

COISA-FEITA

processos do fazer artístico entre o espaço doméstico, público e institucional.

Samanta Duarte

Dedico esse trabalho aos gatos moradores da minha casa.

*“The still must tease with the promise of a story the viewer of it
itches to be told.”*

“A imagem deve provocar com a promessa de uma história que o
espectador sente vontade de ouvir.”

Cindy Sherman

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Blue e Dogui – os animais domesticados e amados em questão.....	12
Figura 2 – Objetos para a ação-instalativa Gatificar.....	15
Esquema 1 – Coisa-feita: o contexto de Gatificar.....	16
Esquema 2 – Coisa-feita: o núcleo de Gatificar.....	17
Figura 3 — Saranãotemnome. Andar de Cima.....	18
Figura 4 – Ilê Sartuzi. Sleight of Hand.....	19
Figura 6 – Relógio Wagner do Panthéon, do coletivo L’UX.....	22
Esquema 3 – Coisa-feita: o como de Gatificar.....	23
Esquema 4 – O testemunho documental de Gatificar.....	23
Esquema 5 – Os objetos de Gatificar.....	24
Figura 7 – Sammy Duarte. Gato Empinando Moto.....	26
Esquema 6 – Relações possíveis com o acesso ao sistema da arte.....	28
Esquema 7 – o espaço doméstico em Gatificar.....	30
Esquema 8 – o espaço público em Gatificar.....	31
Esquema 9 – o espaço institucional em Gatificar.....	31
Esquema 10 – o espectador em Gatificar.....	32
Tabela 1. Museu de Arte do Rio Grande do Sul.....	33
Figura 8 — Fachada do MARGS.....	35
Figura 9 — Entrada do MARGS.....	36
Figura 10 — a primeira tentativa de Gatificar ser executada no MARGS.....	37
Figura 11 — Gatificar sendo executada no MARGS.....	38
Figura 12 — Gatificar sendo executada no MARGS.....	39
Figura 13 — Gatificar no MARGS.....	40
Tabela 2. Fundação Iberê Camargo.....	41
Figura 14 — Fachada Fundação Iberê Camargo.....	42
Figura 15 — Detalhe Interior Fundação Iberê Camargo.....	44
Figura 16 — Gatificar sendo executada na Fundação Iberê Camargo.....	45
Figura 17 — Gatificar na Fundação Iberê Camargo.....	46
Tabela 3. Instituto Ling.....	47
Figura 18 — Fachada do Instituto Ling.....	47
Figura 19 — Fachada do Instituto Ling.....	48
Figura 20 — Gatificar sendo executada no Instituto Ling.....	49
Figura 21 — Gatificar sendo executada no Instituto Ling.....	50
Figura 22 — Gatificar no Instituto Ling.....	51
Figura 23 — Print de conversa no WhatsApp.....	52
Tabela 4. Espaço Força e Luz.....	53
Figura 24 — Fachada do Espaço Força e Luz.....	53
Figura 25 — Gatificar sendo executada no Espaço Força e Luz.....	55
Figura 26 — Gatificar no Espaço Força e Luz.....	56
Tabela 5. Casa Baka.....	57
Figura 27 — Fachada Casa Baka.....	58
Figura 28 — Teto Ruim.....	59
Figura 29 — Gatificar sendo executada na Casa Baka.....	60

Figura 30 — Gatificar na Casa Baka.....	61
Tabela 6. Casa de Cultura Mario Quintana.....	62
Figura 31 — Fachada da Casa de Cultura Mario Quintana.....	63
Figura 32 — Objetos para a ação “Sammy :)”.....	64
Figura 33 — Sammy :) sendo executada na Casa de Cultura Mario Quintana.....	64
Figura 34 — Folha de registro de “Sammy :)” na exposição Gema.....	66
Figura 35 — “Sammy :)” em vista da exposição Gema.....	67
Figura 36 — Gatificar sendo executada na Casa de Cultura Mario Quintana.....	68
Figura 37 — Gatificar sendo executada na Casa de Cultura Mario Quintana.....	69
Figura 38 — Gatificar na Casa de Cultura Mario Quintana.....	69
Figura 39 — Gatificar na Casa de Cultura Mario Quintana.....	70
Tabela 7. Instituto Cultural Remanso.....	71
Figura 40 — Fachada da Remanso.....	72
Figura 41 — Planta baixa do segundo pavimento da Remanso.....	73
Figura 42 — Gatificar no Instituto Remanso.....	75
Figura 43 — Gatificar no Instituto Remanso.....	76
Figura 44 — Gatificar entrou para o acervo do Instituto Remanso.....	77
Tabela 8 — Ficha de Obra.....	77
Tabela 9. Fundação Vera Chaves Barcellos.....	81
Figura 45 — A fundação Vera Chaves Barcellos.....	81
Figura 46 — A Sala dos Pomares.....	82
Figura 47 — Gatificar sendo executada na Fundação Vera Chaves Barcellos.....	84
Figura 48 — Gatificar na Fundação Vera Chaves Barcellos.....	84
Tabela 10. Farol Santander.....	85
Figura 49 — Gatificar sendo executada no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, de novo.....	87
Figura 50 — Gatificar no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, de novo.....	87
Figura 51 — Gatificar sendo tema de conversa em rede social.....	88
Figura 52 — Gatificar sendo tema de conversa em rede social.....	89
Tabela 11. Casa Musgo.....	90
Figura 53 — Fachada Casa Musgo.....	91
Figura 54 — Gatificar na Casa Musgo.....	92
Figura 55 — Gatificar sendo executada na Casa Musgo.....	93

