser tanto o público visitante da exposição, quanto o possuidor final dessas obras. Ou seja, no dado momento em que a sugestão de participação é estabelecida, o acaso entra em jogo. Mas o acaso aqui não é exatamente compatível ao que é inesperado, afinal, apesar de precisar do desejo de outras pessoas dispostas a se envolverem com os trabalhos, ainda assim essa ação não ocorre de modo impremeditado. O que foge ao controle do artista é o que acontece depois, e não exatamente durante.

Trazendo esse debate sobre a participação no contexto brasileiro, cabe mencionar que a ideia de “artista propositor” e, por conseguinte, “espectador participante”, remetem também a noções da arte ambiental, proposta por Hélio Oiticica na década de 1960. No texto “Esquema Geral da Nova Objetividade” escrito em 1967, Oiticica escreveu o que, para ele, significava a introdução da participação do espectador nas artes visuais:

“O problema da participação do espectador é mais complexo, já que essa participação, que de início se opõe à pura contemplação transcendental, se manifesta de várias maneiras. Há porém, duas maneiras bem definidas de participação: uma é a que envolve a “manipulação” ou “participação sensorial corporal”, a outra que envolve uma participação “semântica”. Esses dois modos de participação buscam como que uma participação fundamental, total, não-fracionada, envolvendo os dois processos, significativa, isto é, não se reduzem ao puro mecanismo de participar, mas concentram-se em significados novos, diferenciando-se da pura contemplação transcendental. Desde as proposições “lúdicas” às do “ato”, desde as proposições semânticas da palavra pura “às da palavra no objeto”, ou às de obras “narrativas” e as de protesto político ou social, o que se procura é um modo objetivo de participação. Seria a procura interna fora e dentro do objeto, objetivada pela proposição da participação ativa do espectador nesse processo: o indivíduo a quem chega a obra é solicitado à completção dos significados propostos na mesma - esta é, pois, uma obra aberta.”⁸⁶

Em outra passagem do texto, Oiticica pontua ainda que “tanto as experiências individualizadas como as de caráter coletivo tendem a proposições cada vez mais abertas

⁸⁶ OITICICA, Hélio. *Esquema Geral da Nova Objetividade*. In: *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986, p. 91.

no sentido dessa participação, inclusive as que tendem a dar ao indivíduo a oportunidade de “criar” a sua obra”.⁸⁷ À época, a produção dita de vanguarda propunha uma espécie de desafio à libertação do espectador, muito embora, como reconhece Oiticica no texto em destaque, não houvesse um movimento dogmático unitário, mas sim um estado de produção constituído de múltiplas tendências. Todavia, existia uma vontade coletiva dentre os artistas de se posicionar frente aos problemas políticos, sociais e éticos, que, por sua vez, envolviam um diálogo com o cotidiano e os seus interlocutores, cada qual à sua maneira.

Havia diferenças aparentes no que diz respeito à participação do espectador em diferentes propostas artísticas da época. Como vínhamos apontando ao longo desta pesquisa, um dos artistas influentes e que ativou de maneira excepcional a condição do "espectador participante" foi Cildo Meireles, que se valia desse recurso de modo muito distinto do de Oiticica com seus *Parangolés* e *Penetráveis*. Meireles aproveitava-se de um circuito comercial corriqueiro para dispersar a recepção entre um público desconhecido – um circuito externo ao artístico. Dessa forma ele segue um *éthos* de descentralizar a arte, que fica evidente em trabalhos como as *Inserções em Circuitos Ideológicos*, afastando-se da proposição comunitária de algumas manifestações da arte ambiental, como *Apocalipopótese*.

A segunda ponderação suscitada pela decisão positiva do espectador em participar da ação solicitada em *Primeira Pedra*, está no momento em os participantes saem em busca da pedra que caiba na palma da mão. Ao saírem em busca deste objeto estranho, os participantes se permitem observar o seu redor e a cidade através de um novo ponto de vista. Há, portanto, de forma muito natural, uma sugestão de entrar em contato com o mundo que vos cerca de forma diferenciada. Com isso, a obra desperta outros modos de atenção perante aquele organismo da urbe tão conhecido. Ao invés de olhar para os carros, as pessoas, as construções, os semáforos, entre outros signos e símbolos que marcam esse espaço de convívio urbano, os participantes agora dedicam sua concentração e seu olhar em busca da pedra ideal.

A ação de buscar uma pedra desperta um modo de atenção que faz lembrar os mapas de Smithson e sua sugestão de uma anti-viagem para o espectador. Esse olhar atualizado da ferramenta cartográfica é o que une o site do *Non-site*, tal qual une a *Primeira Pedra* da pedra ordinária. Quando pensamos na saída do espectador pela cidade,

⁸⁷ Ibidem.

nessa busca por algo não tão corriqueiro àquele ambiente, é como se Rocha Pitta estivesse propondo de modo sutil uma forma de reorganização daquele mapa urbano, uma nova forma de enxergá-lo e caminhar por ele.

Essa busca pela pedra ordinária, que coloca o sujeito a deambular pelos arredores do local da exposição, corre em paralelo com o que previamente apresentamos como deslocamentos, mas em acréscimo, elas esbarram e se conectam também com alguns precedentes do *Situacionismo*, e do termo *flâneur* de Charles Baudelaire. No *Mapa Psicogeográfico de Paris* [Figura 27], Guy Debord, associado ao movimento situacionista, explorara em 1957 uma representação visual cartográfica da cidade de Paris, propondo uma nova forma de percorrê-la. Para os situacionistas, o mapa era senão um desafio de reconfiguração da monotonia do espaço urbano, e portanto, não seguia uma lógica geográfica tradicional, mas sim psicológica e emocional. A ideia era favorecer a deriva dos sujeitos (um conceito chave para os artistas desse movimento), através da participação e ação nesse espaço, criando novas formas de relação entre os indivíduos e a cidade. Nas palavras de Guy Debord:

“A nossa concepção duma situação construída não se limita a um emprego unitário de meios artísticos que concorram para um ambiente, por maiores que possam ser a extensão espaço-temporal e o vigor deste ambiente. A situação é simultaneamente uma unidade de comportamento temporal. É feita de gestos contidos no cenário de um momento. Esses gestos resultam do cenário e de si mesmos. Produzem outras formas de cenários e outros gestos. Como será possível orientar tais forças? (...). A direção realmente experimental da atividade situacionista consiste em estabelecer, a partir de desejos mais ou menos claramente reconhecidos, um campo de atividade temporária favorável a estes desejos. Só o seu estabelecimento pode levar à clarificação dos primitivos desejos e ao aparecimento confuso de novos desejos, cuja raiz material será precisamente a nova realidade construída pelas construções situacionistas. (...). É, pois, necessário encararmos uma espécie de psicanálise com fins situacionistas, devendo cada participante nesta aventura formular desejos precisos de ambientes para os realizar (...).”⁸⁸

Em contraponto com essas ideias, parece importante destacar o uso do verbo buscar para descrever a ação realizada pelo participante em *Primeira Pedra*. A busca aqui é fruto de uma procura com tempo indefinido de duração, a partir da situação dada por Rocha Pitta de realizar uma transação, e implica, necessariamente, em um deslocamento

88 HENRIQUES, Julio (Org.). *Internacional Situacionista: Antologia*. Lisboa: Editora Antígona, 1997, p. 23-24, apud DEBORD, Guy. *Internationale Situationniste n 1*, Paris, junho de 1958, p.11-12.

desse sujeito, em um caminhar ao acaso, em uma deriva por entre esse território mapeado, atrás da pedra que caiba na palma da mão. De modo implícito, existe uma proposição de releitura individualizada da cidade estimulada por essa procura, na qual o participante tende a mudar seu modo de atenção usual.

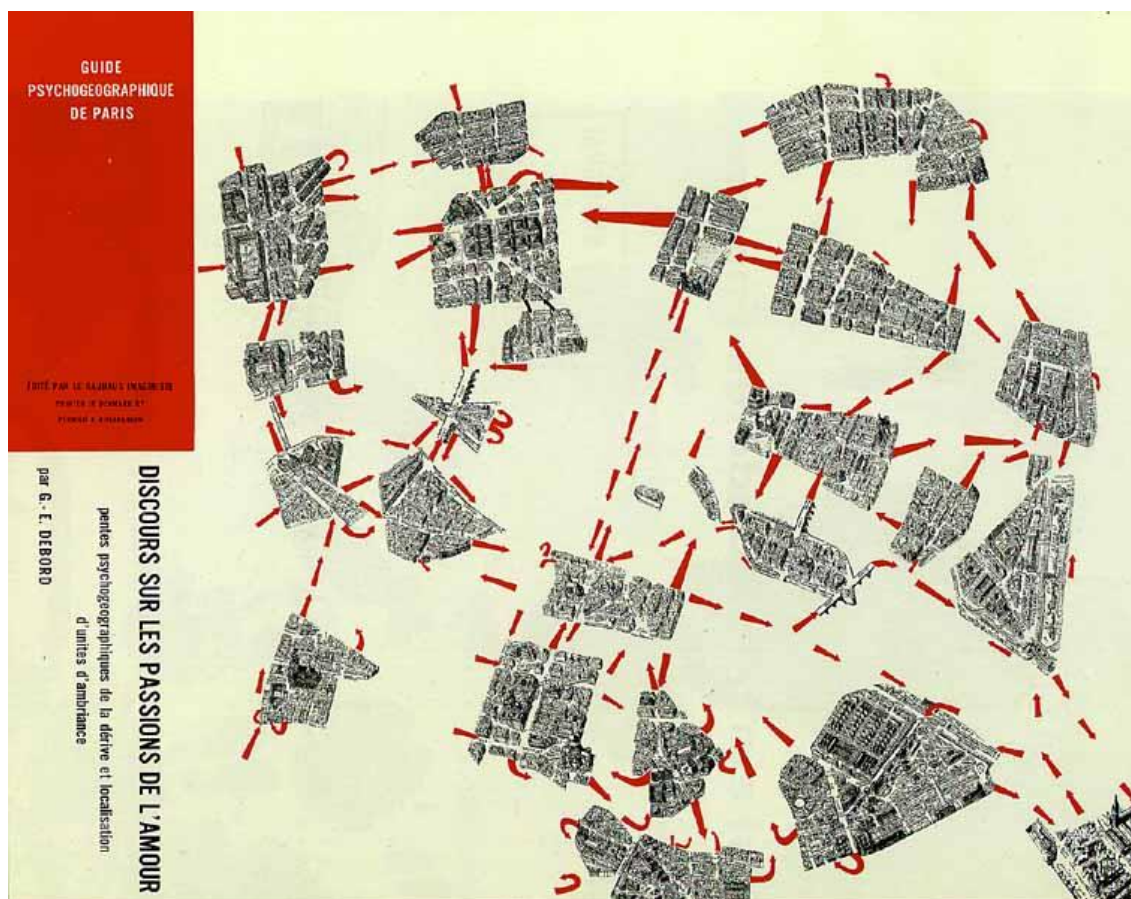


Fig. 27: Guy Debord, *Mapa Psicogeográfico de Paris*, 1957. Imagem retirada da Org. Imaginary Museum.

Pensar nessa reformulação do mapa geográfico extremamente familiar - especialmente nos dias atuais, com o uso de ferramentas de aplicativos como o Google Maps, que colocam os mapas em nossas mãos aonde quer que estejamos - a partir de dispositivos psicogeográficos, ou seja, que pretendem colocar o sujeito enquanto operador das possibilidades de derivas em meio aquele ambiente conhecido, nos traz uma outra questão implicada nessa busca e nesse caminhar do espectador participante na obra *Primeira Pedra*, que diferencia a pedra ordinária em relação à escultura de Rocha Pitta.

A deriva estimulada pela participação é um elemento de diferenciação importante entre as duas pedras. Quando o espectador se torna participante ao concordar realizar o gesto disponibilizado pelo artista, ele entra em um novo modo de operação. Ao sair em busca da pedra que caiba na palma de sua mão, sua atenção está voltada por um caminhar

contido de novos objetivos, incomuns aquele ambiente urbano, e que só será interrompido no momento em que o sujeito encontrar a pedra que possibilitará a realização da troca pela escultura. Conforme conta Luiza Amaral em entrevista:

“Para realizar a troca busquei uma pedra que pudesse preencher a mão tal como a proposta do artista. Fora da galeria havia uma oferta de pedras, pedras portuguesas e outras redondas e polidas que se encontravam no canteiro de plantas. (...) ao retornar para a galeria, lembro vagamente de que haviam pedras de diferentes tamanhos, cascalhos, pedras portuguesas e pedras do canteiro, este fato me chamou a atenção pois indicava uma forma de mapeamento do cenário externo à obra, ou seja, dos materiais encontrados no ambiente urbano do qual a obra se encontrava.”⁸⁹

A pedra ordinária chega ao espaço museal carregada de significados novos, de uma experimentação inédita da urbe segundo esse sujeito, ora participante ora espectador, enquanto a escultura é deposta desses valores. Entretanto, tal como o site remete ao *Non-site* e vice-versa, a experiência vivida pelo participante até ir de encontro a pedra estará, de alguma maneira, materializada naquele bloco de concreto escultórico.

“Lembro que me senti inibida de fazer essa troca, primeiro porque exigia ir ao espaço urbano e tirar pedras do lugar e caçar uma pedra que pudesse “encher a mão”. Ou seja, uma pedra com essa característica deveria ser grande, e sua remoção poderia causar uma lacuna no local em que ela se enquadra. Apesar da inibição, o desejo de tocar na obra e interagir com ela foi maior do que minha timidez. Coloquei o cubo dentro da mochila (...) sabia que ele estava presente pois o peso me lembrava que a obra estava ali a todo tempo.”⁹⁰

Reprodução

Tendo em vista a complexidade que é propor uma dinâmica transacional entre uma obra de arte - aos modelos do mercado - e uma pedra ordinária, *Primeira Pedra* apresenta ainda um curioso cenário no qual, embora a obra exista mesmo sem a participação ativa de quem visita a sua exposição, pois os espectadores podem simplesmente observá-la a distância, em contrapartida, na hipótese de a obra ter alta demanda de participação, sua percepção jamais poderá ser a de uma obra estável, não

⁸⁹ AMARAL, Luiza. Entrevista sobre participação em Primeira Pedra [Março de 2023]. Entrevistador: Eloah Gadas. Rio de Janeiro, 2023. A entrevista encontra-se transcrita na íntegra no Anexo III.

⁹⁰ Idem.

mutante. Em outras palavras, uma vez que as esculturas inicialmente disponibilizadas forem integralmente trocadas, novas peças deverão ser oferecidas, em uma reposição. Caso contrário, o visitante que desejasse realizar o gesto solicitado, não seria assegurada a conclusão transacional outrora esperada e promovida.

Do mesmo modo, se o gesto se tornar impossibilitado pela ausência de esculturas, a obra perde o seu sentido principal. É notável que, ao reivindicar a noção tradicional de autoria, a obra precisa, compensatoriamente, estar sempre apta a ter seu circuito completado pela participação daqueles que quiserem realizar esse elo gestual entre a experiência e a obra. Interessa ao fim, a disposição das pedras ordinárias no espaço, mais do que das pedras assinadas, pois é a partir das pedras encontradas na rua que a obra se realiza e cumpre seu circuito. Por outro lado, as pedras assinadas precisam estar disponíveis em alguma quantidade para que haja troca, sempre que um participante se demonstrar a fim de experimentar a ação solicitada.

A partir dessa leitura faz-se compreensível os motivos que levam Rocha Pitta a considerar essa escultura como, talvez, a sua obra mais colecionada. Afinal, na tentativa de ser sempre operante (enquanto em exposição), e por isso, mutante, *Primeira Pedra* é concebida enquanto uma obra de edição aberta. Isto significa dizer que para garantir a oportunidade de troca, imbricada no não-gesto de "atirar a primeira pedra", as peças precisam ser produzidas em quantidade que siga o ritmo da demanda de participação, sem um número exato de esculturas previamente estipulado, de modo que sua reprodução seja ilimitada.

Nesse aspecto, além de travar debates acerca das categorias acima discriminadas de transação, deslocamento e participação, a obra em questão também nos coloca a refletir sobre a noção de reprodutibilidade nos dias atuais, que, em certa medida, esbarra com o conceito de autenticidade das obras de arte, um conceito que nos é muito caro. A etimologia da palavra autêntico deriva do grego - *authentikós, é, ón* - que significa "que faz autoridade", que age por si mesmo, 'autor' (o radical *autó* - está em todas essas palavras e significa 'o próprio'). O adjetivo então significa "o que há autor próprio", e por inferência, tem autoridade. Nos dicionários de língua portuguesa, autêntico significa veraz; verdadeiro; certo; genuíno. Autenticidade, nesse caso, é a qualidade do que é autêntico. Ou seja, etimologicamente atribuir autenticidade a um objeto ou situação significa antes legitimar, autenticar, a veracidade, sobretudo da autoria, daquele objeto ou situação.

É possível investigar os conceitos de autenticidade e reprodutibilidade, acima destacados, a partir de duas direções: a primeira e mais óbvia, está no fato de Matheus Rocha Pitta oferecer uma escultura assinada em troca da pedra ordinária, o que, segundo os padrões preestabelecidos do mercado de arte, tornam aquele objeto uma obra autêntica. Há neste objeto uma sugestão de "fiat de valor" por conta da assinatura do artista, mas que já surge em dissolução no múltiplo potencialmente infinito. A segunda propicia um debate acerca da definição de autenticidade que ocasionalmente nos permitirá compreendê-la em movimento, observando suas nuances na experiência artística contemporânea, que diz respeito à ideia de "artista propositor" e, por conseguinte, do "espectador participante".

Mas, para além da participação do espectador no resultado "final" da obra, atuando como um coautor - e entende-se o final aqui como algo que é subjetivo, afinal o fim é sempre o meio, assim como a primeira pedra é sempre a pedra do meio -, o que também chama a atenção no que diz respeito à autenticidade dessa peça é a reprodutibilidade praticamente obrigatória de suas esculturas, imbricada em sua existência. Esse processo mecânico de reprodução, relativo ao que é copiado, independe do artista e pode ocorrer invariavelmente a partir das instruções deixadas e de uma peça matriz. Nesse caso, o que se tem é uma obra pensada e proposta por Matheus Rocha Pitta, porém não necessariamente executada em seu início, meio e fim por ele, apesar de sua assinatura em contra relevo, confirmando sua autoria.

As normativas apresentadas – autoria, cópia, reprodução, autenticidade e originalidade – são alusivas à um modelo tradicionalista que *Primeira Pedra*, com todas as suas condições, tem dificuldade de se encaixar. Pensemos em tais características relacionando-as aos *readymades*: conforme Buskirk aponta em seu livro *The Contingent Object of Contemporary Art*, “o que significa falar de um *readymade* original? O ataque de Duchamp à tradição artística baseava-se especificamente no fato de que o objeto que ele selecionava e assim designava não era original nem raro”.⁹¹

“Como objetos manufaturados, eles eram inerentemente múltiplos, fabricados de acordo com os princípios da produção em massa com aquela forma determinada antes da atenção de Duchamp. Sua surpreendente originalidade emana não de sua forma física, mas do ato

⁹¹ BUSKIRK, Martha. *The Contingent Object of Contemporary Art*. Londres: The MIT Press, 2003, p. 64.

ou gesto inesperado pelo qual foram arrancados do cotidiano e designados como obras de arte.”⁹²

O *readymade* nos fornece o ponto de partida para pensar de modo mais amplo como as mercadorias inerentemente múltiplas, fabricadas em números ilimitados de produção e de modo idêntico umas às outras, também passam por um processo de autenticação, que evita duplicações não autorizadas dos produtos por meio de marcas registradas, direitos autorais e legislação de patentes, por exemplo. Quando essas mercadorias são apropriadas por artistas, as demandas do mercado de arte fazem com que a sua multiplicidade inerente seja realinhada de acordo com as convenções que restringem a sua produção indeterminada, sendo a mais comum dessas convenções a edição limitada.