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 GATIFICAR.....	14
3 MARGS, MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL.....	25
4 FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO.....	33
5 INSTITUTO LING.....	38
6 ESPAÇO FORÇA E LUZ.....	43
7 CASA BAKA.....	47
8 CASA DE CULTURA MARIO QUINTANA.....	52
9 REMANSO INSTITUTO CULTURAL.....	60
10 FUNDAÇÃO VERA CHAVES BARCELLOS.....	68
11 MARGS+1 & FAROL SANTANDER.....	72
12 CASA MUSGO — OU, UM PRELÚDIO DE CONCLUSÃO.....	77
13 CONCLUSÃO.....	79

1 PRÓLOGO

Quanto custa pesquisar?

Presencio com recorrência as conversas sobre os custos de ser artista e as dificuldades das pessoas trabalhadoras do campo das artes visuais — é duro encontrar tempo na rotina dividida por “outro trabalho que sustenta minha vida”, arcar com o preço dos materiais para fazer no mundo a ideia da cabeça, lidar com a dificuldade de encontrar o lugar que vai receber essa materialização e pensar em como chamar as pessoas para lá — mas *o duríssimo* é se alguém vai pagar para isso.

Entretanto, não presencio, na mesma recorrência, a conversa setorizada no antro das pesquisadoras; mas o tipo de rigidez, o “no duro”, é similar, com alguns demônios de carinhas diferentes — a falta do livro, a falta de tradução, a falta da grana, a falta do tempo, a falta de circulação, e por aí vai.

Não preciso, imagino, adentrar no quão ruim é não ter dinheiro ou tempo, porque imagino que você, pessoa leitora, já teve falta de algum deles e consegue correlacionar. E é por isso que decidi abrir este texto com essa pergunta, quanto custa pesquisar? — e respondendo a ela — porque aqui é um texto, uma querida monografia, que recebeu fomento financeiro para acontecer. E eu quero falar de números antes de falar das outras coisas todinhas.

Nesta pesquisa, utilizei bibliografia gratuita, cedida ou emprestada, mas também comprei livros. Sendo esses e seus valores:

Caminhos da Escultura Moderna, de Rosalind Krauss: R\$167,52.

Filosofia da Casa, de Emanuele Coccia: R\$59,90.

Por Que Olhar para os Animais?, de John Berger: R\$61,42.

Entre o Encardido, o Branco e o Branquíssimo, de Lia Vainer: R\$54,05.

Pink: The History of a Color, de Michel Pastoureau: R\$188,25.

Somando aqui pra você, chegamos à conclusão de que esta pesquisa custou, no mínimo, R\$515,90.

E, sem dar muito na cara sobre o que trabalhei nela, te digo que alguns objetos cor-de-rosa foram necessários — e eles custaram mais R\$530,88. Chegamos a R\$1.046,78.

E como sou desorganizada com recibos e datas, não posso afirmar quanto foi gasto com transporte, mas aqui já tenho números enfileirados o suficiente para, como uma boa pesquisadora que gosta de fazer perguntas, jogar mais uma pra você: quantas pessoas você conhece que poderiam bancar mil reais num projeto, por si, neste ano de 2025? Quantas pessoas trabalhadoras do campo das artes poderiam apostar numa ideia ou num sonho sem o filtro do bolso ser impeditivo — ou um grande alongador de jornada?

Ter a possibilidade de receber um aporte financeiro para pesquisar e realizar um trabalho artístico é uma honra. Digo isso tendo em mente um cenário artístico um tanto árido, onde a falta de possibilidades fez um trabalho sobre “entrar” no sistema da arte fluir em meu inconsciente num sonho: sonhei que, diante da dificuldade de ser inserida em um círculo de arte, resolvi pegar uma caixa de areia de gatos e inseri-la eu mesma no Museu de Arte do Rio Grande do Sul.

O sonho não era uma revolta contra o museu citado — nem especificamente contra nenhum outro —, mas uma lida bem-humorada com as travas que a vida coloca para a inserção de uma artista em início de trajetória (e que o sistema da arte, em si, também opera para colocar e as manter).

Acordei e sabia que queria realmente fazer aquela ação. Naquele mesmo dia, a fiz.

Demorei para decantar o ato para além da brincadeira — para além de algo entregue em sonho, que pode parecer até bestinha ou romantizado ao ser visto desse modo.

É um trabalho que pulsou em urgência, resultado de uma mente que, em momento de descanso, encontrou a possibilidade de ir lá tentar — de ver o que acontece. Cito aqui o descanso porque, além dos fazeres vinculados à arte, sou trabalhadora no setor privado e estava no final da graduação em Artes Visuais na UFRGS, e por vezes é difícil deixar a criatividade subir no oco da cabeça quando a rotina é soberana e cobra o corpo por sua produtividade.

“Fiquei vendo o que acontece” por um ano.