Dado que o gesto do *readymade* depende da apropriação de um item do cotidiano, que manteria seu aspecto e um contexto normalmente reservado para uma ordem diferente de objetos, é irônico pensar que a maioria dos *readymades* de Duchamp vistos hoje em museus são réplicas feitas especificamente para o mercado de arte, seguindo as tais convenções. Por outro lado, se os *readymades* referem-se à produção em massa como uma crítica, as formas posteriores de reprodução pelas quais estes objetos circularam, garantiram seu status de arte. “Ao colidir com uma retórica da edição limitada - uma retórica de raridade e autenticidade - Duchamp endossou a criação de *readymades* mais próximas da aparência das primeiras versões do que muitos objetos encontrados”.⁹³

Esse não é o ponto focal desta pesquisa, afinal, *Primeira Pedra* não se vale de reproduções de si mesma enquanto um objeto que se define dentro dessas convenções estipuladas pelo mercado de arte. Muito pelo contrário, seu cerne conceitual está justamente na crítica a tais convenções, não à toa as esculturas são produzidas em série, como uma produção em massa dos objetos do cotidiano. No entanto, parece importante ressaltar que ao longo do tempo, nem sempre foi óbvio que uma cópia ou réplica não pudesse coexistir com o original. Em seu livro, Buskirk traça um diálogo sobre como essa concepção de cópia foi se transformando ao longo dos séculos. Mas é somente no início do século XX que esta divisão entre original e cópia se faz de modo mais presente, como uma maneira de enfatizar os ideais artísticos e o prestígio vinculado à posse desse bem

⁹² Tradução livre. Original em inglês: As manufactured objects they were inherently multiple, fabricated according to principles of mass production with that form determined prior to Duchamp’s attention. Their startling originality emanates not from their physical form but from the unexpected act or gesture through which they were plucked from the everyday and designated as works of art. (BUSKIRK, 2003, p. 64)

⁹³ Idem, p. 71.

raro e único. Nos múltiplos mais recentes, comenta Buskirk, a questão mais significativa é a autoria.

“Tentativas contínuas de encontrar um equilíbrio entre reprodutibilidade e originalidade são evidentes em convenções que enfatizam o envolvimento direto do artista no processo, mais significativamente aquelas articuladas pelo Terceiro Congresso Internacional de Artistas (Viena, 1960), que definiu originais como apenas aquelas impressões “para o qual o artista fez a placa original, cortou o bloco de madeira, trabalhou na pedra ou em qualquer outro material”. No entanto, é revelador que essa definição, com sua tentativa de reter alguma versão da mão do artista, tenha sido estabelecida no exato momento em que estava destinada à obsolescência. A década seguinte foi marcada por um grande aumento da produção de múltiplos, evidente sobretudo no contexto da *pop art*, onde a definição funcional da originalidade articulada na exigência da presença física do artista na realização de um múltiplo deu lugar a técnicas e estratégias que removeram vestígios da mão mesmo quando a assinatura do artista e o processo de seleção ou designação permaneceram vitais.

O papel cada vez mais central desempenhado pelas técnicas de reprodução mecânica na criação de obras de arte também sujeitou o museu a uma nova redefinição.”⁹⁴

A posição que o *readymade* ocupa a partir da sua existência é o de ressignificar a própria criação artística ao repensar o lugar das mercadorias, mas também ao reconhecer a arte como mercadoria. A dissolução da aura benjaminiana, estimulada pela utilização de novos materiais e de uma reorganização do método artístico de trabalho, elabora e favorece novas concepções e novas acepções. Em meio a tais debates, na década de 1960, o movimento *Fluxus* associava artistas que trabalhavam em diferentes cidades ao redor do mundo, que tinham em sua produção um encontro dialético entre os objetos criados à várias mãos, chamados de *fluxus boxes*, e as instruções denominadas *event scores*, determinados a proibir não apenas a fetichização da obra de arte como uma entidade

⁹⁴ Tradução livre. Original em inglês: Ongoing attempts to find a balance between inherent reproducibility and originality are evident in conventions that emphasize the artist’s direct involvement in the process, most significantly those articulated by the Third International Congress of Artists (Vienna, 1960), which defined originals as only those prints “for which the artist made the original plate, cut the wood block, worked on the stone or any other material”. Yet it is telling that this definition, with its attempt to retain some version of the artist’s hand, was established at the very moment when it was destined for obsolescence. The following decade was marked by a vast increase in the production of multiples, evident particularly in the context of pop art, where the functional definition of originality articulated in the requirement for the artist’s physical presence in the making of a multiple gave way to techniques and strategies that removed traces of the hand even as the artist’s signature and process of selection or designation remained vital. The increasingly central role played by techniques of mechanical reproduction in the creation of works of art also subjected the museum to a further redefinition. (BUSKIRK, Martha. *The Contingent Object of Contemporary Art*. Londres: The MIT Press, 2003, p. 71-72).

única, mas também a dissipação da obra em um procedimento divorciado da experiência concreta e materialidade tangível.⁹⁵

“Em sua própria versão do neo-dadaísmo, o *Fluxus* desenvolveria dois formatos principais: o *event score* e o *Fluxus kit*, ou múltiplo do *Fluxus box*. *Event scores* são tipicamente breves instruções de performance, escritas em linguagem coloquial, compostas para serem executadas por qualquer pessoa. Os *Fluxus boxes*, produzidos em edições inumeráveis e ilimitadas, são tipicamente caixas-containers, uma espécie de kit de jogos com rótulos gráficos, dentro dos quais se encontram pequenos objetos encontrados - normalmente *readymade*, coisas descartadas de pouco valor inerente com as quais os observadores podem interagir, realizando assim um evento *Fluxus* in situ. (...) Enquanto isso, as caracterizações populares do *Fluxus* continuam a descrevê-lo como um movimento “anti-arte”, “anti-objeto”, mesmo quando os objetos fluxus povoam cada vez mais as coleções e museus como coisas inegavelmente materiais.”⁹⁶

Como entender a produção diversificada do *Fluxus*, entre os *event scores* e os múltiplos de *fluxus boxes*, de acordo com uma estrutura comum materialista? Como dar conta de suas qualidades efêmeras além das materiais? Essas são algumas das questões que pairam ao nos depararmos com a produção artística do movimento em questão que estava, àquela altura, respondendo a este novo momento das artes. “Vale a pena notar que, em meados da década de 1960, o próprio termo “objeto”, aplicado a uma variedade de práticas neovanguardistas, passou a representar uma nova estética pós-moderna concebida além dos limites da escultura moderna”, comenta Harren.⁹⁷ As várias formas tridimensionais - elaboradas por Rauschenberg, Jasper Johns, Novo Realismo, Fluxus, Pop e Minimalismo - estabeleceram o objeto como uma nova categoria estética, ou quem sabe um novo meio de arte. Dentro dessa relação emergente, com uma nova categoria estética ainda endividada, de certa maneira, com o *readymade* dadaísta, que a produção do *Fluxus* se posicionou. No entanto, a maneira como o *Fluxus* utilizava os objetos,

⁹⁵ HARREN, Natalie. *Fluxus and the Transitional Commodity*. University of Houston: Art Journal, Art Journal, 2016, p. 47.

⁹⁶ Tradução livre da autora. Original em inglês: In its own version of Neo-Dadaism, Fluxus would go on to develop two major formats: the event score and the Fluxkit, or Fluxbox multiple. Event scores are typically brief performance instructions written in colloquial language, composed to be performable by anyone. Fluxboxes, produced in unnumbered, unlimited editions, are typically containerized, gamelike kits with graphic labels, inside of which one finds small found objects—typically readymade, castoff thingamajigs of little inherent value with which beholders can interact, thereby performing a Fluxus event in situ. (...) Meanwhile, popular characterizations of Fluxus continue to describe it as an “anti-art, anti-object” movement even as Fluxus objects increasingly populate museum collections as undeniably material things. (HARREN, 2016, p. 46)

⁹⁷ Tradução livre da autora. Original em inglês: It is worth noting that by the mid-1960s, the very term “object”, applied to a variety of neo-avant-garde practices, had come to stand for a new postmodern aesthetic conceived beyond the bounds of modern sculpture. (HARREN, 2016, p. 47)

separava-os conceitualmente da forma como os *readymades* dadaístas eram engajados. Tanto o valor de uso quanto o espaço típico de uso dos objetos no *Fluxus* não foram alterados. O espectador deveria manipulá-los, abri-los e performar com o conteúdo das *fluxus boxes*.

“A produção do *Fluxus*, tanto dos *event scores* quanto das *fluxus boxes*, foi definida por uma abordagem alográfica, informada pela disciplina da música, que envolvia a relação autor-obra mediada por uma instrução delegada. Tal abordagem difere fundamentalmente das artes autográficas da pintura e escultura modernista, pois a obra de arte, recentemente interativa, poderia existir em múltiplas e variadas versões produzidas e circuladas à parte da mão do artista. (...) na reconceitualização radical do *Fluxus* acerca do objeto de arte como uma entidade alográfica, o trabalho se torna uma improvisação coletiva, divorciada não apenas da mão do artista-criador, mas de seu gosto e poderes de autenticação”.⁹⁸

Tendo essas definições em vista, voltemos nosso olhar para *Primeira Pedra*, que, em 2015, surge já com esses debates conceituais sobre autoria, reprodução, cópia, original e autêntico em transformação. O ritmo acelerado da vida no mundo e de inovações tecnológicas, vide as inteligências artificiais recentemente desenvolvidas, nos prova que não apenas os materiais estão sempre sofrendo adaptações e melhorias a partir de novas descobertas, mas, como um efeito cascata, os conceitos também estão sujeitos à esta transformação constante. Koselleck já apontava para isso, ao compreender que os conceitos conjugam uma linguagem e experiência social e política na apreensão de um mundo através de uma percepção específica de tempo, e seus diversos extratos nos permitem tratá-lo de maneira mutável, inconstante.⁹⁹

Conforme já mencionado em outros momentos desta pesquisa, a obra de Matheus Rocha Pitta revê o estatuto do espectador. A transação do cubo assinado completa o circuito pensado, independentemente da participação do seu propositor. No entanto, o circuito só existe porque foi por ele disponibilizado. As esculturas podem, portanto, serem substituídas ou não, afinal a escolha de transação deve partir exclusivamente do visitante. Durante essa atividade, o aspecto visual da obra é alterado, mesmo que de modo programado previamente pelo artista. As pedras trocadas tronam-se demarcadoras de uma experiência e indicam que houve a ação.

⁹⁸ HARREN, Natalie. *Fluxus and the Transitional Commodity*. University of Houston: Art Journal, Art Journal, 2016, p. 51.

⁹⁹ KOSELLECK, Reinhart. Uma história dos conceitos: problemas teóricos e práticos. In: Estudos Históricos. Rio de Janeiro. Vol. 5, n. 10, 1992.

No momento em que o artista propõe disponibilizar uma ação diretamente sobre a obra, ele dá aos participantes o controle do seu aspecto visual, e, mesmo que de modo temporário, ele coloca em questão o estatuto do material residual do trabalho: vale mais a experiência do gesto ou a matéria trocada? O que representa, de fato, esse cubo assinado que os visitantes podem levar consigo? Tais questionamentos são fomentados principalmente pelos mecanismos regulatórios do mercado, que visam garantir a autoria, originalidade e unicidade das obras (mesmo nos múltiplos, geralmente numerados).

Mas, apesar de *Primeira Pedra* caminhar na contramão de um sistema regulatório do mercado, ainda assim a obra estimula que o artista se torne possivelmente colecionável por qualquer pessoa que queira participar da ação sugerida. Correlacionar a ação de troca preconcebida pela instrução de Rocha Pitta com o ato de colecionar, somente é possível pois há na obra um dispositivo essencial: a assinatura. O fetiche pela assinatura sustenta a instrução deixada junto à obra, pois convida o espectador a se engajar com a ela. Em parte, tal engajamento é despertado pela vontade da posse do bem colecionável (e, por sua vez, valioso). Por outro lado, o objeto que sem destino definido é levado pelo participante-colecionador, coloca-nos em conflito principalmente porque, ao autorizar a reprodução infinita das esculturas, que acontece segundo demanda, há um afastamento do ato de fazer “pelos mãos do artista”.

A reprodução ilimitada das esculturas por outros que não o artista, segundo o modelo tradicionalista, pode significar a posse de um objeto inautêntico, ou uma cópia do original. Obviamente, essa não é uma realidade plausível, pois *Primeira Pedra* já surge no momento em que esses diálogos estão sendo ressignificados. No entanto, parece curioso notar que o artista se vale do fetiche pela assinatura, que está necessariamente vinculada as noções de autoria e originalidade, para se certificar que a sua instrução seja realizada por quem visita a exposição. Logo, *Primeira Pedra* indica assuntos pertinentes à História da Arte em movimento, mas também acentua alguns pontos de permanência, mesmo que de modo proposital. A isto se faz importante ressaltar pois, de alguma forma, essas permanências indicam também um comportamento social amplo, se distanciando de uma parcela menor de pessoas que estão acostumadas aos meios de produção artísticos atuais e seus questionamentos, e abrangendo outras camadas da sociedade. Constata-se assim que Rocha Pitta utiliza dos estereótipos do imaginário coletivo acerca do objeto de arte para realizar a sua proposição e assegurar que sua execução aconteça conforme programado.

3.

Sobre os desafios da gestão institucional em *Primeira Pedra*

Tendo em vista todas essas questões suscitadas a partir da dinâmica transacional proposta por Matheus Rocha Pitta em *Primeira Pedra*, torna-se igualmente importante compreender como essas operações foram realizadas quando saíram da esfera conceitual e passaram a operar em um campo do real. Isto porque, até agora, esta pesquisa tem se debruçado sobre tais questões de maneira teórica, muito baseadas em observações críticas acerca da poética de Matheus Rocha Pitta. Entretanto, há na dimensão normativa do trabalho uma variável que se dá na participação e na gestão institucional nos diferentes locais nos quais *Primeira Pedra* foi apresentada.

Conforme já mencionado, quando a obra entra em operação, são muitos os resultados possíveis; ela pode, inclusive, resultar em nenhuma troca efetiva. Isso significa que há um risco de que a obra não complete o circuito inicialmente proposto, pois, uma vez realizada a sua montagem, sua realização independe do artista, mas sim da participação de outros agentes. Logo, apesar de ser uma operação extremamente programada e com uma instrução clara de execução – dados que sem dúvida integram sua poética –, ainda assim existe uma possível e significativa falta de controle sobre os caminhos que a interação com a obra tomará a partir do momento em que ela é disponibilizada ao público. Todavia, para além da investigação sobre a recepção dos espectadores ao trabalho, também é importante apurar as condições dessa própria disponibilização, isto é, como se deu a montagem e a interação com a obra nos diferentes lugares onde ela foi exposta – e quais foram os acordos realizados ao longo de sua exibição.

Primeira Pedra foi montada em três ocasiões: em 2015, quando o artista a realizou pela primeira vez, na Galeria Mendes Wood, no bairro dos Jardins, em São Paulo – um espaço sobretudo comercial, que tem como foco principal de operação a venda de obras de arte. Em 2018, a obra foi remontada no Espaço Cultural do BNDES, no Rio de Janeiro, quando foi selecionada por uma comissão examinadora, a partir de inscrição em edital (Concurso AARH nº 03/2017) que contemplava a ocupação da Galeria BNDES durante

a temporada 2018/2019. Em 2019, uma nova remontagem acontece na instituição cujo acervo permanente a obra integra desde 2017: a Pinacoteca do Estado de São Paulo, em São Paulo. A Pinacoteca é administrada pela Associação Pinacoteca Arte e Cultura (APAC), uma Organização Social de Cultura (OSC), sem fins lucrativos, que tem em sua gestão um acervo de cerca de 11 mil obras, entre 750 esculturas, 2.089 pinturas, 982 fotografias, 2.322 desenhos, 29 vídeos, 4 performances, 4.333 gravuras, 94 instalações, 48 livros de artista, 1 website, 39 álbuns, 2 colagens, além de outros 162 itens diversos, alguns classificados como memorabilias.¹⁰⁰

Neste primeiro momento, é importante ressaltarmos que esses três locais em que a obra esteve exposta são instituições de naturezas distintas. Em ordem cronológica de apresentação, uma se identifica enquanto galeria, a outra enquanto centro cultural, e a última enquanto museu (com plano museológico). O caráter diversificado das instituições que abrigaram *Primeira Pedra* é importante, pois propicia reflexões sobre como quando nos afastamos do momento de elaboração da obra e passamos a analisar a sua recepção junto ao público, identificamos nuances de interpretações relacionadas a fatores que não abarcam apenas a proposta e idealização inicial do artista. Se *Primeira Pedra* depende de uma participação orgânica de quem visita a sua exposição, um dos pontos que devem ser destacados é: o público que frequenta uma galeria de arte no Brasil é o mesmo que frequenta um centro cultural ou um museu?

Quando *Primeira Pedra* é pensada inicialmente para ser exposta em uma galeria de arte, apesar da obra não supor uma comercialização de suas esculturas a partir da transação proposta - que, conforme mencionado, não envolve uma troca monetária -, esse caráter comercial da galeria obviamente influi no quadro de experimentação e participação proposto. Fica evidente que há um tensionamento estabelecido pela proposta de Rocha Pitta e o local primeiro de sua instalação, reforçado não somente pela obra em si, mas também por esse estímulo da troca, ou seja, pelo conceito de participação, que nesse contexto de galeria é explorado de modo, quiçá, natural.

Isto porque o espectador que se dispõe a participar da ação indicada está consciente do gesto solicitado e de suas reverberações. Ou seja, esse espectador-participante não está apenas consciente do ato a ser realizado, mas também está consciente do potencial valor mercadológico implicado naquele objeto trocado. Portanto, não se pode desconsiderar o fato de que o visitante de uma galeria de arte no Brasil

¹⁰⁰ Dados sobre o acervo do museu retirados do Plano Museológico 2023 a 2028 da Pinacoteca do Estado de São Paulo, p. 28. Disponível no site da instituição.

difficilmente será um mero passante ou espectador casual, ingênuo ou desinformado acerca da dimensão comercial da circulação da arte. Quando a transação e a participação se desenrolam dentro desse local majoritariamente comercial, não há inocência no gesto de troca realizado, pois esse espectador entende e conhece previamente sobre o valor de troca daquele objeto, muito embora, nesse caso específico, o valor preciso da obra não esteja evidente: o valor está na pedra ou na experiência de transação como um todo?

Mas na ocasião de remontagem desse trabalho em duas outras instituições sem fins lucrativos, ou seja, cujo principal objetivo não é a comercialização de obras, mas sim o estímulo à vida cultural a partir da execução de exposições frequentes, um novo contexto de participação pode surgir. Mas, antes de analisarmos mais atentamente a esses dois momentos da exposição de *Primeira Pedra*, parece importante pontuar a diferença entre um centro cultural e um museu: o Espaço Cultural do BNDES opera como um centro cultural, cuja principal característica é a de não formar acervo de obras, mas desenvolver políticas e gerir recursos para a propagação e divulgação de exposições. A Pinacoteca do Estado de São Paulo, por sua vez, possui um acervo e por isso é classificada enquanto museu. Mas, para além de formar coleções, os museus devem documentar, investigar, conservar e expor seus objetos, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo.

A fim de elucidar sobre o novo contexto de participação que pode ter sido gerado a partir da remontagem desse trabalho em diferentes instituições, faz-se necessário pontuar também que a natureza dos programas do Espaço Cultural do BNDES e da Pinacoteca do Estado de São Paulo estimulam a visitação pública de maneira diferenciada, se comparadas com o que uma galeria de arte geralmente se propõe a fazer. Essa dinâmica é um tanto lógica, já que para garantir seu funcionamento, as galerias precisam efetivar vendas e, por isso, procuram atrair essencialmente um público comprador. Para tal, galerias usualmente se valem de seus espaços para promover e trazer visibilidade aos artistas representados, visando promovê-los mercadologicamente. Logo, uma galeria pode estimular uma reflexão sobre as obras e os artistas, mas isso está circunscrito, de modo mais geral, no interesse comercial privado. Um museu ou um centro como o BNDES, por sua vez, são instituições que possuem uma missão pública, cuja relação com o espaço se dá de um lugar diferente. Via de regra, instituições com interesse público se valem de seus espaços para promover programas de ampla visitação.