O que acontece quando uma caixa de areia sanitária, repleta da cor rosa, aparece em uma instituição? Depende de quem encontra? Depende de como é o espaço? Depende do dia da semana? Depende de mim e do meu comportamento?

Na Remanso, pude acompanhar mais de perto o que aconteceu no encontro do trabalho deixado no banheiro. Depois, pude me debruçar em pesquisá-lo através do Programa de Pesquisa em Arte Contemporânea e Documentação.

O resultado dessa coisa-feita você acompanha nos próximos capítulos. Espero que se divirta, ou coisa parecida.

2 INTRODUÇÃO

De primeira, é necessário pontuar que a motivação para ocupar um espaço público ou institucional sem convite não me é uma contravenção real. Sinto que ocupo socialmente um local anestesiado, pois meu comportamento no espaço público e institucional normalmente não recebe olhares de julgamento ou questionamentos sobre a motivação de estar ali ou o que faço ali, me sinto confortável. Assim, percebo uma grande permissividade e brinco com essa lacuna no espaço para executar o fazer artístico. Sinto adrenalina, sim, ao fazer algo que parece errado; sei que não há uma placa de "proibido", tampouco a de "permitido" existe. Dentro disso, observo em mim uma natural reação humana de culpa imaginária, como quando se diz "você está fazendo arte?" para crianças ou animais enquanto fazem algo comum, mas que causa alguma baguncinha. Não me sinto transgredindo, nem rompendo; sinto que estou brincando. E levo a brincadeira a sério.

Outro ponto a ser ponderado desde o princípio é o significado de *doméstico*. Em sua definição etimológica, o termo se refere a algo relacionado à casa, ou à constante manutenção dessa casa. Pode também ser entendido como aquilo que ocorre dentro das fronteiras de um espaço, como, por exemplo, um país. Ao utilizar esse termo, busco abarcar tanto o que pertence ao interior da casa quanto a ideia de manutenção constante dos ambientes. Com isso, procuro deslocar o objeto e a ação de limpeza para outros espaços, ao me colocar como quem leva o doméstico para passeio ou como a domesticada. Pensar esse constructo de casa é pensar a simbologia de casa para cada um, como aborda o filósofo Emanuele Coccia, em seu livro *A Filosofia da Casa*:

Morar não significa apenas estar cercado por qualquer coisa, nem ocupar determinada área no espaço terrestre. Significa criar um vínculo tão intenso com certas coisas e certas pessoas que a felicidade e a nossa respiração se tornam inseparáveis. Uma casa é uma intensidade que transforma nosso modo de ser e estar, além de todo o resto que faz parte de sua esfera mágica. [...] Cada casa é uma realidade puramente moral: construímos casas para acolher intimamente o bocado de mundo — feito de coisas, pessoas, animais, plantas, atmosferas, eventos, imagens e lembranças — que torna a nossa felicidade possível. É uma ordem material que inclui objetos e pessoas, uma economia que entrelaça as coisas e os

afetos, o si mesmo e os outros em uma unidade espacial mínima daquilo que chamamos "cuidado", no sentido mais amplo: a casa.¹

O que está dentro de uma casa é um universo particular de cada habitação. Logo, meu universo imaginário de 'doméstico' envolve as casas por onde já passei, mas, principalmente, a onde moro agora, o quanto fico nessa residência e o quanto convivo com os outros que habitam ali: dois gatos. Tratar da figura e simbologia do gato seria, por si só, um trabalho à parte. Eu poderia escrever páginas e mais páginas sobre os significados, sobre o modo como o gato perdura como figura de apreciação, mesmo com o passar do tempo e nos diferentes espaços – sejam físicos ou virtuais. Nesse contexto, entrego a simplicidade da motivação da rotina: faço gatos e me inspiro neles por conviver com dois, por diariamente receber motivos para imaginar gatos fazendo coisas além do que normalmente executam. O cotidiano envolve o reconhecimento de que divido território com outra espécie, e me responsabilizo, no dia a dia, por cuidar de ambos. Esse cuidado é uma manutenção que envolve limpar, alimentar e dar afeto.

E é por essa convivência cotidiana com os gatos que me interesso por como a figura do animal de estimação é lida culturalmente. John Berger em seu ensaio “Por que olhar para os animais”? versa sobre a cronologia da figura do animal, como ele esteve e está ao redor do ser humano. De início, “o homem dependia dos animais para se alimentar, trabalhar, se deslocar e se vestir” (Berger, 2021, p. 17), mas a lógica de um animal que se convém manter por perto por motivos utilitários veio depois, no século 19. De acordo com sua análise, *a priori* os animais ocuparam o imaginário humano por sua presença simbólica e mágica. A domesticação não começou por interesse produtivo, mas por vínculos de convivência e significados compartilhados. E após, chegamos no animal de estimação:

A prática de ter animais independentemente de sua utilidade ou, mais precisamente, de ter animais de estimação, é uma inovação moderna, e, na escala social em que existe atualmente, é um fenômeno único (no século 16, a expressão animal de estimação se referia a um cordeiro criado sem mãe). É parte do recolhimento universal, apesar de íntimo, para a pequena unidade familiar privada, decorada ou mobiliada com mementos do mundo exterior — uma das principais características das sociedades consumistas.

As pequenas unidades habitadas pelas famílias carecem de variações sazonais e climáticas, espaço e solo. O animal é esterilizado ou vive em clausura sexual, exercita-se muito pouco, é privado do contato com outros animais e nutre-se de alimento processado. É esta a base material por trás do truísmo de que os animais de estimação acabam parecidos com seus donos ou suas donas. Eles são crias do modo de vida de seus proprietários. Igualmente importante é o modo como a média dos donos entende seu animal. (As crianças são, por um

¹ COCCIA, Emanuele. Filosofia da casa: o espaço doméstico e a felicidade. Rio de Janeiro: Dantes, 2024, p. 13-14.

breve momento, uma exceção.) O animal complementa o dono, respondendo a aspectos de seu caráter que de outra maneira permaneceriam incompletos. O dono pode ser, para seu animal, aquilo que não com ninguém mais. Além disso, o animal pode ser condicionado a reagir como se estivesse consciente disso. O animal de estimação oferece ao dono um espelho que reflete aspectos seus que de outro modo permaneceriam opacos. Mas, como nessa relação a autonomia de ambas as partes se perdeu (o dono se tornou o-homem-especial-que-ele-é- apenas-para-seu-animal, e o animal acabou dependendo dele para as necessidades físicas), o paralelismo entre suas vidas individuais foi destruído.²

E, como ser humano, me pego nesse exato truísmo de similaridade entre meus gatos e eu, em que faço o que outros tutores fazem: preencher mentalmente atribuições ao animal pela existência do seu silêncio — seja ao sobrepor dublagens aos seus atos cotidianos, seja ao considerar a hipótese que eles possuem consciência do que é o amor e o sentem por mim.

Quando conseguimos construir uma relação de intimidade — ou seja, uma relação doméstica — com qualquer uma das formas de vida, a distância biológica que nos separa no plano taxonômico torna-se um mero acidente secundário, assim como as cores dos cabelos e dos olhos. [...] Toda relação de amor quer libertar uma vida anônima que pertence indistintamente a ambos os indivíduos entrelaçados: tudo é de todos, e qualquer reivindicação torna-se mesquinha. Isso acontece quando os indivíduos pertencem à mesma espécie, mas também quando pertencem a espécies ou reinos diferentes.³

² BERGER, John. Por que olhar para os animais? Tradução de Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Fósforo, 2021, p. 29-30.

³ COCCIA, Emanuele. Filosofia da casa: o espaço doméstico e a felicidade. Rio de Janeiro: Dantes, 2024, p. 181.

Figura 1 – Blue e Dogui – os animais domesticados e amados em questão



Fonte: arquivo pessoal (2024)

Com essas ponderações descritas, deixo uma terceira necessária para introduzir quem lê ao que está em minha cabeça: o trabalho sai de minhas mãos através do mundano, é feito enquanto vivo a vida, porque não posso me dedicar exclusivamente às artes visuais, mas a arte visual vem me lacear nos momentos de oportunidade. A partir da seguinte reflexão de John Berger, é possível pensar o *olhar* como elemento constitutivo da experiência:

Vivemos nossa vida cotidiana em constante troca com o conjunto de aparências cotidianas à nossa volta – com frequência são bastante familiares, algumas vezes, inesperadas e novas, mas sempre confirmam que se trata da nossa vida. E mesmo quando são ameaçadoras — a visão de uma casa em chamas, por exemplo, ou de um homem que se aproxima com uma faca entre os dentes — nos lembram (com urgência) nossa vida e sua importância. O que costumamos ver confirma o que somos.⁴

⁴ BERGER, John. Por que olhar para os animais? Tradução de Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Fósforo, 2021, p. 15.

A recorrência de uma cena pode perdurar meses a fio até receber o estalo de me assombrar com ela pela primeira vez, de querer brincar com a perspectiva do que aquilo poderia ser em outro lugar, o chamado de um lugar para receber algo que não é corriqueiramente seu, para que ali alguma coisa seja feita para levar o meu doméstico para a rua ou para cutucar no doméstico do outro.

3 GATIFICAR

Em 30 de abril de 2024, acordei e lembrei do que havia sonhado: caixinhas de areia sanitária para gatos nos banheiros de museus, todas completamente rosas. Desde o sonho, aquilo já era um trabalho de arte. A lembrança onírica me deixou inquieta, junto com a sensação crescente de “vai, é só ir lá e fazer” que crescia na cabeça durante a manhã. Conheço a mim mesma. Se eu fosse pensar demais, travaria com as suposições de ser pega ou mal interpretada e recuaria. A sensação geral foi a do impulso — fazer algo para se pensar sobre, no avesso de pensar sobre para depois programar o fazer.