A critério de comparação sobre a visitação entre as duas instituições, cabe voltar às exposições de Matheus Rocha Pitta. Em *Caminho da Pedra* no BNDES, a entrada

estipulada era franca, isto significa que qualquer um que estivesse passando pelo centro do Rio de Janeiro e quisesse entrar no espaço, assimilar a instrução deixada pelo artista e realizar a troca poderia fazê-lo livremente. Como o centro cultural não é um espaço de armazenagem de acervo, geralmente a entrada e saída desses locais se faz de modo mais desimpedido. Já em *Primeira Pedra e Acordo* questões relacionadas à entrada e saída dos visitantes precisaram ser diagnosticadas pela equipe da Pinacoteca, com propósito de pensar soluções cabíveis que fossem compatíveis com a dinâmica proposta por Matheus Rocha Pitta e a operação de entrada e saída e segurança do local. Na Pinacoteca, a entrada é paga, porém para tornar o museu acessível a qualquer pessoa, a instituição possui uma política de entrada livre em dois dias da semana.¹⁰¹ Mas, para além da questão monetária que diz respeito a entrada e saída dos visitantes - afinal o visitante que saísse em busca da pedra para realizar a troca sugerida pelo artista não poderia ser impossibilitado de acessar novamente o museu, pois isso inviabilizaria a participação e compleção do trabalho -, a equipe do museu ainda precisou levar em conta as logísticas de segurança e salvaguarda de seu acervo. Ao garantir o acesso do visitante em seu retorno ao museu, a instituição já parte do pressuposto de que este visitante está portando uma pedra comum, objeto que, em qualquer outra ocasião, seria considerado um possível risco de vandalismo.¹⁰² Sendo um dos objetivos do museu a salvaguarda de seu acervo, parece minimamente curioso que o museu tenha que repensar sua estrutura, logística e operação de segurança para tornar possível a exibição de uma única obra. Conclui-se, portanto, que além de suscitar debates acerca da comercialização e transação das mercadorias, especificamente de obras de arte, *Primeira Pedra* questiona algumas operações basilares, que precisam ser negociadas a partir do momento em que a obra passa a ocupar esse espaço do museu.

A esse fato parece importante nos atermos, pois à medida que a obra vai ocupando novos lugares expositivos, novas negociações precisam ser estabelecidas entre as políticas internas de cada lugar e a ação estimulada pela obra. Dessa forma, novos formatos de participação podem surgir nas diferentes remontagens deste trabalho. Mas

¹⁰¹ Atualmente a Pinacoteca possui dois dias livres de acesso do público, sendo eles sábados livres e quintas-feiras livres apenas das 18h às 20h. Em 2019, período em que a exposição de Matheus Rocha Pitta aconteceu, apenas os sábados eram abertos e com entrada franca. Nos demais dias da semana havia uma taxa de entrada de 10 reais e 6 reais para meia-entrada de estudantes.

¹⁰² Uma referência artística interessante para pensar sobre o contexto de a pedra ser assimilada como um objeto que está sempre nos remetendo a um ato de violência, é a obra de Antonio Dias “To the police”, de 1968. A escultura feita de bronze simula uma pedra, cuja etiqueta presa à ela ressalta a frase escrita em inglês “para a polícia”, que converte esse objeto numa espécie de arma do artista, e logo, também do público.

se, por um lado, a experimentação do público pode sofrer mudanças à medida que a obra transita entre lugares diferentes, a obra, por sua vez, detém uma espécie de memorial de suas montagens passadas. Passado e presente se interconectam através de vestígios: não só com os jornais utilizados nas montagens e remontagens, demarcando um espaço de tempo, mas também algumas pedras trocadas são guardadas na tentativa de registrar a ação desse público, e também de inventariar essa participação a partir desse objeto.

Tratando desta aparente tendência de Matheus Rocha Pitta de produzir inventários, voltamos às lajes de concreto *Acordos* para sinalizar prontamente esse método de trabalho por ele utilizado, que diz respeito à reunião ou coleção de imagens. Na possível expectativa de inventariar os gestos ou as ações, o artista explora um acervo de imagens retiradas de recortes de jornais, realizado por ele ao longo de anos e sempre em atualização. Esse método se repete por exemplo em *Provisional Heritage*, não mais com os recortes, mas com a produção de imagens a partir dos produtos ali estocados até depois do seu vencimento, e em *Primeira Pedra* quando estabelece que seja uma condição para o museu abrigar algumas das pedras que foram trocadas, para além dos moldes, jornais e instruções de confecção de novas pedras de concreto. Em algum ponto, o que Rocha Pitta fornece é um entendimento de que há ainda, dentro das questões elaboradas na concepção e exibição de *Primeira Pedra*, relativas ao tempo presente da ação, um debate que perpassa também pela memória póstuma ao ato transacional, evidenciado pelo que fica, uma marca de um passado recente.

É significativo também trazer a série de trabalhos denominados de *Acordo* para perto de *Primeira Pedra*. Não à toa, essas obras são mostradas juntas em duas ocasiões (na Mendes Wood e na Pinacoteca), pois o que o artista parece estar constantemente fazendo com a sua proposição transacional, é, sobretudo, uma negociação ou acordo com os espaços de arte. É incontestável que negociações fazem parte de qualquer exposição, no entanto, para além das questões habituais decorrentes das montagens e exposições, Rocha Pitta incorpora a negociação como uma questão interna à obra em uma dimensão social.

Os contratos entre o artista e as instituições acabam sendo inerentes à presença da obra no espaço e são negociados em vários níveis: a começar no nomadismo categorial proposto pelo trabalho, a reprodução ilimitada de suas esculturas, os modos de participação do público, a seleção dos resíduos do trabalho, a quantidade ideal de fileiras a serem colocadas, entre outras camadas suscitadas pelo trabalho. Vide que as condições legais e arquitetônicas para acomodar o trabalho variam de lugar para lugar, tais

negociações também são entendidas como flexíveis, pois é sabido que elas poderão variar ou que poderá surgir a necessidade de novas negociações a partir de novos questionamentos.

Portanto, o que se percebe é que para além de um público diversificado, as diferentes instituições trazem também diferentes acordos de exibição estabelecidos entre as organizações e o artista, que podem, de alguma maneira, modificar algumas das dinâmicas propostas em *Primeira Pedra*. Cabe ressaltar nesse ponto que ao destacar as naturezas distintas das três organizações, devemos também apresentar os desafios encontrados para a coleta de dados. O obstáculo de recorrer à informação de forma acessível não surpreende, afinal isso se torna evidentemente justificado pelos objetivos de cada uma das instituições, conforme apontado acima. Porém, no momento em que a obra passa a ocupar o acervo institucional da Pinacoteca do Estado de São Paulo, uma ampla pesquisa sobre sua conservação e exibição é realizada e documentada, atendendo às premissas do museu. Para tal, nesta etapa da pesquisa, iremos nos ater aos documentos elaborados pelo museu em conjunto com Matheus Rocha Pitta, de modo a apontar e discorrer acerca dos desafios da gestão institucional na exibição e salvaguarda de *Primeira Pedra*.

Instruções de montagem

É sabido que a obra contém cubos de concreto de 7 x 7 x 7 cm, assinados, titulados e datados, produzidos como múltiplos em edição aberta e não numerada, folhas de jornais de ontem, pedras coletadas pelo público na rua, e uma instrução. Mas ainda não foi debatido como esses elementos, constituintes de uma obra “não estática”, se comportam quando estão sendo exibidos.¹⁰³ Para levantar tal diálogo, iremos mais uma vez começar pelo fim. Se no capítulo anterior começamos nossa interlocução a partir do ato de transição de *Primeira Pedra*, neste, iremos começar pelo momento em que a obra passa a fazer parte do acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Essa escolha se justifica a partir da prática do museu de realizar manuais de montagem próprios, apesar de o artista ter enviado também na época da doação um dossiê de montagem. A partir da análise deste documento, será possível entender as necessidades específicas do museu em relação à montagem de *Primeira Pedra*, como também as especificidades da sua salvaguarda.

¹⁰³ Conforme descrito na catalogação do acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, que tem nº de inventário PINA10462, disponível no anexo V.

Em 2019, entre fevereiro e junho, *Primeira Pedra* esteve exposta na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em exposição intitulada “Primeira Pedra e Acordo” com curadoria de Fernanda Pitta. Fazia parte do programa expositivo da instituição naquele período, a realização de exposições de obras que tinham sido recentemente incorporadas à sua coleção. As exposições apresentadas eram geralmente monográficas, de um trabalho ou um conjunto de trabalhos, que ocupavam as quatro salas das extremidades do segundo andar do edifício Pina Luz. No mesmo período em que Rocha Pitta estava com sua exposição no museu, havia ainda, nas demais salas, trabalhos de Marcius Galan, Débora Bolzsoni e Regina Parra.

Primeira Pedra se apresenta ao visitante diretamente no chão. As folhas de jornais do dia anterior são separadas por um distanciamento de cerca de 15 cm entre elas, formando uma fileira que se configura como uma base ou, como aponta o artista, um pedestal precário para as nove esculturas de concreto.¹⁰⁴ Mas, para além de servir como uma espécie de suporte para essas esculturas, os jornais também demarcam o espaço de disposição das pedras, pois à medida que as trocas são efetuadas, novas fileiras completas com jornais do dia anterior são adicionadas na frente do trabalho, deixando as pedras já trocadas nas filas adjacentes.

Vale trazer a atenção ao fato de que a primeira negociação realizada pelo artista no ato de montagem do trabalho é propriamente com o espaço. Se a obra aumenta de tamanho à medida em que as trocas são realizadas pelos participantes, isso significa que *Primeira Pedra* não só não possui um tamanho pré-definido, sendo variável de acordo com os diferentes espaços por ela ocupados, como também precisa ser sempre levado em consideração se o local onde ela será instalada terá amplitude suficiente para que a instalação expanda. Segundo o artista, por exemplo, na Galeria Mendes Wood a obra chegou ao seu máximo de ocupação em três semanas de exposição, e contou com cinco fileiras, cada uma com cinco jornais, totalizando quarenta e cinco esculturas por fileira. Na ocasião a obra ocupava uma sala de 49 m². Já na Pinacoteca, a instalação chegou a ter 476,5 x 451 cm de dimensão, correspondente a sete fileiras com seis folhas de jornais

¹⁰⁴ Matheus Rocha Pitta classifica o jornal utilizado como base para as esculturas como um pedestal precário, em entrevista cedida em 2022, disponível em anexo. Pensar no jornal como um pedestal é interessante, pois, tradicionalmente, o pedestal era o espaço onde a escultura acontecia, uma vez que ela já não pertencia mais ao nicho arquitetônico. Entretanto, esse suporte escultórico foi sendo abandonado na escultura moderna e contemporânea - especialmente - quando a categoria começou a buscar lidar com o espaço em seu entorno. Logo, a ideia do jornal atuar como um “pedestal”, fixado apenas porque há o peso da escultura sobre ele, é mais uma forma de Rocha Pitta pensar nessas lógicas de inversão do mundo da arte.

cada, que totalizaram cinquenta e quatro esculturas por fileira. Com a alta demanda por trocas, a obra chegou ao seu tamanho máximo no terceiro dia de exposição e se manteve assim até o último dia.

A obra requer, portanto, uma manutenção constante pela equipe do museu. Além das pedras trocadas terem uma ordem cronológica de exibição - onde as mais antigas ficam ao fundo e as mais novas na frente -, há também a necessidade constante de adição de novas fileiras de jornais e novas esculturas para a troca. Cria-se uma espécie de linha do tempo, onde os jornais datados demarcam o momento de uma ação e, com isso, contam a história atual da obra. Mas, além da manutenção diária da obra no período expositivo, existe um segundo momento do trabalho em que a equipe precisa realizar uma seleção desse material residual. É uma condição do trabalho a adição ao acervo de algumas das pedras trocadas durante a sua exposição, bem como dos jornais utilizados. Tal como a obra, que se faz elástica em suas dimensões, a linha do tempo criada por Rocha Pitta se expande para além do tempo presente. A tendência do artista de criar inventários se relaciona com *Primeira Pedra* quando, após exposição, ela retorna ao acervo como um catálogo selecionado de sua história.

Em resumo, podemos pensar na montagem de *Primeira Pedra* em três momentos: o primeiro diz respeito ao momento inicial de sua montagem, quando a obra apresenta ainda poucas fileiras de jornais. Durante a montagem na Pinacoteca do Estado de São Paulo, a obra iniciou com apenas três fileiras, sendo as duas últimas com pedras já trocadas sob jornais que datavam da sua última exposição, seguindo as instruções deixadas pelo artista, e a primeira com jornais do dia anterior ao da abertura e esculturas de concreto para a troca. Ou seja, no primeiro dia de exposição a obra possuía previamente um registro visual da ação de troca outrora realizada. A isso justifica também a escolha de Rocha Pitta de salvaguardar algumas das pedras e jornais das montagens passadas, afinal o seu começo é na verdade o meio, tal como a *Primeira Pedra*, é sempre a pedra do meio.

Tendo em vista as camadas de sentido que o trabalho vai tecendo a partir da transação proposta, faz sentido que a sua montagem seja iniciada pelo meio. A ideia de começar com o processo de troca em andamento serve como um indício de uma operação que já está acontecendo, ou que pode acontecer, que sinaliza ao público a possibilidade de troca conjuntamente com a frase deixada junto à obra. Logo, pensar na criação desse inventário de pedras e jornais não passa apenas por um lugar de obsessão pela coleção,

mas é, sobretudo, um indicativo de uma ação recorrente com um propósito claro de chamar a atenção do espectador ao que está sendo solicitado pela obra.

O segundo momento acontece durante a exposição, à medida em que os participantes vão realizando as trocas das pedras ordinárias pelas esculturas. Essa dinâmica interfere diretamente na logística de funcionamento do museu em vários aspectos, como mencionado anteriormente. É propriamente aqui que *Primeira Pedra* tem sua segunda negociação: quais acordos precisam ser realizados dentro do espaço museal para que o trabalho possa acontecer?

Em termos práticos, esta é a etapa mais complexa suscitada pela obra, pois muitas organizações fundamentais precisam ser ajustadas para tornar viável a sua execução. Cabe ressaltar que, além de um planejamento estratégico acerca das novas operações de segurança e conservação que precisarão ser adotadas no período em que a obra está sendo exposta, ainda é necessário levar em consideração as questões referentes à produção dessas esculturas sob demanda, afinal esta não é uma prática comum dos museus. Logo, pode-se dividir esse segundo momento da obra em duas partes: a primeira que se refere às práticas internas do museu e a segunda que corresponde às confecções de *Primeira Pedra*.

O trabalho educativo deve começar primeiramente de dentro da própria instituição. Pertence à equipe de curadoria do museu o compromisso de informar de modo claro e objetivo acerca da dinâmica incomum motivada pela exposição da obra, para os colaboradores do museu das mais diversas áreas. Deve-se haver o entendimento de todos os setores de que ao longo do período expositivo, o público poderia entrar e sair de dentro do espaço museal portando objetos: ora uma pedra, ora uma escultura. De certo esses sistemas eram mais simplificados nas duas primeiras exposições em que *Primeira Pedra* participou - pela natureza das instituições -, mas como pensar nesse procedimento em um museu como a Pinacoteca do Estado de São Paulo que possui entrada controlada, detectores de metais, portaria e cobrança de ingresso, e sendo ainda um local em que o público não pode, em hipótese alguma, entrar com qualquer objeto em mãos?

Levando tais questões em consideração, o artista e as equipes de curadoria e conservação do museu pensaram conjuntamente em soluções para as mais diversas etapas do trabalho, que viabilizassem a sua exposição no museu. Para possibilitar que o visitante pudesse reingressar no museu portando uma pedra, e depois saísse dele com uma escultura, a Pinacoteca realizou um adesivo que servia basicamente como uma identificação. Com o adesivo, o participante podia entrar e sair do museu e circular com

a pedra ou a escultura em mãos. Este foi um recurso debatido na época da doação da obra, entendendo a necessidade de repensar o trabalho neste contexto em específico, tendo em vista que o museu possui entrada controlada de público. Junto ao adesivo, o museu também contava com um educador responsável por acompanhar todo o processo de troca das pedras. Essas negociações entre artista e instituição, e depois, instituição e visitantes, é bastante característico do trabalho de Matheus Rocha Pitta. Nesse processo, é estabelecido um pacto entre todos os agentes.

No entanto, é válido ressaltar que a maneira como a obra acontece, apesar de programada, é de certa forma imprevisível. O visitante que porta uma pedra em mãos pode, ainda, realizar um gesto de violência ou de vandalismo. Há, portanto, um laço de confiança estabelecido entre o museu e o visitante que participa dessa ação proposta pelo artista. Especialmente se considerarmos que o maior volume de visitas da Pinacoteca é o que os educadores chamam de primeiro visitante: 70% da visitação da Pinacoteca é de pessoas que estão indo pela primeira vez à Pinacoteca, e muitas vezes é a primeira vez indo a um museu.¹⁰⁵

Nessa segunda etapa do trabalho, uma das preocupações do museu para possibilitar as transações de *Primeira Pedra* está na confecção de novas esculturas. Em 2019, para a exposição na Pinacoteca, houve uma produção total de 2000 cubos de cimento, datados e assinados.¹⁰⁶ É importante destacar que no ato da doação da obra, o artista entregou um projeto detalhado, jornais das exposições anteriores, uma caixa com pedras trocadas e outras 42 esculturas, que, nesse caso, servem como exemplares para auxiliar na confecção dessas novas peças. Também vale o registro de que, tal como as pedras trocadas, alguns exemplares de esculturas também vão sendo adicionados ao acervo da obra com o passar do tempo, de modo que seja possível identificar as diferentes produções. Na Pinacoteca, por exemplo, os primeiros mil cubos realizados para dar início a mostra, tiveram um resultado que se diferenciaram de modo significativo da segunda confecção realizada já próximo ao fim da exposição.¹⁰⁷ O resultado irregular pode se dar

¹⁰⁵ PITTA, Fernanda. Entrevista sobre a entrada de Primeira Pedra no acervo da Pinacoteca [Maio de 2023]. Entrevistador: Eloah Gadas. Rio de Janeiro, 2023. A entrevista encontra-se transcrita na íntegra no Anexo IV.

¹⁰⁶ Dado retirado do documento “Descritivo de Montagem”, realizado pelo Núcleo de Conservação e Restauro e Núcleo de Acervo Museológico em 2020, após exposição do artista. O documento pode ser lido no anexo VI.

¹⁰⁷ Dado retirado do documento “Descritivo de Montagem”, realizado pelo Núcleo de Conservação e Restauro e Núcleo de Acervo Museológico em 2020, após exposição do artista. O documento pode ser lido no anexo VI.

devido ao tipo de cimento utilizado, mas também pela própria fabricação, realizada por fornecedores diferentes.

Essas diferenças entre uma produção e outra acabam tornando-se parte da obra, pois, apesar de *Primeira Pedra* possuir uma tiragem serial, por ser uma edição sem numeração que recupera de alguma forma uma característica da fabricação industrial, ela ainda carrega consigo a particularidade de ser uma confecção inteiramente manual. Não há registros exatos da quantidade de esculturas de *Primeira Pedra* que foram confeccionadas no decorrer das três exposições, no entanto todas são parte desse múltiplo infinito, que, por sua vez, não deixam de ser cópias de si mesmas, porém com um certificado compreendido pela marca do carimbo com a assinatura de Matheus Rocha Pitta. Além da assinatura, o baixo relevo gerado pelo carimbo do molde conta ainda com o título da obra e o ano de sua primeira produção. Isso significa dizer que, embora outras esculturas sejam realizadas ao longo dos anos, a sua datação será sempre de 2015.

Independentemente de quem realiza sua produção, a todo tempo essa manufatura lembra os visitantes de que ela é realizada por alguém, mesmo que não o artista propriamente, e essa lembrança não é inteiramente desproposita. Seja pela sua fabricação feita à mão ou pela assinatura carimbada, o artista se vale de atrativos aos olhos dos espectadores, para convencê-los a realizar a ação solicitada. Logo, da mesma forma que a obra começa pelo meio, com as pedras trocadas já colocadas em posição, as esculturas apresentadas com marcas de uma produção não industrial também servem como estímulo.