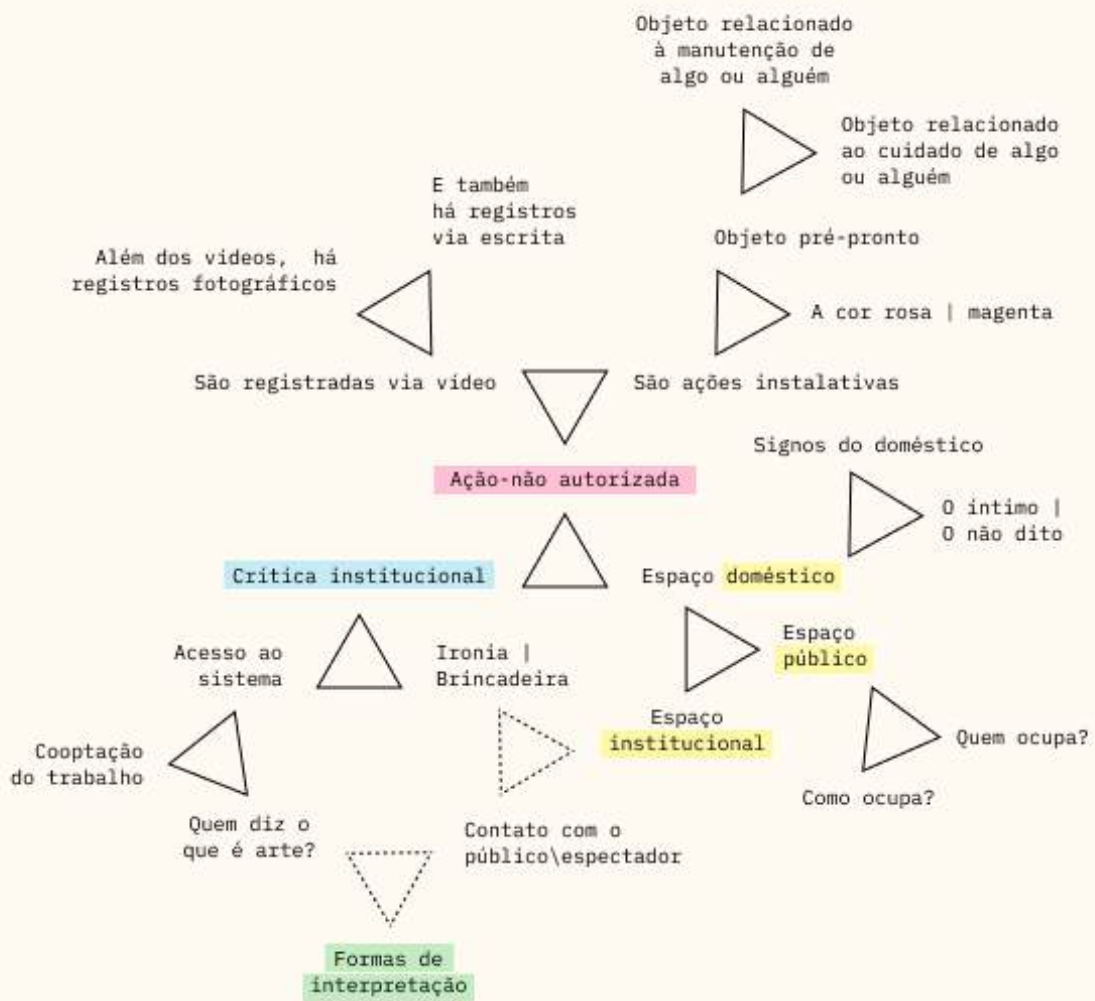
Pela tarde, comprei as caixas sanitárias rosa, a pá para dejetos rosa e a areia de tofu rosa. Lá dentro da cabeça surgia o nome: *Gatificar*. Uma ação instalativa onde eu anunciaria "hoje, data tal, o espaço institucional X foi *Gatificado*". Por enquanto, essa divulgação ainda não aconteceu, porque um dos cernes deste trabalho está no seu caráter processual⁵ — na medida em que acontecia em ação, acontecia também em teoria e registro.

⁵ O caráter processual de *Gatificar* dialoga com as práticas da arte processual que emergiram nas décadas de 1960 e 1970, em que o processo de criação se torna tão relevante quanto o resultado final. Nessa abordagem artística, o ato de fazer, documentar e refletir sobre a obra acontece simultaneamente, constituindo o próprio trabalho artístico.

Figura 2 – Objetos para a ação-instalativa *Gatificar*

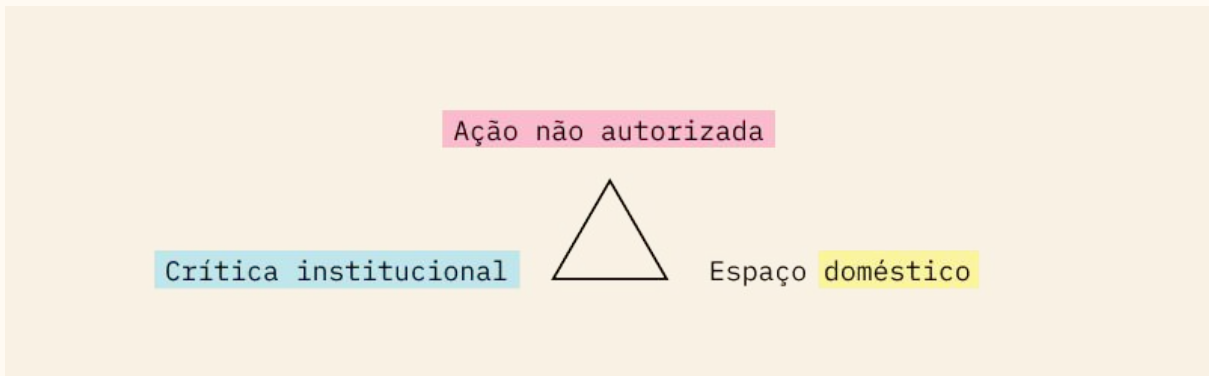
Fonte: arquivo pessoal

O esquema gráfico a seguir busca "dar conta" de como vejo o trabalho após um ano debruçada sobre ele e sua feitura. Trago-o como mapa dos pontos que *Gatificar* aborda, alguns com maior ou menor intensidade, conforme apontarei no texto seguinte.