Por fim, a equipe do museu tem ainda a tarefa de, de tempos em tempos, adicionar as fileiras de jornais do dia anterior, de acordo com a demanda de transações que vão sendo ou não realizadas. Segundo Rocha Pitta, apesar de na primeira montagem da obra na Galeria Mendes Wood, ter sido realizada uma seleção dos jornais que entrariam para a exposição, não há posteriormente qualquer parâmetro relacionado ao tipo de manchete ou de imagens específicas, por exemplo, que devam ser seguidas como orientações na seleção desses jornais. Pelo contrário, pouco interessava a notícia que estava vinculada a folha de jornal adicionada, pois aos jornais competia apenas sua ideia enquanto uma base para as esculturas.

Usar jornais para fins diversos após sua veiculação é uma prática corriqueira, afinal as notícias já são passado no momento em que são escritas e não possuem mais valor de troca, ou seja, deixam de ser mercadoria. Pensando nisso, o único parâmetro de escolha desses jornais para Matheus Rocha Pitta passa a ser a sua “data de vencimento”:

interessa que sejam jornais do dia anterior.¹⁰⁸ Mesmo assim, faz-se importante deixar registrado que em 2018, segundo relatos do artista, durante a exposição “Caminho da Pedra” no Espaço Cultural do BNDES, a instituição impôs uma seleção das manchetes de jornais que seriam utilizadas na instalação. Como exigência do BNDES, *Primeira Pedra* não poderia ter jornais com conteúdo político, o que, nas palavras de Matheus Rocha Pitta, “foi de uma certa forma uma censura, mas não comprometeu a dimensão política real do trabalho”.¹⁰⁹

Após breve análise, é evidente que existem variáveis significativas entre as exposições nas quais *Primeira Pedra* participou. A seleção dos jornais que farão parte da instalação, a problemática da entrada e saída dos visitantes portando objetos em mãos, as produções de novas peças, entre outros fatores, podem ser determinantes para a sua montagem e exibição. Muitas dessas circunstâncias dizem respeito também às dinâmicas internas de cada uma dessas instituições, e não somente a instalação e execução da obra em si, e por isso, parece inescapável para a sua existência que haja negociações constantes entre o artista e o local onde ela será exibida.

O terceiro momento de *Primeira Pedra* acontece ao fim da exposição, quando há a seleção dos jornais e das pedras que entram para o acervo junto às demais pedras trocadas e jornais de exposições passadas. Em conversa com a instituição, Rocha Pitta concluiu que é importante preservar entre uma e duas fileiras de pedras e jornais por exibição, de modo que seja possível iniciar uma próxima montagem com eles. Dessa maneira, a cada nova montagem a exposição imediatamente anterior será revisitada, pois os jornais iniciais serão sempre jornais da última exposição. O restante das pedras trocadas que ficam sobressalentes retornam ao mundo, no entanto, não há registros documentais sobre como esse retorno é realizado pela Pinacoteca. O que se tem de informação é que após exposição em 2019, a instituição selecionou dentre as 300 pedras que o artista havia enviado junto ao processo de doação e as pedras trocadas durante “Primeira Pedra e Acordo”, restando um total em acervo de 216 pedras.

¹⁰⁸ Como uma reflexão rápida acerca da conservação deste trabalho, pode ser interessante apontar para a problemática da obsolescência dos materiais. Em um futuro próximo poderá ser uma realidade que os jornais impressos não mais existam e tornem-se uma mídia do passado com a digitalização e virtualização dos meios de notícias. Atualmente já existem revistas e jornais que só existem em ambientes virtuais. Esse é um dado que traz à reflexão alguns desafios que a instituição poderá ter em uma remontagem futura desta peça.

¹⁰⁹ ROCHA PITTA, Matheus. Entrevista sobre Primeira Pedra [Dezembro de 2022]. Entrevistador: Eloah Gadas. Rio de Janeiro, 2022. A entrevista encontra-se transcrita na íntegra no Anexo I.

Na documentação elaborada pela Pinacoteca há ainda um adendo acerca dos casos de empréstimo, levando em consideração o processo integral que a obra estabelece com os locais de exposição. Nessas ocasiões, o museu determina que o empréstimo da obra precisa contemplar o envio de pedras e jornais que fizeram parte das mostras anteriores, ou pelo menos, da exibição imediatamente anterior ao empréstimo, e que, ao fim da exposição, cabe a outra instituição a incumbência de separar as pedras e jornais, partindo de quantidades e critérios indicados pela Pinacoteca, para somar aos componentes da instalação e, conseqüentemente, ao histórico da obra. Neste sentido, independente das circunstâncias do empréstimo, a condição da obra implica que novos componentes sejam acrescidos no retorno ao museu, a cada vez que ela é exibida.

Logo, *Primeira Pedra* apresenta-se como uma obra em evolução, pois está em contínuo processo de construção mesmo quando não está em exposição. Ou seja, ela é dinâmica até mesmo do ponto de vista do que fica em acervo, sendo uma de suas características mais marcantes justamente a capacidade de criar camadas adicionais de história para si mesma, à medida que o trabalho vai sendo mostrado em diferentes lugares. Com as negociações impostas por *Primeira Pedra* em mente, parece importante para esta pesquisa discorrer, mesmo de maneira rápida, acerca das questões que uma obra como esta poderia trazer para instituições com acervo permanente.

Os diversos processos solicitados pela obra, divididos nos três momentos de sua existência, perfuram alguns métodos tradicionais do museu, no que diz respeito tanto de sua exibição quanto de sua preservação. Uma análise possivelmente calculista deverá ser realizada pela instituição que abriga esta obra em seu acervo, pois, diferentemente de uma pintura ou escultura que tem em si o seu próprio fim - e aqui não estamos adentrando nas questões de preservação material dessas obras -, *Primeira Pedra* por outro lado, precisará de cada vez mais espaço para abrigar sua coleção em constante atualização de pedras e jornais.

Devido a sua complexidade, o processo de doação da obra para a Pinacoteca, em conjunto com quatro lajes da série *Acordo*, se fez bastante longo. Não obstante, compreende-se as diversas camadas necessárias de serem estudadas e assimiladas para garantir a boa funcionalidade do trabalho em todas as suas etapas. É importante pontuar que o processo de doação para a Pinacoteca passa primeiramente pela proposta, que pode ser realizada pelo artista ou pelo detentor da obra, ou em alguns casos, a própria instituição pode demonstrar interesse e fazer a proposta ao proprietário da obra. No caso de *Primeira Pedra* a sugestão de doação partiu de Matheus Rocha Pitta.

Após recebida a proposta, as equipes de curadoria, conservação e catalogação se reúnem em uma prática interdisciplinar, a fim de ponderar acerca da proposição. Apenas depois do parecer interno da equipe, a proposta passa ao Conselho de Orientação Artística do museu. *Primeira Pedra* teve sua aceitação pelo conselho em 30 de novembro de 2017, após bastante divergência interna com relação ao seu valor artístico, sua importância para a instituição e, principalmente, acerca de sua proposição e dinâmica de funcionamento.¹¹⁰

Houve na época, uma defesa do trabalho por parte da curadoria do museu, com apontamentos sobre a relevância de preservar um trabalho como *Primeira Pedra*, e em como ele contribui para o acervo e para uma discussão da arte contemporânea no âmbito do museu. Mas mesmo depois de aceito pelo conselho, muito ainda foi debatido internamente entre as equipes diversas da Pinacoteca em conjunto com o artista, para que fossem elaborados métodos factíveis de preservação das peças, sobretudo das lajes de concreto da série *Acordo*, e modos possíveis de exibição de *Primeira Pedra* dentro do contexto museológico, como apontados acima.¹¹¹

Todo esse processo complexo de aceitação e adesão da obra ao acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo é importante para trazer luz à reflexão de como trabalhos similares ao de Matheus Rocha Pitta, que não se encerram em si mesmos e que, dada sua elasticidade conceitual, material e temporal, possuem potencial para realizar mudanças significativas de dentro para fora. Como mencionado acima, trabalhos como *Primeira Pedra* iniciam o processo educativo dentro do próprio museu e aos poucos vão se expandindo até chegar nas ruas. Nesse caso, com as pessoas que procuram pelas pedras que caibam na palma da mão, em um ato de concordância com o pacto estabelecido entre obra, participante e instituição.

¹¹⁰ PITTA, Fernanda. Entrevista sobre a entrada de Primeira Pedra no acervo da Pinacoteca [Maio de 2023]. Entrevistador: Eloah Gadas. Rio de Janeiro, 2023. A entrevista encontra-se transcrita na íntegra no Anexo IV.

¹¹¹ Idem.

Conclusão

Primeira Pedra poderia ser, na verdade, intitulada de “a pedra do meio”. A instalação escultórica de Matheus Rocha Pitta - ou será que devíamos dizer a instalação que contém esculturas? -, está a todo tempo questionando-nos acerca do seu nomadismo categorial. O que é próprio dela? A primeira pedra, as pedras trocadas, os jornais do dia anterior, a instrução, a instalação? Responder a tais questionamentos parece uma tarefa difícil, afinal, quando colocamos em comparação, o que vale mais? A escultura levada pelo espectador-participante ou a experiência da transação realizada?

No fim, a resposta para estas perguntas é simples: tudo é próprio dela. A proposição de *Primeira Pedra* estabelece uma espécie de elo resistente - e aqui peço permissão para usar os termos elaborados por Smithson -, no qual o site da obra é sempre o *Non-site*, no sentido que um depende do outro para ser. A pedra ordinária, usada como moeda de troca, e a pedra esculpida, levada pelo espectador-participante sem destino definido, mantém um vínculo que, apesar de invisível, assume o papel de estar sempre lembrando uma da existência da outra. A escultura e a pedra estão continuamente em remissão.

Essa é uma condição que acompanha a obra de Matheus Rocha Pitta. Logo, apesar da tentativa de destrinchar as categorias suscitadas pela *Primeira Pedra*, reconhecemos que essa é uma atividade dubitável, vide que tais categorias sempre retornam umas às outras, como em circuitos propositalmente elaborados pelo artista. O caminho dialético de elaboração de *Primeira Pedra* parece despretenso de início, no entanto, à medida em que as camadas suscitadas pela obra vão sendo assimiladas e articuladas entre si, redes e tramas complexas vão sendo criadas, afastando-se da esfera material da obra de arte e aproximando-se sobretudo de um discurso conceitual de cunho histórico-filosófico.

A transação proposta por Rocha Pitta nos soa familiar, pois, no contexto da sociedade capitalista contemporânea, estamos a todo tempo exercendo contratos, firmados através das transações - sejam elas monetárias ou materiais. Daí, talvez, a ideia de que, em um primeiro momento, a obra pareça causar nada além de uma ação despretenso. Entretanto, quando examinamos atenciosamente o gesto disponibilizado pelo artista, exercido por este espectador-participante que acolheu a instrução deixada e

aceitou realizar a transação, percebemos que não há ingenuidade na proposição de *Primeira Pedra*.

A começar pelas questões mercadológicas envolvendo a transação de uma obra de arte por uma pedra, cujo valor é nulo em qualquer outra circunstância. Disponibilizar uma ação transacional de um objeto que, por ocupar uma instituição cultural recebe o “selo” de obra de arte - seja um museu, uma galeria ou um centro cultural -, por uma moeda de troca que não é propriamente o dinheiro, provoca uma inversão na lógica da circulação de mercadorias neste sistema do capital, onde a arte é entendida enquanto um produto raro e, portanto, valioso. Obviamente Rocha Pitta não foi o primeiro artista a elaborar tais inversões das lógicas de consumo contemporâneo, diversos artistas circunscritos na história da arte brasileira e mundial o fizeram, inclusive abrindo caminhos para que *Primeira Pedra* pudesse existir nestes moldes. As inversões não param na maneira de transacionar duas coisas - apontado neste estudo na prática do artista mineiro, em paralelo com a pesquisa de Cildo Meireles -, mas também esbarram na inversão de lógica da reprodução e da cópia - a ver Andy Warhol com suas reproduções de imagens em série -, e na inversão de lógica do material comum, industrial e de massa enquanto objeto de arte - a ver Marcel Duchamp com os *readymades*.

Essas são somente pinceladas de algumas das questões acarretadas pela instalação de Rocha Pitta, mas que deixam evidentemente claro que a ação transacional proposta ativa um deslocamento que não fica retido à ideia do deslocamento deste material de um lado para o outro, como também acontece em diferentes posições até chegar na ideia de deslocamento do próprio estatuto de escultura. Entretanto, para caminhar até esse ponto, antes, é preciso haver a participação de duas ou mais pessoas no processo de troca, uma vez entendido que toda e qualquer transação depende da participação de terceiros. Não obstante, para *Primeira Pedra* completar seu circuito ela precisa, em primeiro lugar, que haja um público interessado em participar da ação solicitada através da placa de instrução deixada pelo artista junto à obra.

Dessa forma, fica estabelecido que a interação do público com a obra é parte essencial de *Primeira Pedra*. Mas não uma interação qualquer: o público precisa seguir de modo quase protocolar o que foi solicitado para que a obra aconteça conforme o programado. Por esse ângulo, à medida que o espectador se transfigura em espectador-participante, ele está acordando com os termos estipulados pelo artista, firmando um pacto que se assemelha em alguma medida a um contrato de trabalho. Ao requisitar a participação do público, especialmente pela vontade do artista em criar inventários - a

cada nova exposição, a partir das pedras trocadas e dos jornais utilizados - e construir assim uma memória da obra, Rocha Pitta está também apropriando-se de uma reivindicação do conceito de artista aos moldes tradicionais. Todavia, para garantir a participação e se certificar que a obra completará seu circuito, diversos mecanismos são empregados, dentre eles, o uso da sua assinatura como um atrativo para a transação. O que o artista parece fazer é valer-se do imaginário coletivo sobre a definição de obra de arte para provocar desvios dentro deste circuito mercadológico que trata o objeto artístico como um produto de luxo.

Outros recursos são explorados por Rocha Pitta a fim de tornar a transação um atrativo para os visitantes, indo além da questão da assinatura enquanto autenticador do objeto de arte. A mais importante delas é a decisão de realizar reproduções ilimitadas das esculturas de *Primeira Pedra*, para que seja factível a troca a qualquer momento. Esse aspecto da obra mostra-se contraditório, pois apesar de lógica, a decisão diverge do que se espera de um objeto de arte raro e luxuoso - aos olhos do mercado -, cuja perspectiva é de que poucas pessoas poderiam possuí-lo. Porém, Rocha Pitta inverte os padrões contemporâneos de produção em larga escala, assumindo uma fabricação manual das esculturas em escala doméstica, apesar de serial. Esta é a maior jogada do artista no tocante à reprodução, pois a manufatura dessas peças envolve necessariamente diferenças entre um cubo de concreto e outro, o que os tornam únicos dentro de milhares de esculturas iguais. Ao assumir a escultura como uma edição aberta, Rocha Pitta coloca em xeque a dialética da reprodução e da cópia, bem como do artista produtor e artista propositor. Tais escolhas não partem do acaso, elas são propositalmente selecionadas pelo artista, ciente dos significados da produção artística no imaginário coletivo, com a intenção de criar vontade de participação.

Por fim, a reprodução das esculturas de modo ilimitado é o que dá condições para que a transação e o deslocamento aconteçam a partir da participação desse agente, denominado por Rocha Pitta de “agente escultor”. Não só o espectador realiza um circuito estipulado pelo artista - de entrar na exposição, se deparar com o pedido de transação, sair em busca da pedra ordinária, retornar ao museu e realizar a troca -, como a própria proposição de *Primeira Pedra* é um circuito em si mesmo. Circuito esse que chega ao recomeço, toda vez que uma pedra é depositada sob o jornal do dia anterior e a troca é efetivada.

Para finalizar, voltamos à afirmação inicial de que *Primeira Pedra* poderia, na verdade, ser denominada de “a pedra do meio”: vale pensar o que “meio” e “primeira”

significam no contexto da obra de Matheus Rocha Pitta. Antes de mais nada, de maneira literal, a “primeira pedra” não é nunca efetivamente a primeira pedra, ela é sempre a pedra do meio, no sentido restrito de que existem junto a escultura dita “primeira”, tantas outras esculturas, algumas já trocadas e outras ainda por serem. As substituições ora por pedra, ora por escultura, impostas pela dinâmica inerente à obra, ressaltam a elasticidade material que ela possui - especialmente no que diz respeito a sua salvaguarda após cada exposição.

Aqui vale um adendo rápido, porém importante, que diz respeito ao desfecho alcançado a partir desta imersão sobre a obra *Primeira Pedra*. De maneira inédita, apontamos para o conceito de uma obra elástica no tocante a sua materialidade, que não apenas é sugerido pela característica de *Primeira Pedra* ter as suas dimensões aumentadas à medida em que as esculturas vão sendo trocadas pelos espectadores-participantes, mas também dialoga com a particularidade de adicionar novas esculturas e algumas das pedras ordinárias trocadas ao acervo do museu a cada nova exposição. Ou seja, há uma configuração espacial da obra que sugere a sua elasticidade, mas o que é mais determinante para esta definição é, sem dúvidas, a sua característica de ser um inventário de si mesma, um catálogo selecionado de sua história. Sua veracidade - que é diferente da sua autenticidade - está justamente na capacidade elástica de suas próprias definições.

Porém a capacidade elástica de *Primeira Pedra* vai além da sua materialidade. A “primeira pedra” - que é sempre a pedra do “meio” - traz à luz a elasticidade também do seu significado. A escultura, depositada sob jornais do dia anterior, é um meio - um artifício, um recurso, um mecanismo - para operar mudanças, ou melhor, desvios em determinados circuitos. Buscar a pedra e realizar a transação é pactuar com o desvio sugerido. É assumir um compromisso com a realidade, mesmo discordando dela. É depor a violência simbolizada no ato genuíno de portar a pedra, mas sempre lembrá-la que ela está ali. “A primeira pedra é justamente aquela pedra que não é atirada. É um não-gesto, no sentido de estar distante de qualquer finalidade. (...) O gesto é iniciado porém interrompido. Isso não quer dizer que a violência desapareceu, mas foi de algum modo transformada”.¹¹²

¹¹² ROCHA PITTA, Matheus. Entrevista sobre Primeira Pedra [Dezembro de 2022]. Entrevistador: Eloah Gadas. Rio de Janeiro, 2022. A entrevista encontra-se transcrita na íntegra no Anexo I.

Referências Bibliográficas

- ARAÚJO, Bráulio Santos Rabelo de. *O conceito de aura, de Walter Benjamin, e a indústria cultural*. Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP, v. 0, p. 120-143, 2010.
- AURORAS, *Entrevista com Matheus Rocha Pitta*. Youtube. Agosto de 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SbDDRCkhnUY>.
- BATTCOCK, Gregory. *A Nova Arte*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época da possibilidade da sua reprodução técnica*. In: Walter Benjamin: Estética e sociologia da arte, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- BUCHLOH, Benjamin. *Detritus and Decrepitude: The Sculpture of Thomas Hirschhorn*. Oxford University Press: Oxford Art Journal, 2001.
- BUSKIRK, Martha. *The Contingent Object of Contemporary Art*. Londres: The MIT Press, 2003.
- CABAÑAS, Kaira M. *Matheus Rocha Pitta: No Hay Pan*. Catálogo da exposição, 2015. p. 1-104.
- CALIRMAN, Cláudia. *Arte brasileira na ditadura militar: Antonio Manuel, Artur Barrio e Cildo Meireles*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Reptil, 2013.
- CLARK, Lygia. *Nós somos os propositores*, 1968. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/65313/1968-nos-somos-os-propositores>. Acesso em: 10 de junho de 2022.
- DANTO, Arthur. *Philosophizing Art. Selected Essays*. Berkeley: University of California Press, 2001, p. 61-83.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *DIANTE DO TEMPO: História da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- DUARTE, Luisa. *Gestos em tempos de perigo*. In: Matheus Rocha Pitta: Caminho da Pedra. Catálogo de exposição, Espaço Cultural BNDES: Rio de Janeiro, 2018, p. 38-43.
- EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1993.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva, 8ª edição, 1991.
- Entrevista de Luisa Duarte com Matheus Rocha Pitta, outubro de 2018*. In: Matheus Rocha Pitta: Caminho da Pedra. Catálogo de exposição, Espaço Cultural BNDES: Rio de Janeiro, 2018, p. 44-58.
- FERNANDES, João (editor). *Cildo Meireles*. Porto: Fundação Serralves; São Paulo: Cosac Naify, 2013.

- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). *Escritos de artistas anos 60/70*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2006.
- HENRIQUES, Julio (Org.). *Internacional Situacionista: Antologia*. Lisboa: Editora Antígona, 1997.
- HERREN, Natalie. *Fluxus and the Transitional Commodity*. University of Houston: Art Journal, Art Journal, 2016.
- HIRSCHHORN, Thomas. *Love and Work*. Revista Artforum, 2004. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/200408/thomas-hirschhorn-7629>. Acesso em: 20 de agosto de 2023.
- Inserções em circuitos ideológicos (Cildo Meireles)*. Poro, 2011. Disponível em: <<https://poro.redezero.org/biblioteca/textos-referencias/insercoes-em-circuitos-ideologicos-cildo-meireles/>>. Acesso em: 28 jan. 2023.
- KRAUSS, Rosalind. *Sculpture in the expanded field (A escultura no campo expandido)*. Rio de Janeiro: Revista Gávea, 1984, p. 87-93.
- MARTINS, Sérgio Bruno. *Matheus Rocha Pitta: Dois Reais*. Catálogo da exposição, 2012. _____. *Reviews: Matheus Rocha Pitta*. In: ARTFORUM summer edition, Nova York, 2015, vol. 53, no. 10. Disponível em: www.artforum.com/print/reviews/201506/matheus-rocha-pitta-52412. Acesso em: 20 de março de 2022.
- _____. *Provisional Circuits*. 2011. Disponível em: <https://www.canalcontemporaneo.art.br/blog/archives/003752.html>. Acesso em: 20 de agosto de 2023.
- MANUEL, Antonio. *Exercício Experimental da Clandestinidade*. In: Revista Select, novembro de 2015.
- MEIRELES, Cildo; BRITO, Ronaldo; SOUZA, Eudoro de. *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro, Brazil: Funarte, 1981, p. 24.
- NAGEL, Alexander. *Medieval Modern: Art out of time*. New York: Thames & Hudson, 2012.
- OLIVEIRA, Cláudio. *Entrevista com Matheus Rocha Pitta*. Calibán: Revista Latinoamericana de Psicoanálisis, Outubro de 2017.
- OSÓRIO, Luiz Camillo. *Relato alegórico de uma época em trânsito*. In O Globo, 12 de fevereiro de 2006.
- OSÓRIO, Camillo; MANUEL, Antonio. *A política da imagem*. Revista ZUM, Rio de Janeiro, edição nº 6, julho de 2014.
- OITICICA, Hélio. *Esquema Geral da Nova Objetividade*. In: *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986. p. 84 - 98.
- _____. *Programa Ambiental*. In: *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986, p.103-105.
- PEDROSA, Adriano; TOLEDO, Tomás (orgs). *Hélio Oiticica: a dança da minha experiência*. São Paulo: MASP, 2020. 328 p.

PEPER, Tobias. *Victory begins in the mind: Potatoes for the winners*. In: Matheus Rocha Pitta: Aos vencedores as batatas. Catálogo da exposição, Künstlerhaus Bethanien GmbH: Berlim, 2017, p. 10-30.

RIVITTI, Thais de Souza. *A ideia da circulação nas obras de Cildo Meireles*. Dissertação (mestrado em Artes), Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

SMITHSON, Robert. *A Provisional Theory of NonSites*. 1968.

Anexos

I. Entrevista sobre *Primeira Pedra* com Matheus Rocha Pitta (novembro, 2022):

[EG] Quantas são as estelas da série *Acordo* produzida entre os anos de 2013 e 2015?

[MRP] 28

[EG] Anterior a série do *Acordo*, você já realizava trabalhos em lajes, com material de concreto?

[MRP] *Sim, a primeira foi feita em 2004.*

[EG] A série *Acordo* vem de uma fala do Hirschhorn, onde ele diz que só se muda uma realidade, fazem um acordo com ela. Foi esse o primeiro conjunto de trabalhos em que você começou a se debruçar e pesquisar de maneira consciente sobre os **gestos**? Qual a importância dessa fala do Hirschhorn para a elaboração das lajes, técnica amplamente utilizada por você em suas pesquisas?

[MRP] *A importância dessa fala vem de um posicionamento político diante da realidade: não se pode fugir de um problema simplesmente ignorando-o. É uma estratégia que parece muito simples mas que porém exige uma constante negociação com aquilo que chamamos de realidade, que é algo sempre em construção. Em relação à técnica não há nenhuma relação imediata. Essa fala do Hirschhorn é um preceito ético, não está relacionada à técnica que desenvolvi com as lajes.*

[MRP] *Sim, foi a primeira vez que isolei um gesto específico, deliberadamente.*

[EG] Você pode falar sobre as motivações de apresentar essa série de estelas de *Acordo* junto com a obra *Primeira Pedra*? Você considera que há relação ética entre o gesto do acordo e o gesto de atirar a primeira pedra?

[MRP] *Bom, a primeira pedra é justamente aquela pedra que não é atirada. É um não-gesto no sentido de estar distante de qualquer finalidade. Na cena bíblica uma mulher adúltera está prestes a ser apedrejada (e não se trata de um linchamento, é dentro do contexto jurídico) e Jesus diz: atire a primeira pedra quem não pecou. O gesto é iniciado, porém interrompido. Isso não quer dizer que a violência simplesmente desapareceu, mas foi de algum modo transformada. As pedras estavam nas mãos, prontas para serem atiradas e não foram. Eu quis dar corpo a esse momento específico, disponibilizar esse gesto específico de portar, carregar uma pedra que não é atirada, e sim trocada por uma escultura.*

É nesse contexto de deposição de uma violência que o choque entre os dois gestos, a primeira e o acordo, produz uma constelação de sentidos, incluindo essa relação ética que você fala.

[EG] Quando você começou a colecionar recortes de jornais e por que jornais?

[MRP] *Em 1995/96 eu era repórter/estagiário da Tribuna de Petrópolis, comecei a arquivar as matérias que assinava e também imagens aleatórias das quais tinha algum interesse. Nessa época eu nem imaginava que me tornaria um artista, comecei essa coleção sem nenhuma ambição além do interesse nas imagens.*

[EG] Nas lajes e estelas, você utiliza recortes de jornais e revistas para diluir o significado por trás das imagens, disponibilizando o gesto puro por meio da repetição, independente da figura que o realiza. Em entrevista para Luisa Duarte, em 2018, você classifica isso como “Diluição Mimética”. Poderia explicar mais sobre o termo?

[MRP] *Aqui seria legal você me dizer o que exatamente você quer saber sobre a diluição mimética. A afirmação antes da sua pergunta não está incorreta, mas tem um salto meio grande...*

[EG] Eu entendo que a “Diluição Mimética” é trazer atenção ao gesto, independente dos reais contextos em que o mesmo foi utilizado (a época em que a imagem foi feita e impressa nos jornais), a partir de uma repetição de imagens (que são diferentes, porém apresentam o mesmo gesto representado). Isso acontece nas lajes de *Acordo*, mas também em outros trabalhos seus, como o *Assalto* por exemplo. Pergunto sobre o termo, para entender mais sobre o método em si de isolamento dos gestos...

[MRP] *O conceito de Diluição Mimética vem antes dos gestos, digamos. É um conceito-arma para se relacionar com a quase infinita circulação de imagens em que vivemos, imagens que estão longe de serem inofensivas. Por um lado, elas nos demandam um comportamento (elas demandam uma MIMESIS, uma imitação, sempre direcionada ao consumo), por outro lado elas esvaziam o sentido e a linguagem, elas diluem quaisquer reflexões, atritos, hesitações, enfim, nessa demanda de consumo existe um achatamento e uma repressão mesmo do sentido. A ideia então é diluir não o sentido, mas essa Mimesis, essa imitação, essa demanda, incentivo, drive, por um comportamento sem reflexão, sem pausa, automático e inautêntico. E isso se faz isolando os gestos, fazendo uma separação radical, ou seja, uma desapropriação do contexto para que o gesto esteja disponível e apropriável.*

[EG] No caso de *Primeira Pedra*, diferente do método que é realizado em outras obras, o deslocamento da imagem do jornal para a obra não acontece. Há uma escolha em manter o jornal de maneira íntegra, ou seja, com manchetes e notícias. Por que?

[MRP] *O jornal ali não está na “íntegra”. Ele está em folhas, separadas, pura e simplesmente como uma base para as pedras, uma maneira simples, barata e eficaz de fazer um “pedestal” precário, de demarcar um espaço de disposição das pedras. É um uso bastante cotidiano que se faz do jornal de ontem, aquele jornal da notícia velha que não tem mais valor como mercadoria. É exatamente desse uso que vem a técnica das lajes: usa-se folhas de jornal para isolar do chão o concreto fresco que é versado sobre uma forma, sem fundo.*

[EG] Nesse caso, o jornal entra apenas como base para apoiar as pedras, como você mencionou, uma mercadoria “obsoleta”, “vencida”. Pensando nisso, me questiono se na primeira montagem da obra, houve uma seleção das folhas de jornais que estariam dispostas ao chão? Se sim, quais as narrativas / manchetes eram selecionadas?

[MRP] Houve uma seleção mas não importavam manchetes, repito, elas estavam ali somente como base. 3 anos depois, em 2018, foi imposta uma seleção pois estávamos numa instituição pública (centro cultural BNDES) que pediu para que essas folhas de jornais não tivessem conteúdo político. Foi de uma certa forma uma censura, mas não comprometeu a dimensão política real do trabalho.

[EG] Aqui também fico curiosa para saber a respeito da montagem em si. Se houve, nas três exposições da obra, uma reposição diária pelo jornal do dia anterior, ou se mantiveram os jornais “originais”?

[MRP] Acho q tem um mal entendido, não existe reposição das folhas de jornal, somente das pedras. Existe uma adição de novas esculturas, à medida que são trocadas: as pedras recolhidas repousam sobre as mesmas folhas de jornal que disponibilizaram as esculturas.

[EG] Seria interessante se você pudesse falar mais sobre a importância do deslocamento / circuito na sua obra. Em alguns casos, o deslocamento se dá através das imagens, deslocadas da sua finalidade para uma inserção em seus trabalhos em concreto. Em outros, você cria o circuito, que desloca por vezes o espectador, como em *Drive In*, e também a própria obra, como é o caso de *Primeira Pedra*.

[MRP] Acho que fica mais fácil entender a ideia de deslocamento como um desvio de um determinado circuito – foi o Cildo Meireles que descobriu ou inventou isso, digamos que inaugurou esse campo de trabalho artístico: não mais criar algo novo, mas desviar o existente, porque o valor e o sentido não estão dentro, ou por trás, das coisas ou afetos, mas no modo como essas coisas circulam, na maneira como as trocas são feitas, etc. Esses canais de circulação (seja de valor, seja de afeto) se apresentam muitas vezes como uma realidade que não é construída e que portanto não se pode mudar. Mas ao impossível sempre pode-se opor uma transação. A ideia de desvio vem então como uma pequena subversão desses circuitos e o deslocamento é capaz de engendrar ou liberar alguma energia, como por exemplo, nos sonhos onde tudo aparece fora do lugar, onde trocas e transações se dão fora das regras da realidade instituída.

[EG] Quando você fala sobre “não criar algo novo, mas desviar o existente”, me vem à mente o conceito de *Non-Site*, do Robert Smithson. Pensando especialmente em *Primeira Pedra*, existe uma vontade de lidar com objetos existentes, urbanos, que se deslocam de fora para dentro do espaço expositivo, e vice-versa. Essa é uma maneira de transacionar, e, com isso, realizar um desvio no circuito da arte?

Vejo que mencionou o Cildo... eu mencionei o Robert Smithson... Quais artistas você percebe que influenciam seu trabalho como um todo?

[MRP] Sim, o Smithson era um grande transão nesse sentido. Eu sou apaixonado por artistas que inauguram campos de trabalho, ou seja, que forçam nosso entendimento do que é a linguagem. E existe uma violência nessa força de expansão que me interessa muito. O Smithson e o Cildo são muito importantes, mas também Lygia Clark e Oiticica são no sentido de estabelecerem uma dimensão comportamental, ou seja, ética, em relação à arte. Mas não são apenas artistas plásticos, Roberto Bolaño é um artista, que para além do prazer da leitura, me ensinou muito, principalmente enquanto latino

americano em exílio. E, para falar de artistas vivos, Fernanda Gomes, que me aproximei lentamente, mas cujo modo de trabalho não é tão distante do meu.

[EG] A instalação ganha mais fileiras à medida que as operações transacionais acontecem?

[MRP] *Sim*

[EG] Qual a quantidade máxima de fileiras que a instalação pode exibir? E qual a mínima?

[MRP] *O quanto o espaço expositivo permitir, a mínima uma.*

[EG] O que fazem com as pedras depositadas e trocadas? Elas são guardadas?

[MRP] *Não, elas retornam ao mundo.*

[EG] Os jornais são trocados diariamente pelo jornal da véspera?

[MRP] *Os jornais não são trocados somente as pedras.*

[EG] No caso da feitura de novas “primeiras pedras”, o ano “carimbado” sobre o cubo de concreto permanece sendo o de 2015?

[MRP] *Sim.*

[EG] Há um limite máximo de novas “primeiras pedras” estipulado?

[MRP] *Não.*

[EG] Quando a obra foi para o acervo da Pinacoteca de São Paulo, ela ganhou um caráter museológico que difere das suas demais participações em instituições de natureza distinta, no caso, uma Galeria de Arte e um Centro Cultural. Quais tipos de acordos foram estabelecidos com a instituição quando a obra entrou para o acervo?

[MRP] *Eles tem o direito de montar a obra de acordo com as premissas da obra. Acho que seria mais rico para você perguntar pra Pinacoteca sobre essa questão propriamente museológica.*

II. Entrevista com Felipe Abdala sobre *Caminho da Pedra* (janeiro de 2023):

[EG] A pesquisa gira em torno da obra do Matheus Rocha Pitta: Primeira Pedra, de 2015. Eu chego até você, pois sei que no ano de 2018 você atuou junto ao Matheus, como assistente de ateliê, para a exposição Caminho da Pedra, que ocorreu no Espaço Cultural do BNDES, que contou com a curadoria da Luisa Duarte. Pra começar, seria legal se você pudesse me contar um pouco mais sobre sua assistência, você acompanhou somente a montagem e produção das obras, ou esteve presente ao longo da exposição como um apoio? Tinham muitas obras na exposição, Leite de Pedra, Sopa de Pedra, Aos vencedores

as batatas... Então você acabou ficando responsável por todas as obras junto ao Matheus...?

[FA] Ficou tudo meio junto. O Leite de Pedra a gente fez na Maré, na Lona da Maré. E os Troféus e a Primeira Pedra a gente fez no ateliê, que era onde eu tinha ateliê também e o Matheus alugou o espaço temporariamente, ali na Lapa. E aí, agora estou lembrando que talvez eu tenha feito a Primeira Pedra da Mendes também, que você falou que foi 2015, foi isso?

[EG] Sim, exatamente.

[FA] Porque eu lembro que teve uma época que a gente só fez Primeira Pedra. Eu fiquei tipo umas duas semanas fazendo Primeira Pedra. O Matheus me passou como era o esquema... Porque, assim, tinha uma forma grande que a gente conseguia fazer se não me engano, vinte e cinco pedras de uma vez. A gente preenchia essas formas todos os dias, elas tinham uma parte de silicone com o nome do matheus, o título do trabalho... e a gente preenchia diariamente, e no dia seguinte eu ia lá, desinformava e preenchia de novo. Mas não me lembro exatamente quantas eu fazia, mas eu fiquei umas duas semanas, sem o Matheus inclusive, produzindo essas obras. Por isso que eu acho que eu tenha participado da exposição da Mendes também. Eu não fui na exposição da Mendes, mas talvez eu tenha sim participado, só não consigo precisar exatamente porque eu fiz muita coisa com o Matheus nessa época.

[EG] É, lá na Mendes eles fizeram só o Primeira Pedra junto com os Acordos. Que foi também, mais ou menos, o que a Pinacoteca expôs em 2018, pois são os trabalhos que eles tem em acervo agora. Então provavelmente você fez sim para a Mendes, se você se lembra de ter produzido muito a Primeira Pedra sem ter produzido junto outras obras.

[FA] Foi... Porque depois eu lembro da gente fazendo os troféus pro BNDES, e veja só, eu não lembro da gente fazendo Primeira Pedra mas com certeza fizemos, pois o trabalho estava lá. Mas eu não lembro exatamente do processo, porque o que ficou muito marcado nessa produção, foi o Leite de Pedra, que a gente ficou... sei lá, nem sei quanto tempo, umas duas ou três semanas lá na Maré. Isso foi o que tomou mais tempo.

[EG] Isso é uma questão que eu também gostaria de trazer, porque eu acho que tem similaridades entre o Leite de Pedra e Primeira Pedra. Assim, não no resultado final visual talvez, mas ambos os trabalhos precisam da participação de um público para poder acontecer. Um para ele acontecer, ser executado de fato, e estar finalizado ali no espaço expositivo, que é o Leite de Pedra, e o outro que acontece à medida que o espaço expositivo está também sendo operado pelos espectadores. Mas de certa forma os dois precisam da participação de outrém, que não somente o artista e os assistentes... enfim, eu queria saber, não sei se você se lembra como foi a recepção desses outros agentes a esses dois trabalhos especificamente, né?

[FA] Tem uma coisa que é diferente. O leite de pedra a participação de outras pessoas ela é feita no início do processo de produção do trabalho, o Primeira Pedra essa participação é feita só na situação da exposição, dentro do espaço já, e aí são públicos completamente diferentes. Primeiro porque o leite de pedra, por estar em uma situação dentro da Maré, em uma favela, e por estar distribuindo um alimento, né, o leite, foi

uma loucura no dia. Foi muita gente que levou uma garrafa, um vasilhame para pegar leite e trocar por pedra. As pessoas traziam muita coisa, eram muitos sacos de entulho.

[EG] E como vocês fizeram a divulgação disso lá dentro? Foi através da ong Rede Maré ou vocês fizeram no boca a boca?

[FA] *Foi a Redes que ajudou a gente. Foi a redes, e mais especificamente, o centro de arte, né. Que é aquele galpão que fica do lado do Bela Maré. Eu acho que, inclusive, precisa confirmar com o Matheus, mas eu acho que rolou um carro de som na Maré pra divulgar, durante a semana que ia acontecer. Porque a situação de troca aconteceu no sábado de manhã e de tarde, e eu acho que durante essa semana rolou um carro de som lá na Maré, anunciando que as pessoas poderiam levar o vasilhame e que tinha que levar pedra para trocar por leite.*

[EG] Leite fora da caixa né?

[FA] *Leite fora da caixa, as pessoas tinham que levar as suas garrafas. E aí foi muita gente, muita gente, tinha fila...*

[EG] E vocês tinham uma quantidade de leite específica para realizar a ação, né?

[FA] *A gente tinha. Um pallet inteiro de leite. Eu acho que eram 60 caixas de leite, daquelas de uma dúzia. Dava, sei lá, 720 talvez caixa de leite de um litro. Então, eu não lembro se o pallet são cinco ou seis camadas, tem que ver na imagem, mas era isso. Pela foto do trabalho dá pra entender.*

[EG] São seis camadas.

[FA] *São seis? Então era mais, devia ser tipo mil litros de leite. Então a gente ficou lá horas, acho que começou 10 da manhã e foi terminar umas 14 horas, sem parar. Tinha o Matheus, eu, a Rosa que estava produzindo e mais outras pessoas ajudando, eram umas cinco pessoas e foi muita gente. Mas enfim, o Leite de Pedra tinha essa situação de que a participação se dava nesse momento que antecedia o trabalho, e a troca era por um alimento, e não por um objeto de arte, um múltiplo. A primeira pedra, que funcionou também super bem, mas aí é um outro público que troca, né, são pessoas do meio da arte, pessoas que acompanham a exposição. eu acompanhei essa troca assim somente na abertura da exposição, eu acho que eu fui mais uma vez só na exposição depois que ela abriu, na conversa e no lançamento do catálogo. Mas rolava super...*

Você sabe que eu não tenho a minha Primeira Pedra porque no dia da abertura eu não troquei porque a gente ia pra algum lugar depois e eu não queria ficar andando com a Primeira Pedra, pensei: depois eu troco, e eu nunca troquei.

Mas o que era engraçado de ver, eram as pessoas que chegavam na exposição, viam a exposição, viam o trabalho, e saíam do BNDES pra catar uma pedra, pra poder trocar a pedra.

[EG] *Tem uma coisa do fetiche também de possuir um trabalho de arte. Que é propositalmente assinado, datado, né. Isso gera um engajamento do público se quiser*

fazer essa troca, e nisso surgem sentimentos muito individuais. Imagino que cada pessoa tenha uma relação diferente com esse trabalho.

[FA] Tem, sim... E as pessoas perguntavam. Como elas sabiam que eu estava trabalhando com o Matheus, elas perguntavam se o que elas tinham pegado funcionava como uma pedra. E aí tinham umas coisas meio absurdas, tinham umas mini pedras, e eu falava: sejam um pouco mais generosos, por favor. E ali no BNDES não tem muito onde catar pedra, né, porque ali é tudo jardim e pedra portuguesa de calçamento, não tem muito aonde buscar uma pedra.

[EG] Isso também faz parte do processo do trabalho, né. a pessoa realmente tinha que ir procurar, às vezes demanda um tempo, não é tão simples.

[FA] Eu acho, super! Eu estava achando super interessante ver essa movimentação, essa excitação, esse interesse das pessoas em trocar as pedras. Eu não sei exatamente a quantidade... você tem ideia da quantidade do que foi trocado lá no BNDES?

[EG] Não, não tenho isso em registro. Dessas quantidades. Como lá abre por edital, a instituição mesmo não tem essas documentações. Eu ia até te perguntar se você tinha isso, ou se tinha sido necessário produzir novas peças. Provavelmente não, porque se você não acompanhou no decorrer da exposição, imagino que a quantidade que vocês fizeram foi suficiente para atender a exposição como um todo, ao longo do tempo dela.

[FA] Mas talvez tenha sido, porque as vezes o Matheus fazia sem mim. Então ele pode ter feito. Mas eu lembro que a gente fez uma quantidade de Primeira Pedra, que era maior do que a que cabia lá, pra já ter uma coisa de reposição. Mas eu não lembro se a gente produziu de fato mais depois.

[EG] Entendi. Seria interessante ter essa quantidade mais para mensurar sobre essa participação. Porque na abertura e nos encerramentos, é óbvio que as pessoas vão fazer as transações porque também é um público direcionado. Tem um pouco disso também, porque essa obra foi exposta em três lugares de naturezas distintas, né, primeiro ela vem numa galeria de arte, depois ela vai para o Centro Cultural do BNDES e depois vai pra uma instituição, que transforma isso em um conteúdo museológico mesmo. Então pra mim seria muito interessante analisar também como foi a recepção e interatividade do público nessa obra nessas três instâncias diferentes. Porque entendo que, de fato, a gente não esteja falando de um público leigo que está ali acessando-a. Talvez na Pinacoteca tenha um público mais passante, que está ali de fato fazendo um turismo e se depara com o trabalho como esse, e aí se propõe a executar o que está sendo solicitado, do que nos outros dois, né, que eu acho que já é um público que frequenta exposições, que talvez já soubesse de antemão que tinha esse teor participativo, então já foi meio preparado para realizar essa transação. Também não acho que a gente tem que ser tão ingênuo de imaginar que o público que frequentou e fez as transações de fato se deparou com aquilo na surpresa. Eu não imagino que isso tenha sido a realidade da maioria das transações, pelo menos nessas duas primeiras exposições.

[FA] Eu acho que na Pinacoteca tem um fator interessante que é o de você entrar na Pinacoteca com uma pedra né, que eu acho que é diferente da galeria e do BNDES que não tem muita fiscalização de quem e com o que vai entrar, pode entrar com bolsa e tal, isso não é uma questão. Mas na Pinacoteca isso é uma questão.

[EG] Sair com um trabalho também, né. É isso, é quebrar um pouco, romper essas barreiras.

[FA] Exatamente.

[EG] Sair com um objeto e entrar com outro que você, em tese, não pode entrar, que remete a um ato de violência. Como a gente viu, recentemente, com o que aconteceu com o Di Cavalcanti, é um bom link, aliás.

[FA] É, eu acho, um ótimo link. Porque eu não sei se você já fez essa experiência? Você já pegou um pedregulho e saiu andando pela cidade?

[EG] Não...

[FA] Faça isso! Porque eu fiz na época do trabalho... Eu não lembro exatamente porque, eu estava andando ali no Estácio e eu vi uma pedra que tinha mais ou menos um tamanho de um punho e eu peguei e fui andando com ela, e é uma sensação muito esquisita porque de fato você acha que as pessoas vão olhar pra você como se você tivesse ameaçando alguma coisa, assim. Preparado para atacar. Eu me senti um pouco estranho, mas eu me obriguei a fazer isso só pra entender um pouco essa sensação.

[EG] eu só tenho mais uma dúvida, dentro das questões que eu tinha planejando. O Matheus tinha me contado que nessa exposição específica, eles pediram que os jornais não tivessem nenhum tipo de teor político. Você lembra disso?

[FA] Nossa...

[EG] Porque as pedras vão apoiadas jornais, e aí eu perguntei pra ele se tinha havido alguma seleção de manchetes, ou se tinha sido algo meio randômico, aleatório, em 2015. E, inicialmente eu achei que os jornais eram substituídos diariamente, mas aí ele me disse que não.

[FA] Não...

[EG] Na verdade eles vão só adicionando as fileiras de jornais, à medida que as pessoas vão realizando as transações.

[FA] Que são jornais do dia ao que eles colocam...Agora, eu não lembrava disso que eles tinham pedido pra não ter nenhum teor político mais direto.

[EG] É, porque 2018 foi o ano de eleição, né... É curioso que essa obra caminha com fatos históricos do Brasil, acho que 2015 o Brasil estava vivendo situações políticas, 2016 teve o Impeachment da Dilma, em 2013 teve muito essas manifestações com Black Blocs, acho que essas questões influenciam também a produção desse trabalho de alguma forma. E acho que tem um pouco haver com essa ação de atirar a pedra, e das manchetes de jornais que noticiam fatos. Em 2018, houve a prisão do Lula, que estava concorrendo à presidência no mesmo ano.

[FA] Sim, totalmente.

[EG] E eu imaginava que o pedido do BNDES tinha alguma relação com esses acontecimentos.

[FA] *Eu não lembro nem se o Matheus me contou sobre isso...*

[EG] *Pois é, talvez o Matheus tenha acompanhado isso mais de perto. Mas também não sei nem se esses jornais foram guardados, se a Pinacoteca usa eles em uma remontagem, etc.*

[FA] *Olha, em se tratando de Matheus Rocha Pitta, eu imagino que os jornais foram sim guardados. Porque se tem uma coisa que ele gosta de fazer é guardar jornal né. Mas também não lembro... Agora você falando, eu tinha na minha cabeça que os jornais eram do dia, mas agora me lembrando, os jornais do dia eram só os que eram os que vinham sendo colocados ao longo da exposição. Porque colocavam-se uma fileira de cada vez não era isso?*

[EG] Isso, exato.

III. Entrevista com Luiza Amaral sobre participação em *Primeira Pedra* (março de 2023):

[EG] Como você sabe, minha pesquisa está debruçada na obra do Matheus Rocha Pitta intitulada *Primeira Pedra* (2015). Lembro que uma vez fomos trocar um papo sobre as nossas respectivas pesquisas na sua casa, e vi que você tinha uma *Primeira Pedra* apoiada como uma escultura em seu móvel da sala. Isso me marcou, pois, analisando mais de perto a obra e a trajetória do Matheus, me parece muito interessante pensar nos destinos finais dessas peças escultóricas, que, enquanto apresentadas dentro dos espaços museais, ou seja, em exibição, têm destino incerto. Pensar no encontro com essa obra, em um outro contexto, agora com o estatuto de obra colecionável - por ter sido colecionada por centenas de pessoas - me parece indispensável.

[EG] Para tal, queria saber como foi o seu encontro com a *Primeira Pedra*. Em que ano / exposição você coletou a sua escultura?

[LA] *O primeiro encontro com a obra do Matheus Rocha Pitta se deu através de um catálogo da exposição "Dois Reais" com o texto de curadoria do Sérgio Martins. Creio que esse contato foi em 2018 numa disciplina ministrada pelo próprio Sérgio na pós-graduação. Nesta mesma ocasião foi organizada uma visita a exposição do artista na Galeria do BNDS, no centro do RJ, lá tive contato com a obra *Primeira Pedra* (2015). Na época, a obra, assim como a exposição em geral, me chamou atenção por conta do próprio material, o concreto, o qual já estava iniciando minhas pesquisas no doutorado, em concomitância a graduação. Lembro que o fato de exposição se encontrar numa galeria de estética de arquitetura moderna, conversando com o próprio material escolhido pelo artista para formação da sua poética foi o que mais me chamou atenção. Não só a obra *Primeira Pedra* (2015) que produziram um impacto visual nesse alinhamento com a arquitetura, mas a própria obra feita com caixas de leite como molde indicando uma estética da arquitetura. Lembro também de uma grossa resma de papel com fotografias em preto e branco com a mão do artista segurando um dos cubos da*

Primeira Pedra, este material que poderia ser pego pelos visitantes também me intrigou visto a outra forma de circulação do objeto além de sua qualidade plástica (escultural) e de sua presença em si.

Ao me deparar com essa obra de dimensões instalativas, lembro do cenário das pedras sobre o jornal, cada uma delas com uma estrutura em cubo, ao mesmo tempo com pequenas diferenças na forma indicando que apesar de seriada, cabe a essa forma algum tipo de diferença, desvio, dado pela sua produção manual. A proposta de pegar uma pedra foi um momento interessante, saímos da galeria em busca de um material que poderia substituir cada um dos blocos, a busca por outra pedra no lado de fora foi um desafio para mim. Fiquei um pouco envergonhada e retraída de pegar uma outra pedra, que majoritariamente se encontrada num dos canteiros de plantas no lado de fora da galeria. Consegui uma "pedra em si" e a troquei por essa massa de concreto moldada e com um inscrito.

[EG] *Primeira Pedra* consiste em realizar a troca de uma pedra ordinária, encontrada na rua, que preencha a sua mão, por uma escultura assinada e datada por Matheus Rocha Pitta. Você se lembra dessa operação?

[LA] *Para realizar a troca busquei uma pedra que pudesse preencher a mão tal como a proposta do artista. Fora da galeria havia uma oferta de opções de pedras, pedras portuguesas, e outras redondas e polidas que se encontravam no canteiro de plantas. Fui até um dos canteiros e peguei essa pedra arredondada. Ao retornar a galeria, lembro vagamente que haviam pedras de diferentes tamanhos, cascalhos, pedras portuguesas e pedras do canteiro, este fato me chamou atenção pois indicava uma forma de mapeamento do cenário externo à obra, ou seja, dos materiais encontrados no ambiente urbano do qual a obra se encontrava.*

[EG] Pode descrever como foi para você portar uma pedra pelas ruas da cidade, até chegar ao espaço de troca efetiva? Como você se sentiu?

[LA] *Lembro que me senti inibida de fazer essa troca, primeiro porque exigia ir ao espaço urbano e tirar pedras do lugar e caçar uma pedra que pudesse "encher a mão". Ou seja, uma pedra com essa característica deveria ser grande, e sua remoção poderia causar uma lacuna no local em que ela se enquadrava. Apesar da inibição, o desejo de tocar na obra e poder interagir com ela foi maior do que minha timidez.*

[EG] Havia outras pessoas realizando a transação no momento em que você a fez, ou apenas você?

[LA] *Havia outras pessoas, estávamos em grupo nesta visita.*

[EG] E o oposto? Como foi andar com uma *Primeira Pedra* no caminho de casa?

[LA] *Coloquei o cubo dentro da mochila. Minha primeira preocupação foi "acondicionar" o cubo de modo a evitar algum tipo de perda. A única coisa que tinha na minha bolsa era uma sacola plástica, com isso improvisei uma "embalagem". Coloquei a obra na sacola, sabia que ela estava presente pois o peso me lembrava que a obra estava ali a todo tempo.*

[EG] Na época você já sabia da operação antes de ir à exposição, ou você descobriu da proposta de transação no momento em que viu a obra?

[LA] *Descobri a operação no momento da exposição.*

IV. Entrevista com Fernanda Pitta sobre a entrada de *Primeira Pedra* no acervo da Pinacoteca (maio de 2023):

[EG] A escolha de pesquisar sobre a *Primeira Pedra* veio muito do entendimento de como o Matheus consegue, a partir de uma operação tão simples quanto essa que ele propõe, causar tanto debate e trazer tantas repercussões diferentes. Fiquei muito contente que você topou conversar comigo, pois apesar de não estar mais como colaboradora da Pinacoteca, você acompanhou de perto fazendo a curadoria da exposição, na época em que ela foi exposta lá em 2017.

[FP] *Talvez seja bom também você saber... Eu acompanhei o processo de doação das obras, tanto da Primeira Pedra quanto dos Acordos, né? Então foi um processo bem longo, complexo, porque, para você entender, propostas de doação de obras para a Pinacoteca, e isso é uma prática que os museus fazem em geral, são processos que geralmente ou há uma procura do museu para uma conversa com o artista, com a galeria, enfim, com o detentor, um colecionador, detentor de uma obra, para uma proposta de doação, ou, como foi o caso do Matheus, o artista tinha vontade de doar esses trabalhos, e procurou, fez essa oferta de doação para a Pinacoteca.*

Na Pinacoteca funciona assim, as propostas de doação são discutidas internamente pela curadoria, junto também com as equipes de conservação, restauro e catalogação, e isso depois é avaliado pelo conselho de orientação artística do museu. Outros museus têm outras estruturas, mas na Pinacoteca é desse jeito que funciona. Então, chega a proposta, ela é discutida no âmbito da curadoria com um diálogo também com conservação, restauro e catalogação, e essa proposta, se é acatada por esse fórum, vai para o conselho de orientação artística. E, especialmente, a doação do Matheus, ela despertou uma discussão bastante grande no conselho de orientação artística. Havia entendimentos distintos com relação às obras, às proposições, especialmente a Primeira Pedra foi um trabalho bastante discutido e que houve bastante divergência interna no conselho com relação a esse trabalho, de algumas figuras desse conselho não reconhecerem o valor artístico do trabalho, se questionarem a respeito justamente da proposição que o trabalho faz, da dinâmica de funcionamento do trabalho.

Então, houve toda uma defesa mesmo do trabalho no âmbito desse conselho de orientação artística, que, geralmente, as propostas são apresentadas no conselho de orientação artística e debatidas, defendidas pela curadoria. Geralmente, é a curadora-chefe que faz, que tem um assento nesse conselho de orientação artística, mas, eventualmente, em casos em que há bastante debate, curadores são convidados a participar dessa reunião e fazer uma espécie de defesa do trabalho. E foi isso que, de fato, aconteceu no caso da Primeira Pedra. Eu fui apresentar no conselho e fiz uma defesa do trabalho, porque esse trabalho era importante para a Pinacoteca, qual era o interesse da curadoria por esse trabalho, o que a gente achava que ele contribuía para o acervo e para uma discussão da arte contemporânea no âmbito do museu. Então, esse foi o primeiro debate do trabalho para que ele fosse aceito como parte do acervo.

Logo depois que ele foi aceito, houve um cuidado também de fazer toda uma discussão, porque havia muitos questionamentos da parte da conservação com relação aos Acordos, porque são peças feitas de concreto, que têm essa colagem do jornal, todo o processo também que foi um estudo que o Matheus fez junto com uma conservadora para pensar como garantir a durabilidade desse afresco, desse tipo de técnica que ele desenvolveu. Então, houve bastante consultas também da conservação para saber como era a durabilidade daquilo, o que teria que ter sido feito de conservação preventiva, entender um pouco como era a vida material desse trabalho e como ele deveria ser conservado pela Pinacoteca. Então, a gente teve que fazer todo esse processo também de conversa com o Matheus, de esclarecimento dessas dúvidas, de trazer o Matheus para conversar com a conservação, para expor como ele tinha feito esse processo, para debater também esses aspectos materiais da obra.

Então, depois desse processo, a entrada, as duas obras no acervo, a gente tinha nesse momento na Pinacoteca um programa de exposições, de pequenas exposições do acervo, sobretudo tendo como foco essas aquisições recentes, as entradas recentes no acervo, que a gente expunha no segundo andar da Pinacoteca, nessas quatro salas que ficavam nas pontas da planta do andar superior, com exposições, geralmente exposições monográficas, de um trabalho, de um conjunto de trabalhos, e foi nessa ocasião que a gente expôs os trabalhos do Matheus, e acabou sendo uma individual da artista na Pinacoteca.

[EG] Falando ainda dessas doações, e as questões de conservação, uma das coisas que eu fiquei me perguntando: Entendo que o *Acordo* tem uma questão da materialidade que é frágil, sim, apesar de ser robusta e grande, mas me ponho muito a pensar nessa questão da *Primeira Pedra* de, na verdade, ser muito mais um projeto do que uma salvaguarda de material. Mas eu entendo também que os espaços museais ainda têm uma prática de salvaguardar alguns resquícios ou materiais como uma forma de manter o original. Então, a minha questão sobre essa doação era se existia, na época que você estava na Pinacoteca, não sei se você lembra também, a guarda de alguma *Primeira Pedra* para servir de molde para as demais reproduções - como se fosse o original -, e se guardavam também as pedras que eram trocadas, os jornais que, pelos registros que tenho, também são jornais da época de 2015... Então, na verdade, queria entender um pouco mais sobre essa dinâmica de doação: quando essa obra entra no museu, ela entra com todos esses materiais como se fossem materiais inerentes a ela ou não?

[FP] *O que a gente negociou com o Matheus na época, justamente, foi fazer a doação de tudo. Então tem um projeto, tem uma descrição de como a obra é, um projeto de como ela funciona, e na doação existe um protótipo, um exemplar da Primeira Pedra, o molde da Primeira Pedra, para que ele possa ser reproduzido, e alguns outros exemplares, e, eu acho, já entrou junto da obra alguns exemplares das pedras que a gente fez para exposição.*

Então isso vai variando um pouco... A obra é dinâmica também, do ponto de vista do que fica no acervo, porque tem um molde para fazer, tem um exemplo de como essa pedra tem que ficar no concreto, que isso veio na doação do Matheus, e ele pediu que a gente incorporasse a esse conjunto pelo menos um exemplar da moldagem que a gente fez para a Pinacoteca. Até para ter um pouco uma percepção de técnicas mesmo, e de ver o que a gente tinha conseguido fazer, e entender que esses processos de produção vão se alterar com o tempo, nem sempre o concreto que tem em 2015 pode ser o mesmo que vai ser daqui até 2025, por exemplo. E até a gente teve diferenças, porque a gente fez duas

tiragens, a gente fez uma primeira tiragem para quando a exposição abriu, de uma quantidade de pedras, de blocos de concreto, e eles acabaram antes da exposição terminar. Então a gente fez uma segunda tiragem, e teve uma diferença muito grande de qualidade e de características de uma tiragem para a outra.

[EG] A primeira tiragem foi acompanhada pelo Matheus e a segunda não?

[FP] Não, foram fornecedores diferentes.

[EG] Entendi, do material mesmo.