Esquema 1 – Coisa-feita: o contexto de *Gatificar*

Fonte: elaboração própria



Esquema 2 – Coisa-feita: o núcleo de *Gatificar*

Fonte: elaboração própria

Isso é um *statement*. O trabalho só existe em cima desse tripé; aqui está a introdução da pesquisa. Se remover algum desses três, o trabalho muda.

Quando digo “espaço doméstico”, estou falando do que é de casa — do que você faz e encontra no seu ambiente doméstico. No encontro visual, aparecem os objetos comuns do dia a dia. No fazer, entram os gestos de manutenção — limpar, cuidar, deixar mais confortável — e também o fato de que, em casa, você é menos polido do que costuma ser em outros lugares. *Suponho*.

Quando digo “crítica institucional”, o que me move é tentar entender melhor o sistema da arte da localidade em que estou — Porto Alegre, RS, Brasil — e quem são seus agentes. Entender, também, como me insiro nele enquanto artista em começo de trajetória.

E, por fim: o que é uma ação não autorizada?

Quando comecei a pensar *Gatificar*, procurei encontrar outras artistas que tivessem feito algo parecido — instalar algo sem pedir, agir dentro de uma instituição sem convite, deixar um rastro artístico sem assinatura. Não encontrei com facilidade. Talvez por falta de um termo comum para isso, talvez por esse tipo de gesto nem sempre ser declarado com uma nomenclatura diferente. E aí fui entendendo que o nome que me servia era esse: ação não autorizada.

Para os fins desta monografia, uma ação não autorizada é algo que “dá na telha” de alguma artista e ela simplesmente faz, sem pedir permissão. Essa ação precisa ser feita fora da casa dela e fora da via pública aberta — ou seja, em espaços institucionais ou de acesso controlado, ambientes que, ainda que recebam o público, têm alguma forma de regulação interna ou vigilância. Uma ação não autorizada é uma coisa-feita num espaço privado (seja ele

aberto ao público ou não), sem autorização prévia e com intenção artística.

Essa ação pode ou não possuir planejamento prévio, recorrência ou tentativas. É comum, também, que os registros de ações não autorizadas tenham a sensação de improviso ou de registro rápido, pelo caráter sorrateiro com o qual são realizadas.

Trago exemplos de trabalhos analisados na pesquisa que configuram, em minha visão, uma ação não autorizada:

SARA NÃO TEM NOME

Sara Não Tem Nome (Contagem, MG, 1992) é artista visual e musicista. Sua produção investiga as relações entre corpo, imagem e cotidiano, utilizando fotografia, vídeo e performance para explorar experimentações de estranhamento e processos de ressignificação.

Figura 3 — Saranãotemnome. *Andar de Cima*, 2009. Tríptico, fotografia digital-performance; 100 × 50 cm.



Fonte: site da artista.

Quando assisti à participação de Sara no *Fórum de Fotoperformance*⁶, fui arrebatada pelo modo como ela contou sobre a obra *Andar de Cima* (2009). Durante a espera na pista de pouso para embarcar em um avião, viu uma escada para passageiros sem uso, que perdeu seu sentido original. A escada deixou de ser uma passagem destinada a passageiros e virou apenas a conexão entre um andar de baixo e um de cima, uma miragem poética que a conduzia até as nuvens. A artista, então, pediu a um desconhecido para fotografá-la subindo aquela escada. Mas a foto não pôde registrar a subida projetada: Sara foi interrompida por um segurança, que lhe disse que aquela não era a escada dela, mas sem agir de forma hostil. Ele apenas a alertou, como se estivesse convencido de que ela realmente estava enganada quanto ao local correto para esperar.

Esse trabalho atuaria dentro da lógica de uma ação não autorizada porque burla brevemente a regra explícita e/ou contrato social tácito da instituição que vigia aquele espaço — um aeroporto — um local com simbolismo de vigilância e checagens constantes de quem

⁶ O evento Fórum de Fotoperformance ocorreu em 2023 em Belo Horizonte/MG.

está por ali, e o que pretende fazer. Não houve planejamento prévio, mas o aproveitamento de uma oportunidade proporcionada pelo acaso — aspecto central à poética da artista.

Sara utiliza o termo “situações” para designar suas fotoperformances, em referência à série homônima do artista islandês Sigurður Guðmundsson⁷. Como destaca, essa escolha nomeia ações que escapam à rotina e promovem deslocamentos no cotidiano:

Tudo que sai um pouco da curva, é uma situação. Todas essas ações que eu mostrei são situações, quebras pequenas às vezes do cotidiano, mas que têm uma coisa ali que desconcerta um pouco o dia, que sai um pouco do padrão do: acorda, escova os dentes, sai, dorme [...]⁸

ILÊ SARTUZI

Ilê Sartuzi (São Paulo, 1995) é artista visual e pesquisador, mestre em Fine Arts pela Goldsmiths, University of London, com atuação em escultura, instalação, vídeo e performance. Sua pesquisa investiga questões de presença, ausência e ilusionismo em contextos institucionais, com frequência operando nos limites entre arte, tecnologia e performance.