[FP] É, do material mesmo, sim. Quando foram feitas as duas tiragens, a gente tirou foto para mostrar ao artista, porque o Matheus não estava no Brasil, então mostramos como é que estava sendo feito e tal, e enfim, está evidente que tem uma diferença entre uma tiragem e a outra, até por questão de custos e tudo mais. Foi feito um contrato com outro fornecedor mais barato, e a qualidade foi diferente.

[EG] Eu acho que isso também acaba sendo um pouco natural da própria proposta da obra, que tem um pouco essa coisa de ser manual, uma manufatura que foi feita pelas mãos de alguém, e também acho que acaba sendo um pouco parte, de certa forma, porque algumas vão ter falhas, outras vão ser perfeitas, e talvez essa característica que também chame tanto a atenção do espectador de querer interagir com essa obra, porque existe também esse fetiche da obra que é feita manualmente, que tem a assinatura, que tem a data, que tem o título. Tem uma coisa do manual que poderia ser feita industrialmente, e eu acho que perderia também um pouco desse fetiche que a gente idealiza de uma obra de arte.

[FP] E aí, no caso, como se relaciona com uma técnica que é uma manufatura doméstica, essa do concreto para o Matheus é muito importante, que não seja uma coisa de alta indústria, mas seja uma coisa de uma indústria, de uma escala doméstica, de uma escala cotidiana, com mesinha. Acho que isso é bem importante. Também na doação veio um conjunto de pedras que tinham ficado da exposição na galeria, porque a orientação do Matheus é que você comece com já um processo em andamento da troca. Então você monta o trabalho não só com o jornal do dia e as pedras de concreto, mas que já tem um indício de uma operação que está acontecendo, ou que pode acontecer, que sinaliza para o público essa possibilidade da troca.

[EG] Sim, é uma descrição um pouco mais visual também. E também quebra uma timidez do público.

[FP] Então, porque se não me engano, o trabalho tem as pedras de concreto, o jornal do dia, tem essas pedras já trocadas, e tem uma frase, que é a instrução, que está plotada no chão junto do trabalho. E tem também uma iluminação específica, que não faz parte do trabalho, mas que ele também doou e orientou como deveria ser instalada. Então, na instrução de montagem do trabalho tem a instrução do que você monta para ele startar, de certa maneira, como você ilumina e como você orienta, por meio dessa frase, o processo de realização do trabalho.

[EG] Legal. Então, quando ele é exposto, na verdade, ele já é exposto nesse processo em andamento. Ele tem um manual de montagem para ser seguido, e nele, o trabalho já tem um start pré-definido. Mas também, à medida que ele vai acontecendo, ele vai se mutando e em cada exposição ele vai operar de uma forma diferente, porque depende muito mais da participação dos espectadores propriamente. E aí, quando vocês colocavam as

Primeiras Pedras, na reposição, vocês mantinham então essas fileiras que eram as fileiras imutáveis e deixavam o restante com a primeira pedra para ser trocada.

[FP] Isso, exatamente.

[EG] E você lembra exatamente, eu sei que numericamente talvez não, de quanto eram as tiragens que vocês fizeram das *Primeiras Pedras*?

[FP] Eu não sei se foi mil, isso deve estar registrado na documentação da Pinacoteca. Tem uma parte que eu não sei se está registrada na catalogação, talvez seja uma coisa legal de você observar quando você tiver acesso à documentação, de como foi a negociação que a gente fez para esse trabalho poder acontecer dentro do museu.

Para funcionar em um museu que tem entrada controlada, que você não pode entrar com objetos quaisquer dentro do museu, você tem um detector de metais, você tem uma portaria, e tem cobrança de ingresso. Então, como proporcionar que a pessoa pudesse entrar e sair do museu para fazer a troca? Porque algumas pessoas sabiam que o trabalho estava lá e já levavam uma pedra. Mas a gente também queria convidar esse público que se depara com o trabalho e quer fazer a troca para poder sair do museu e voltar com uma pedra e sair do museu com uma obra na mão. Então, a gente informou, teve esse cuidado de informar a segurança do museu, a conservação, a produção, todo mundo estava informado de que ia ter, o educativo de que ia ter esse trabalho, que ia acontecer de um público entrar e sair com objetos de dentro do museu. E tinha um educador, que foi um estagiário que a gente selecionou para acompanhar esse processo, para esclarecer dúvidas do público e para... Eu não me lembro se a gente acabou fazendo uma espécie de uma senha, a pessoa ganha uma senha se ela quiser sair para voltar.

[EG] Ficava sempre alguém ali orientando a pessoa que quisesse realizar a ação, e, possivelmente, eles davam um documento para que a pessoa pudesse sair e entrar de volta.

[FP] E entrar de volta.

[EG] Isso é uma questão que eu ia até pontuar, porque, de fato, a Pinacoteca é o primeiro espaço onde essa obra é exposta, que tem acervo, que tem a entrada controlada. E eu fiquei me questionando se houve uma instrução para os seguranças. É óbvio que, para ela acontecer, tem que ter havido. Mas me pergunto a reação também, sabe? Como orientar essa dinâmica que estaria acontecendo dentro desse lugar..., principalmente pela questão do acervo. E talvez por isso o Conselho também tenha achado complicado aceitar essa obra como parte do acervo da Pinacoteca. Exatamente porque é uma obra que trata sobre violência e sobre esse incômodo de trazer uma pedra na mão, de portar essa violência e não realizar a violência. E, sim, depor ela.

[FP] Depois do que aconteceu em janeiro, eu não sei se esse trabalho seria aceito mais, sabe? Porque tem essa preocupação... Mas era um outro contexto histórico também, essa questão dos ataques a obras não estava tão evidente. Mas a gente tinha a percepção de que precisava sensibilizar tanto quanto a gente teve que sensibilizar o Conselho. Porque alguns membros do Conselho tinham a opinião que o trabalho não tinha valor artístico. Coisa pesada. Teve todo um debate sobre arte mesmo, sobre arte contemporânea, sobre processos artísticos, participação e proposições artísticas que vão nesse limite ali também de falar um pouco de uma violência que é cotidiana, presente no Brasil, sobretudo.

[EG] E é isso que você falou. A gente viu isso acontecendo agora, em janeiro. Então é para você ver o quanto essa obra é atual de fato.

[FP] Atual.

[EG] Tem até uma obra do Antônio Dias que acho que se chama To the Police, que também são pedras, só que são pedras de bronze. E é claro, tem uma outra conotação, não é para realizar nenhuma ação, mas tem essa inscrição nela, To the Police. Então é isso, a pedra remete necessariamente a um ato violento mesmo. Então é interessante fazer essas articulações com esse espaço, que é um espaço de acervo, que está super preocupado com a salvaguarda também desses materiais ali dentro. Como você instrui também as pessoas que estão participando, ou melhor, como confiar nesse público desconhecido, de que não vão realizar nenhum ato de vandalismo?

[FP] Tem um pacto que é muito importante, que é característico do trabalho do Matheus também, estimular esses pactos e pensar nessas negociações da violência no cotidiano mesmo.

[EG] E outra coisa também, as pessoas saem com essa obra na mão. Então não só elas entram com uma pedra ordinária, que é uma pedra que remete a uma violência, mas elas também saem com um acervo na mão. Então é interessante pensar nessas dinâmicas de acervo em movimento.

[FP] Para a gente, um dos grandes pontos de interesse do trabalho era justamente isso, questionar o que é uma obra, como é sair com uma obra de dentro do museu. Criar uma obra também trazendo uma pedra da situação da vida fora do museu para dentro do museu. Então estar operando nesse registro da criação e da atribuição de valor artístico às coisas era algo bem importante nesse trabalho.

[EG] E a Pinacoteca é de 1905, se não me engano, e o acervo dela também é um acervo histórico, de certa forma, do Museu Nacional, de pessoas que estão frequentando a Belas Artes. Então imagino também que trazer para o debate esse tipo de obra como a do Matheus e de outros artistas que também estão em acervo e que também trouxeram alguma repercussão nesse sentido, seja mesmo um processo de convencimento e de reconhecimento e, de certa forma, de autenticação, de que aquilo ali vai trazer algum tipo de impacto ou que vai gerar uma repercussão no futuro próximo.

[FP] Eu proponho um debate sobre a arte que é importante a gente discutir. Então acho que é importante também falar que na Pinacoteca sempre se tem o hábito de, quando se faz uma exposição, se apresenta a exposição para todas as equipes e se discute essa exposição com todas as equipes, com a equipe de segurança, com a equipe de atendimento, com a equipe educativa, com a equipe de produção, enfim, com todas as equipes. Então você perguntou a respeito de como os seguranças receberam isso. Tem um processo educativo que envolve todas as equipes, porque se entende que o museu é tudo isso, todas essas pessoas fazem o museu. Então é importante debater com elas.

[EG] Claro, o processo de educação começa de dentro também.

[FP] Então, um trabalho como esse também proporciona esse debate de formação de um público interno também ao museu.

[FP] Acho só importante registrar que houve uma negociação com o Matheus para que o trabalho fosse adaptado para uma situação de museu, né. Porque a princípio era muito importante esse trabalho não ter essa barreira, do controle da entrada e saída das pessoas para fazer a troca, contemplando pessoas que se tocassem pelo trabalho e quisessem fazer a troca então tivessem que sair do ambiente onde o trabalho está instalado para buscar pedra e voltar. Então isso foi uma conversa também com o artista pra gente pensar como fazer isso. Encontramos a solução de ter uma pessoa acompanhando, porque não estava prevista na instalação do trabalho originalmente, e, por isso, possibilitar essa dinâmica.

Então isso foi muito legal também, porque foi toda uma conversa com o artista, e o artista repensando o trabalho para uma situação de museu. E com relação ao volume assim, quer dizer, a recepção do trabalho pelo público, acho que na Pinacoteca houve muito contato com o trabalho não deliberado, muita gente fez a troca sem ter ido pro museu fazer isso, encontrando o trabalho no museu. A Pinacoteca tem uma visitação em que o volume maior de visitas é o que os educadores chamam de primeiro visitante, 70% da visitação da Pinacoteca é de pessoas que estão indo pela primeira vez à Pinacoteca, e muitas vezes é a primeira vez a um museu. Então, assim, houve uma receptividade muito grande, dos visitantes da Pinacoteca ao trabalho.

DESCRIPTIVO DE MONTAGEM/DESMONTAGEM

Nº de Inventário

PINA10462

Autor

Matheus Rocha Pitta (Tiradentes, MG, 1980)

Título

Primeira pedra

Descrição

cubos de concreto, jornais e pedras

Designação

Instalação

Cronologia

2015

Procedência

Ana Maria Elias Dale

Resumo

dimensões variáveis

Crédito

Doação da Almeida e Dale Galeria de Arte



Descritivo correspondente à montagem/desmontagem da exposição *Matheus Rocha Pitta*, na Sala D do 2º andar da Pinacoteca.

Curadoria: Fernanda Pitta

Período de exposição: 16 de fevereiro a 17 de junho de 2019

Itens entregues à Instituição:

(Itens utilizados na exposição da Galeria Mendes Wood em 2015)

Caixas com 300 pedras

26 Jornais

42 Cubos de cimento

Sobre os cubos de cimento confeccionados na exposição de 2019:

Confeção de 2.000 cubos de cimento com baixo relevo contendo:

nome do artista, título e data da obra (Matheus Rocha Pitta, Primeira pedra, 2015)

Qualidade na execução dos cubos:

1. Referência de cubos doados (Galeria Mendes Wood, 2015):



Irregularidade nas bordas, bolhas, áreas de perdas e dificuldade de leitura das inscrições na maioria dos blocos.

2. Referência dos cubos confeccionados pelo Marcelo Lopes da Silva (Pinacoteca, 2019):



Bordas e arestas regulares, sem bolhas, inscrições legíveis em 98% dos blocos, com exceção do número "5" na data.

3. Referência dos cubos confeccionados pelo Luiz Land (Pinacoteca, 2019):



Irregularidade nas bordas, bolhas, áreas de perdas e dificuldade de leitura das inscrições na maioria dos blocos. Qualidade inferior aos dois lotes de cubos anteriores (Galeria Mendes Wood e Marcelo Lopes da Silva).

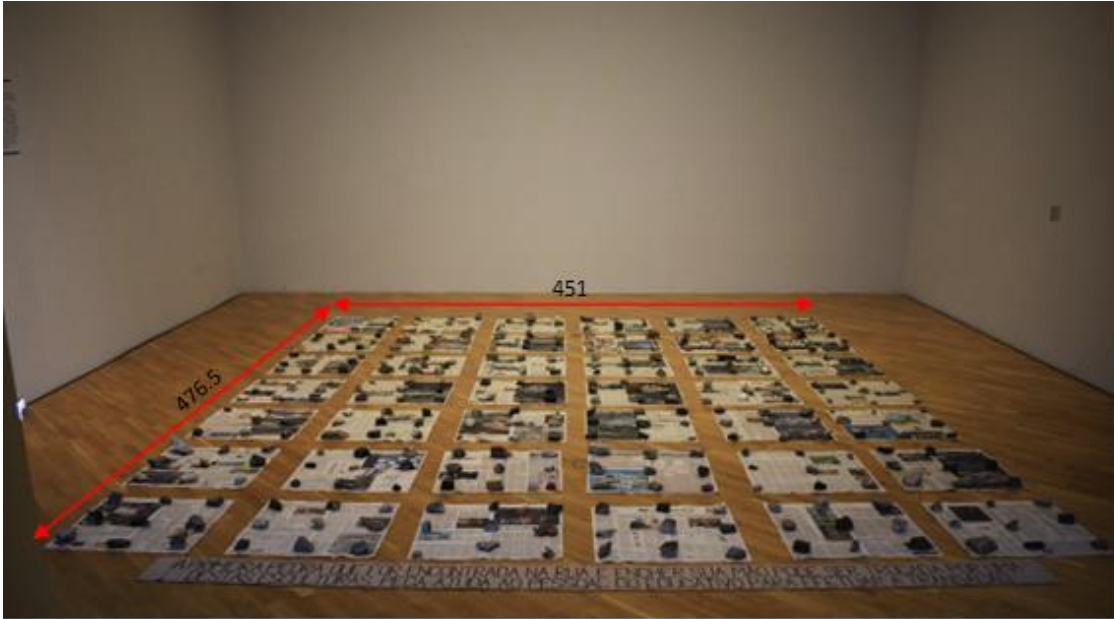


Foto: Gabriela Pessoa

Dimensões da obra e das partes:

A distância entre os jornais utilizada na montagem de 2019 foi de 14 cm, como estipulado pelo artista por e-mail. Na entrevista ao INCCA ele tinha citado uma distância ideal de 10 a 15 cm.

Essas variações dependem do tamanho do espaço expositivo.

Dimensões da obra: 476.5 x 451 cm

Faixa: 20 x 360.8 cm (um pouco irregular, variando na altura entre 19.5 e 20.2 cm)

Jornais: 56 x 63.5 cm

Cubos: 7 x 7 x 7 cm



Instruções de montagem e dinâmica da obra:

Iniciou-se a montagem na Pinacoteca com 03 fileiras de jornais contendo a seguinte configuração:

- 02 fileiras com jornais da montagem na Galeria Mendes Wood e as pedras já trocadas oriundas da referida exposição, totalizando 12 jornais.
- 01 fileira de jornais da véspera da abertura na Pinacoteca, datando de 15 de fevereiro de 2019, com os cubos de concreto confeccionados para serem trocados.



(foto: Guilherme Barros)



(foto: Guilherme Barros)

Com a alta demanda para a troca de pedras, logo na terça-feira posterior à abertura da exposição, 19/02, foram colocadas mais 03 fileiras de jornais datando de 16/02/2019, dia da abertura da exposição, totalizando 6 fileiras.

Novamente, com a alta demanda foi incluída mais uma fileira, com data de 17/02/2019, totalizando, finalmente, 07 fileiras, número que foi mantido até o fim da exposição.

A última intervenção foi realizada com a inserção de mais duas fileiras, possivelmente no dia 05/03, com jornais datando do dia 26/02/2019. Nesta última intervenção nos jornais da obra, as duas primeiras fileiras, com o material da Mendes Wood, foram removidas.

Ao fim da exposição, tínhamos a seguinte configuração dos jornais:

- 01 fileira de jornais do dia 15/02/2019
- 03 fileiras de jornais do dia 16/02/2019
- 01 fileira de jornais do dia 17/02/2019
- 02 fileiras de jornais do dia 26/02/2019

A obra de Matheus Rocha Pitta pressupõe a participação ativa do visitante que quiser se envolver com a proposta da obra. Ao entrar em contato com a obra o visitante se depara com a faixa no chão que fornece as diretrizes para a realização da participação: “A primeira pedra que for encontrada na rua e encher a sua mão pode ser trocada por uma destas esculturas. Peça ajuda ao pessoal do educativo para efetuar a transação”.

Desse modo, o visitante que desejava participar recebia de um dos funcionários de apoio, um adesivo para que fosse identificado pela equipe do museu ao reingressar e circular portando a pedra que seria trocada.



Uma vez com a pedra, o visitante solicitava ajuda ao funcionário (voluntário) de apoio que, de fato, realizava a troca da pedra pelo cubo.

Em relação à dinâmica das trocas das pedras, tivemos o seguinte panorama, baseado no relatório entregue pelos voluntários:

Fev/2019: aproximadamente 341 pedras trocadas com o público;

Mar/2019: aproximadamente 564 pedras trocadas com o público;

Abr/2019: aproximadamente 44 pedras trocadas com o público.

No entanto, salientamos que as informações sobre a contagem das trocas fornecidas pelos voluntários diferem sobremaneira da quantidade de cubos fabricados. Ao longo da exposição foram fabricados 2.000 cubos que não foram suficientes para cobrir a demanda das trocas, embora a última leva produzida, tenha sido entregue pouco antes da exposição ser encerrada. Pela contagem dos voluntários, menos de 1.000 cubos foram trocados.

Responsáveis pelas informações:

Camilla Vitti & Gabriela Pessoa

Núcleo de Conservação e Restauro e Núcleo de Acervo Museológico

27.04.2020

Catálogo : Acervo

Nº de Inventário

PINA10462

Designação

Instalação

Título

Primeira pedra

Descrição

cubos de concreto, jornais e pedras



MULTIDESCRIPTOR

Pesquisa - Núcleo de Acervo Museológico:

- **Componentes:** salientamos que esta obra não é estática. Como, no limite, a obra também trata da formação de uma “coleção” de pedras trocadas pelo público, este elemento deve crescer a cada vez que a obra é exposta. Por exemplo, na primeira montagem realizada na Pinacoteca, podem ser utilizadas as pedras trocadas e jornais utilizados anteriormente. Após a primeira montagem da obra na Pinacoteca, a instituição pode manter algumas pedras trocadas e jornais para exibir em uma próxima ocasião, como fileiras anteriores à montagem atual. Esse recurso também atua como uma linha do tempo das trocas e da própria obra. Com a chegada da obra, foram entregues 300 pedras de diversas origens, de fragmentos urbanos, trazidas pelos espectadores da obra durante exibição na Mendes Wood Galeria (São Paulo, SP) em 2015. O artista optou por entregar as pedras da referida troca junto ao conjunto da obra na doação à Pinacoteca. Após a exibição em 2019, foram selecionadas, entre as novas pedras e entre as 300 anteriormente entregues, um total de 216 pedras, que integrarão à coleção da obra. As demais pedras foram descartadas. Salientamos que, em nova exibição, mais pedras serão acrescidas ao conjunto, conforme orientação do artista. Teodora Carneiro, coordenadora do Núcleo de Conservação e Restauro, fez uma sugestão acatada pelo artista na ocasião do INCCA: deve ser guardada/preservada entre 1 e 2 fileiras de pedras e jornais por exibição e iniciar com elas na exibição seguinte. Para mais informações, consultar Descritivo de Montagem / Desmontagem, junto à pasta da obra.

- **Inscrições:** os cubos de concreto disponibilizados pelo artista para a troca são assinados, titulados e datados em baixo relevo, a partir de molde da peça.