Figura 4 – Ilê Sartuzi. *Sleight of Hand*, 2023–2024. Videoinstalação em dois canais, cor, som, 8’43”



Fonte: Site do artista.

Em *Sleight of Hand* (2023–2024), Ilê Sartuzi realiza o que eu considero uma ação não autorizada no British Museum, a partir da observação de uma moeda do século XVII apresentada em demonstrações ao público. A peça faz parte do programa *Hands On*, em que certos objetos do acervo são disponibilizados para manuseio. A cena em que a moeda é

⁷ *Situations* é uma série de fotografias realizadas por Sigurður Guðmundsson nas décadas de 1970 e 1980. As imagens, descritas pelo artista como “poemas visuais”, mostram ele próprio em situações absurdas, com elementos de humor e melancolia. A série foi influenciada pelo Fluxus e por artistas como Dieter Roth, René Magritte e Joseph Kosuth.

⁸ Transcrição de trecho da participação de Saranãotemnome no *Fórum Fotoperformance – Dia 03 Mesa 04*. Belo Horizonte, 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RGib6hBvLUo>. Acesso em: 1 jul. 2025. Transcrição completa disponível no Apêndice A.

exibida sobre uma mesa, por um voluntário do museu, remete ao artista à pintura *O Ilusionista* de Bosch, em que um truque de mágica⁹ serve como distração para um furto que ocorre em segundo plano. Essa associação é o ponto de partida para a ação: a substituição da moeda original por uma réplica. Considerando o histórico, seria um “ladrão rouba ladrão”, já que o British Museum abriga inúmeros objetos saqueados durante a colonização britânica, retirados sem consentimento de seus países de origem.

A intervenção se ancorou em explorar uma brecha jurídica: segundo a seção 6 do *Theft Act*¹⁰ de 1968, um roubo só se configura legalmente quando há intenção de privar permanentemente o proprietário de seu bem. Como observa o artista sobre a conversa que teve com seu advogado:

A primeira vez que eu cheguei para conversar com ele e contei sobre essa minha intenção ele falou: “Incrível... eu tenho dúvida de qual é o crime que você está cometendo”¹¹

Para a brecha ser executada, houve a decisão de devolver a moeda através de um gesto institucionalmente aceito — colocar ela na caixinha de doação espontânea para o museu antes de sua saída — assim, o artista sustenta que sua ação não constituiria crime algum. Essa ambiguidade entre legalidade e infração é, portanto, constitutiva da própria obra.

Durante meses, o artista visitou o museu e observou o fluxo de voluntários na mesa das moedas, também catalogou melhor dia e horário para executar a ação, e compreendeu que precisaria colocar uma réplica da original na mesa, para evitar que um voluntário desse falta do objeto. O artista conta no podcast *Rádio Novelo Apresenta* sobre a feitura da réplica:

E eu fui preparado com um pedacinho de *bluetec*, um tipo de massinha, uma camada fina dessa massinha, que eu coloquei na palma da minha mão esquerda. Entrei, fui até a sala número 68, peguei a moeda original com a minha mão. Falei para o voluntário: “Meu amigo vai tirar uma foto”. Daí eu virei, dei as costas para ele, e quando meu amigo ia tirar foto, eu coloquei a moeda na minha outra mão, que estava com a palma com a *bluetec* para marcar esse meio outline da moeda, e assim eu teria a dimensão exata dela. E eu tenho uma fotografia exata do momento em que eu carimbei essa moeda. Depois eu tirei, devolvi a moeda original. Então ali já foi um primeiro ensaio de uma coisa que já era meio estranha de se fazer dentro do museu.¹²

⁹ O termo *sleight of hand* é comum no vocabulário do ilusionismo e se refere a técnicas manuais de ilusão usadas para manipular objetos sem que o público perceba. Em português, é frequentemente traduzido como “prestidigitação” ou “truque de mãos”, e envolve movimentos rápidos e discretos, como esconder ou trocar um objeto sem ser notado.

¹⁰ O *Theft Act* é uma legislação britânica promulgada em 1968 que define os crimes de furto e apropriação indébita no Reino Unido.

¹¹ Transcrição de Ilê Sartuzi no podcast Rádio Novelo Apresenta, episódio Me engana que eu gosto, aos 45 minutos e 20 segundos. (RÁDIO NOVELO APRESENTA, 2024).

¹² Transcrição de Ilê Sartuzi no podcast Rádio Novelo Apresenta, episódio Me engana que eu gosto, aos 55 minutos e 35 segundos. (RÁDIO NOVELO APRESENTA, 2024).