- **Montagem:** a obra possui diretrizes muito específicas para ser montada. Para informações a respeito da montagem, execução e dinâmica da obra ver Descritivo de Montagem / Desmontagem referente à exibição da obra na Pinacoteca em 2019. Verificar também dossiê de doação Primeira Pedra, anexado à ficha catalográfica da obra e arquivado em PDF no núcleo de acervo museológico. Foi realizada uma entrevista com o artista para o INCCA, em 21/12/2018, que pode ser acessada junto ao Núcleo de Conservação e Restauro da Instituição.

Sobre empréstimo, observar que este tema não foi abordado diretamente na entrevista, no entanto, salientamos que há indicação de que a faixa com as instruções para a realização da troca das pedras seja refeita, traduzida no idioma da instituição que esteja recebendo a obra.

Levando em conta a dinâmica da obra, que opera à partir de uma seleção de pedras e jornais provenientes de exposições anteriores, acreditamos que um empréstimo deveria contemplar o envio de pedras e jornais que fizeram parte das mostras anteriores, ou pelo menos, da exibição imediatamente anterior ao empréstimo, como foi realizado na exibição da obra na Pinacoteca, em que jornais e pedras provenientes da mostra na Galeria Mendes Wood fizeram parte da composição da instalação. Por outro lado, a obra também opera a partir da incorporação de uma seleção de pedras e jornais, a cada vez que a instalação é exibida. De forma que, a instituição que exibir a obra deve se comprometer a realizar a seleção de pedras e jornais, partindo de quantidades e critérios indicados pela Pinacoteca, que vão se somar aos componentes da instalação e, consequentemente, ao histórico da obra.

Neste sentido, é necessário atentar para o fato de que a obra, a cada vez que é emprestada ou exibida, ganha componentes novos ao final da exibição, ou ao retorno ao museu.

Na impossibilidade, por qualquer motivo, de enviar elementos já presentes na obra, em situação de empréstimo, recomendamos que o artista seja contatado, a fim de esclarecer se a instalação poderia ser exibida nestas condições, desconsiderando o histórico de pedras trocadas anteriormente mas, necessariamente, acrescentando estas mesmas pedras à sua coleção, ao final.

- **Tiragem/ Nº de Edição:** segundo informações do dossiê de montagem da obra enviado pela Galeria Athena Contemporânea os cubos foram produzidos como múltiplos em edição aberta e não numerada.

- **Produção:** os cubos de concreto são disponibilizados de acordo com a demanda, não havendo, portanto, um número fixo de cubos por exposição. Para cálculo aproximado do número de cubos, fornecedores anteriores, verificar Descritivo de Montagem / Desmontagem, junto à pasta da obra referente à exibição da obra na Pinacoteca em 2019.

AQUISIÇÃO

Procedência	Intermediário	Tipo de Aquisição	Data da Aquisição	Crédito
Ana Maria Elias Dale	Athena Contemporânea Galeria	Doação	2017-11-30	Doação da Almeida e Dale Galeria de Arte

Notas: - Data de aquisição: será a da publicação do aceite da doação no Diário Oficial do Estado de São Paulo. O processo de doação foi aberto na UPPM-SEC em 02 de fevereiro de 2018. A doação da obra foi aceita pelo Conselho de Orientação Artística da instituição em reunião de 30 de novembro de 2017. - Doação: realizada por Ana Maria Elias Dale, proprietária da Almeida e Dale Galeria de Arte. A doação foi feita por pessoa física e creditada em nome da galeria Almeida e Dale. A intermediação do processo foi feita pela Athena Contemporânea Galeria, que representa o artista Matheus Rocha Pitta.

AUTORIA

Autor	Tipo de Autoria
Matheus Rocha Pitta (Tiradentes, MG, 1980)	Autor principal

CLASSIFICAÇÃO

Classificação

Tipologia por função\Artes visuais\Instalação

COMPONENTES

Componente	Nº de Itens	Descrição
Pinacoteca\Acondicionado	42	1/4; Cubos; Concreto
Notas: Na chegada da obra, o artista entregou à Pinacoteca 42 cubos de concreto, que foram utilizados como modelo para a confecção de novos. Após a exibição da obra em 2019, foram guardados alguns cubos que servirão de modelo para a confecção de novos, em uma próxima montagem. Salientamos que não foi entregue o molde para realização dos cubos. O molde é entendido somente como um suporte a ser realizado em material mais adequado a cada montagem, para a obtenção dos cubos.		
Pinacoteca\Acondicionado	36	2/4; Folhas de jornal
Notas: Na chegada da obra, o artista entregou à instituição 26 jornais adquiridos durante a montagem na Galeria Mendes Wood. Destes 26 jornais, 12 foram empregados na exposição da Pinacoteca, permanecendo junto aos registros da obra. Mais 06 provenientes da Galeria Mendes Wood foram armazenados como sobressalentes, em caso de necessidade de substituição. Desse modo, 8 sobressalentes foram descartados. Durante a exibição da obra na Pinacoteca, mais fileiras, com jornais novos foram inseridos. Ao fim da exposição, ficamos com 18 jornais desta montagem: 6 jornais de 15 de fevereiro de 2019, 6 jornais de 16 de fevereiro de 2019, mais 6 jornais sobressalentes de 16 de fevereiro de 2019. Os demais foram descartados. Salientamos que o número de folhas de jornal, assim como o de pedras, deve crescer a cada vez que o trabalho é montado, uma vez que um número de folhas deverá ser acrescido, como parte da obra.		
Pinacoteca\Acondicionado	216	3/4; Pedras
Notas: Com a chegada da obra, foram entregues 300 pedras de diversas origens, de fragmentos urbanos, trazidas pelos espectadores da obra durante exibição na Mendes Wood Galeria (São Paulo, SP) em 2015. O artista optou por entregar as pedras da referida troca junto ao conjunto da obra na doação à Pinacoteca. Após a exibição em 2019, foram selecionadas, entre as novas pedras e entre as 300 anteriormente entregues, um total de 216 pedras, que integrarão à coleção da obra. As demais pedras foram descartadas. Salientamos que, em nova exibição, mais pedras serão acrescidas ao conjunto, conforme orientação do artista.		
Pinacoteca\Acondicionado	1	4/4; Faixa; Papelão
Notas: A faixa contém as instruções necessárias para a interação com a obra. A faixa de papelão pode ser refeita, conforme modelo acondicionado na Reserva Técnica. Não há indicações sobre a gramatura, porém, as letras devem ser feitas com caneta hidrocor e moldes plásticos de letra de forma (do tipo escolar). Salientamos que a faixa não foi originalmente entregue com os materiais da obra. Para a exibição em 2019, foi utilizada a faixa proveniente do BNDS, que sediou a exposição anteriormente, entregue à Pinacoteca pela Galeria Athena Contemporânea. Este elemento foi incorporado à presente obra.		

CRONOLOGIA

Data Final	Data Inicial	Época	Data Textual
2015-00-00	2015-00-00	Século XXI	2015

Notas: data conforme inscrições em baixo relevo nos cubos de concreto.

DIMENSÕES-RESUMO

Resumo

476,5 x 451 cm (Geral)

Notas: Salientamos que a obra possui dimensões variáveis, entre o início da montagem e à medida em que instalação se expande através da realização das trocas das pedras pelos cubos. Esta dimensão foi obtida ao fim da exibição da obra, em 2019, na Pinacoteca Luz. Corresponde à dimensão final da instalação contendo 7 fileiras contendo 6 folhas de jornal, cada.

7 x 7 x 7 cm (1/4; Cubos)

Notas: Corresponde à dimensão de cada cubo, individualmente.

20 x 360,8 cm (4/4; Faixa)

Notas: Salientamos que a faixa possui variação na altura, oscilando entre 19,5 x 20,2 cm.

ENTRADA

Data de Entrada	Motivo
2017-12-22	RECIBO DE ENTRADA - (Nº 056/2017)

INSCRIÇÕES

Tipo de Inscrição	Texto	Posição
Assinatura	- "PRIMEIRA PEDRA // matheus rocha pitta // 2015" (na peça, face frontal, baixo-relevo)	1/4; Cubo

MATERIAIS

Tipo de Material

Transformado\Concreto

Notas: Componente acondicionado 1/3

NUMERAÇÃO

Número	Tipo de Numeração	Data de Numeração
SC 151309/2018	Número processo	2018-00-00
SC 135233	Número patrimônio SEC	2020-05-15

PROCEDÊNCIA

Tipo de Procedência	Entidade	Data
Ex-proprietários	Ana Maria Elias Dale	2017-00-00
Ex-proprietários	Matheus Perpétuo da Rocha Pitta Sampaio	2015-00-00

SITUAÇÃO

Situação	Data
Inventariado	2018-02-02
Inventariado	2018-02-02

Notas: Abertura do processo de doação na UPPM-SEC

Inventariado

2018-02-02

Notas: Abertura do processo de doação na UPPM-SEC

TÍTULOS

Tipo de Título	Título
Principal	Primeira pedra

FICHAS RELACIONADAS

Tipo de Ficha	Dados da Ficha	Informação de origem
Arquivos	PINA10462_10466_DOC_01_DEZ2017_laudogaleria; [ID: 30534]	
Arquivos	PINA10462_10466_DOC_02_MAI2016_exposicao; [ID: 30535]	
Arquivos	PINA10462_CAT_01_ABRIL2018; [ID: 30368]	
Arquivos	PINA10462_CAT_ABRIL2018; [ID: 30367]	
Arquivos	PINA10462_DOC_01_MAI2016_Dossie; [ID: 30533]	
Exposições Locais	Caminho da pedra; Individual; 2018-09-24 > 2018-11-30 - Rio de Janeiro, RJ [ID: 4298] Espaço Cultural BNDES [ID: 5867]; Rio de Janeiro, RJ; 2018-09-24; 2018-11-30;	
Exposições	Matheus Rocha Pitta: Primeira Pedra e Acordo; Individual; 2019-02-16 > 2019-06-17 - São Paulo, SP [ID: 4312]	
Exposições Locais	Primeira pedra; Individual; 2015-02-28 > 2015-03-28 - São Paulo, SP [ID: 4221] Galeria Mendes Wood DM; São Paulo, SP; 2015-02-28; 2015-03-28;	
Monografia	Matheus Rocha Pitta / Caminho da pedra. [s.l.]: BNDES, 2018-00-00	
Autores	Matheus Perpétuo da Rocha Pitta Sampaio; Matheus Perpétuo da Rocha Pitta Sampaio; [ID: 5602]	Autorias - Matheus Perpétuo da Rocha Pitta Sampaio; Autor principal;
Proprietários	Ana Maria Elias Dale; Ana Maria Elias Dale; [ID: 2661]	Incorporações - Doação;
Proprietários	Ana Maria Elias Dale; Ana Maria Elias Dale; [ID: 2661]	Proveniência - Ex-proprietários; Ana Maria Elias Dale; 2017-00-00;
Proprietários	Matheus Perpétuo da Rocha Pitta Sampaio; Matheus Perpétuo da Rocha Pitta Sampaio; [ID: 5602]	Proveniência - Ex-proprietários; Matheus Perpétuo da Rocha Pitta Sampaio; 2015-00-00;
Todas Entidades	Athena Contemporânea Galeria; Athena Contemporânea Galeria; Em 2018 a Athena Galeria e a Athena Contemporânea Galeria juntaram-se, formando a Galeria Athena, atual nome da sociedade. Disponível em: < http://artrio.com/noticias/galerias-athena-e-athena-contemporanea-ocupam-casarao-em-botafogo >. Acessado em 04/03/2020. Pesquisa efetuada pelo NAM em decorrência da atualização dos Termos de Licença de Uso de Imagem e Outras Avenças.; [ID: 5610]	Incorporações - Doação;



primeira pedra
dossiê de doação / instruções de montagem
matheus rocha pitta
2015-2016



o trabalho

primeira pedra é uma escultura constituída por uma dupla série de objetos.

1.
cubos de concreto, de 7 x 7 x 7 cm, assinados, titulados e datados (imagem de capa desse documento), produzidos como múltiplos em edição aberta e não numerados.

Tais cubos são dispostos sobre folhas de jornal de ontem e oferecidos, mediante uma troca, ao público.

2.
pedras coletadas pelo público na rua , que são trocadas pelos cubos.

O nexo entre os dois elementos é o gesto que denomino 'primeira pedra', o ato escultórico é esse nexo, que constitui buscar na rua uma pedra que encha sua mão, carregar ela de volta até o museu e trocá-la por uma escultura. A comparação de tal gesto com a parábola no evangelho de são joão é proposital.

O maior desafio de manter esse trabalho funcionando é permitir o livre trânsito entre a instituição e a rua. Minha sugestão é controlar o trânsito pura e simplesmente através da pedra: se alguém retorna com uma pedra na mão o acesso é livre.

Os cubos de concreto são disponibilizados de acordo com a demanda.

Um dossiê de produção dos cubos (com molde e borrachas matrizes da assinatura/título) virá junto com a obra. Antes da abertura do trabalho recomendo a produção de 200 a 300 cubos. Assim em uma semana pode-se calcular uma média diária.

As pedras recolhidas são trocadas com ajuda do pessoal da instituição. É importante que esse protocolo de sair pra rua e buscar a pedra seja mantido. Jamais se pode dar uma pedra ou trocar por quaisquer outros objetos já em posse do espectador. Só poderá ser trocado pela primeira pedra encontrada que encher sua mão.

À medida que as pedras são trocadas é criada uma linha de tempo, as mais antigas no fundo e as mais novas na frente. Incluída na doação está um acervo de aproximadamente 300 pedras. O trabalho deve ser sempre montado já com pedras anteriores. Ou seja, começa-se pelo meio.



primeira pedra, exposição na galeria mendes wood, são paulo, fevereiro de 2015

montagem

Cinco folhas de jornal formam fileiras, dispostas no chão. Sobre as folhas dos jornais de ontem, são dispostas 9 pedras. A fileira da frente deve conter sempre cubos de concreto disponíveis para troca. À medida que as trocas se efetuam, são adicionadas, sempre em uma fileira completa, mais cinco folhas, com os respectivos cubos de concreto.

O intervalo entre as folhas é sempre de 15 cm.

Um pedaço de papelão com as instruções está sempre à frente, com o seguinte dizer:

A PRIMEIRA PEDRA QUE FOR ENCONTRADA NA RUA E ENCHER SUA MÃO PODE SER TROCADA POR UMA DESTAS ESCULTURAS. PEÇA AJUDA AO PESSOAL DO MUSEU PARA EFETUAR A TRANSAÇÃO.

As trocas são **SEMPRE** efetuadas pelo pessoal do museu. Uma pessoa só pode trocar uma pedra.

Deve-se sempre pensar que será necessário espaço para que o trabalho cresça, com a efetuação das trocas. Na galeria mendes wood, por exemplo, tínhamos um espaço de 7 x 7 metros, que foi completado em 3 semanas de exposição.

Filma fraca e o PT mediocre

São Paulo joga para virar a página

Fantasia desta noite com o Danúbio no Morumbi. É a oportunidade ideal para apoiar o time que a Prefeitura de São Paulo quer transformar em uma equipe profissionalizada.



Mural com o chefe Carlos Miguel. Aqui foi o primeiro jogo do novo time de futebol da Prefeitura de São Paulo.

Clube passa por problemas para vender ingressos
A Prefeitura de São Paulo enfrenta dificuldades para vender ingressos para o jogo de futebol realizado no Morumbi. O clube, que passou por problemas financeiros, está tentando atrair mais torcedores para garantir a viabilidade econômica do projeto.

Busca por prêmio de R\$ 8 mi tem início com sete partidas

Compartilhado com sete partidas, o prêmio de R\$ 8 milhões será dividido entre os jogadores da equipe que vencer o campeonato paulista de futebol.

Wagner Love vira titular com a baixa de Emerson Sheik

Apontado como reserva, Wagner Love tornou-se titular na equipe de futebol da Prefeitura de São Paulo após a baixa de Emerson Sheik.

Companho Paulista

Compartilhado com sete partidas, o prêmio de R\$ 8 milhões será dividido entre os jogadores da equipe que vencer o campeonato paulista de futebol.

Clube joga para virar a página

Fantasia desta noite com o Danúbio no Morumbi. É a oportunidade ideal para apoiar o time que a Prefeitura de São Paulo quer transformar em uma equipe profissionalizada.

Enquanto o PT não consegue resolver os problemas de São Paulo, o governador continua a ser criticado por sua atuação. A situação política é instável e a população está insatisfeita com a gestão atual.

O protesto dos caminhoneiros

Os caminhoneiros estão protestando contra o aumento das tarifas de pedágio e a falta de infraestrutura nas rodovias.

Consumo, serviços e estagnação

O crescimento econômico está sendo limitado pela estagnação do consumo e dos serviços, afetando a produção industrial.

Clube joga para virar a página

Fantasia desta noite com o Danúbio no Morumbi. É a oportunidade ideal para apoiar o time que a Prefeitura de São Paulo quer transformar em uma equipe profissionalizada.

Clube joga para virar a página

Fantasia desta noite com o Danúbio no Morumbi. É a oportunidade ideal para apoiar o time que a Prefeitura de São Paulo quer transformar em uma equipe profissionalizada.

Clube joga para virar a página

Fantasia desta noite com o Danúbio no Morumbi. É a oportunidade ideal para apoiar o time que a Prefeitura de São Paulo quer transformar em uma equipe profissionalizada.

Clube joga para virar a página

Fantasia desta noite com o Danúbio no Morumbi. É a oportunidade ideal para apoiar o time que a Prefeitura de São Paulo quer transformar em uma equipe profissionalizada.

Clube joga para virar a página

Fantasia desta noite com o Danúbio no Morumbi. É a oportunidade ideal para apoiar o time que a Prefeitura de São Paulo quer transformar em uma equipe profissionalizada.

Clube joga para virar a página

Fantasia desta noite com o Danúbio no Morumbi. É a oportunidade ideal para apoiar o time que a Prefeitura de São Paulo quer transformar em uma equipe profissionalizada.

Clube joga para virar a página

Fantasia desta noite com o Danúbio no Morumbi. É a oportunidade ideal para apoiar o time que a Prefeitura de São Paulo quer transformar em uma equipe profissionalizada.

Clube joga para virar a página

Fantasia desta noite com o Danúbio no Morumbi. É a oportunidade ideal para apoiar o time que a Prefeitura de São Paulo quer transformar em uma equipe profissionalizada.

Clube joga para virar a página

Fantasia desta noite com o Danúbio no Morumbi. É a oportunidade ideal para apoiar o time que a Prefeitura de São Paulo quer transformar em uma equipe profissionalizada.

Clube joga para virar a página

Fantasia desta noite com o Danúbio no Morumbi. É a oportunidade ideal para apoiar o time que a Prefeitura de São Paulo quer transformar em uma equipe profissionalizada.

Clube joga para virar a página

Fantasia desta noite com o Danúbio no Morumbi. É a oportunidade ideal para apoiar o time que a Prefeitura de São Paulo quer transformar em uma equipe profissionalizada.

Clube joga para virar a página

Fantasia desta noite com o Danúbio no Morumbi. É a oportunidade ideal para apoiar o time que a Prefeitura de São Paulo quer transformar em uma equipe profissionalizada.

Clube joga para virar a página

Fantasia desta noite com o Danúbio no Morumbi. É a oportunidade ideal para apoiar o time que a Prefeitura de São Paulo quer transformar em uma equipe profissionalizada.

Clube joga para virar a página

Fantasia desta noite com o Danúbio no Morumbi. É a oportunidade ideal para apoiar o time que a Prefeitura de São Paulo quer transformar em uma equipe profissionalizada.

Clube joga para virar a página

Fantasia desta noite com o Danúbio no Morumbi. É a oportunidade ideal para apoiar o time que a Prefeitura de São Paulo quer transformar em uma equipe profissionalizada.

Clube joga para virar a página

Fantasia desta noite com o Danúbio no Morumbi. É a oportunidade ideal para apoiar o time que a Prefeitura de São Paulo quer transformar em uma equipe profissionalizada.

Clube joga para virar a página

Fantasia desta noite com o Danúbio no Morumbi. É a oportunidade ideal para apoiar o time que a Prefeitura de São Paulo quer transformar em uma equipe profissionalizada.

exemplo de folha de jornal com 7 cubos de concreto (face assinada virada pra baixo) e duas pedras recolhidas da rua