No dia da execução do trabalho (que teve mais de uma tentativa até acontecer de verdade), Sartuzi estava acompanhado de 3 pessoas amigas, que auxiliaram na captura de imagens e na distração dos funcionários do museu. A moeda falsa, fundida em prata e cuidadosamente envelhecida e lixada para ficar com a cara da original, foi levada escondida na mão esquerda, utilizando a técnica de *palming*, também comum em truques de mágica, onde se esconde um objeto pequeno na mão aberta através da contração dos músculos da mesma. O *Hands On* começou, e durante a demonstração pública na sala 68, o artista recebeu a moeda original na mão direita. No momento em que o voluntário se virou para atender à distração provocada por uma das amigas cúmplices, foi realizada a troca, posicionando a réplica no display sem gerar desconfiança do voluntário. Em seguida, saiu da sala e, ainda dentro do museu, embalou a moeda original em um pequeno saco *zip-lock*, e depositou a moeda na caixa de doações.

A ação foi divulgada nas redes sociais pelo artista, também apareceu em reportagem, vinculada a exposição de mestrado do mesmo. Com isso, um repórter entrou em contato com o museu para entender o que eles acharam sobre. O museu classificou como “decepcionante” e acusou o artista de “abusar do serviço feito por voluntários”. Sobre a repercussão, Sartuzi aponta:

A repercussão desse trabalho, ele era, para mim, parte integrante da obra. Quer dizer, para mim é um pouco difícil de delimitar o que é a obra. O que é o *Sleight of Hand*, porque ele tem várias interações. Ele é um trabalho de arte conceitual, e eu tenho uma descrição da ação. Eu tenho uma vídeo instalação em dois canais. Eu tenho as moedas falsas, um display de museu que eu criei. Poderia ser uma performance não anunciada, só para as pessoas que estavam ali no dia, e o trabalho era aquilo. Tem uma coisa que nunca ninguém vai experienciar, que foi o que eu senti, a performance a partir da minha perspectiva.¹³

Sleight of Hand aponta para uma possibilidade de ação que se dá justamente nas frestas do institucional. Essa abordagem, ainda que com outras formas e contextos, também aparece no trabalho do próximo trabalho analisado.

L'UX

O coletivo UX (Urban eXperiment) surgiu em Paris na década de 1980 e reúne

¹³ Transcrição de Ilê Sartuzi no podcast Rádio Novelo Apresenta, episódio *Me engana que eu gosto*, a 1 hora, 9 minutos e 27 segundos. (RÁDIO NOVELO APRESENTA, 2024).

artistas, técnicos e exploradores urbanos voltados à intervenção em espaços públicos e históricos da cidade. Com atuação discreta e estrutura descentralizada, o grupo desenvolve projetos de preservação cultural sem qualquer publicidade ou reconhecimento institucional, priorizando o sigilo como modo de proteger tanto os lugares quanto seus próprios membros.¹⁴

Figura 6 – Relógio Wagner do *Panthéon* antes e depois da restauração clandestina conduzida pelo subgrupo *Untergunther*, do coletivo L'UX



Fonte: Urban Resources - Untergunther.

Descobri esse coletivo em sala de aula no Instituto de Artes, em uma leitura coletiva de uma matéria de jornal que falava sobre os feitos do UX. Dentre as iniciativas, destaca-se a restauração clandestina do relógio do Panthéon, edifício simbólico para a história e a memória da França. Entre 2005 e 2006, membros do grupo ocuparam discretamente uma área elevada do monumento, onde instalaram uma oficina e promoveram o restauro completo do mecanismo, inoperante há mais de quarenta anos. Todo o processo foi realizado sem permissão das autoridades e envolveu desde o transporte noturno de equipamentos até a reconstrução artesanal de peças essenciais ao funcionamento do relógio. Ao final da empreitada, o grupo buscou informar a administração do local sobre a recuperação, mas foi recebido com resistência e acionado judicialmente. O caso resultou na absolvição dos envolvidos, evidenciando a ausência de enquadramento legal para ações de restauração realizadas à revelia do poder público. Ou seja, não foi considerado um crime restaurar um relógio.

¹⁴ LACKMAN, Jon. *As invasões construtivas do UX*. Folha de S. Paulo, caderno Ilustríssima, 29 abr. 2012. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/1082749-as-invasoes-construtivas-do-ux.shtml>. Acesso em: 1 jul. 2025.

A intervenção do UX no Panthéon é uma ação não autorizada porque foi realizada, por iniciativa do grupo, em ambiente institucional com acesso regulado e sem qualquer permissão formal. O coletivo agiu sem convite ou comunicação prévia, apropriando-se do espaço para fins artísticos.

Em conjunto, as intervenções de Sara Não Tem Nome, Ilê Sartuzi e do coletivo L'UX se enquadram, conforme a definição adotada no início deste capítulo, na categoria de ação não autorizada: ocorrem em espaços institucionalmente regulados, são realizadas sem convite prévio, e só se tornam possíveis por brechas dessas mesmas regulações, ainda que variem em escala, duração e visibilidade pública (ou repercussão midiática).

Nos exemplos acima, é possível identificar modos de execução distintos para cada ação realizada — e isso impacta também a forma como cada uma é registrada. Na minha prática artística, a ação não autorizada também assume um modo de fazer específico, e o seu modo de registro específico: é uma ação instalativa com registro em vídeo.



Esquema 3 – Coisa-feita: o como de *Gatificar*

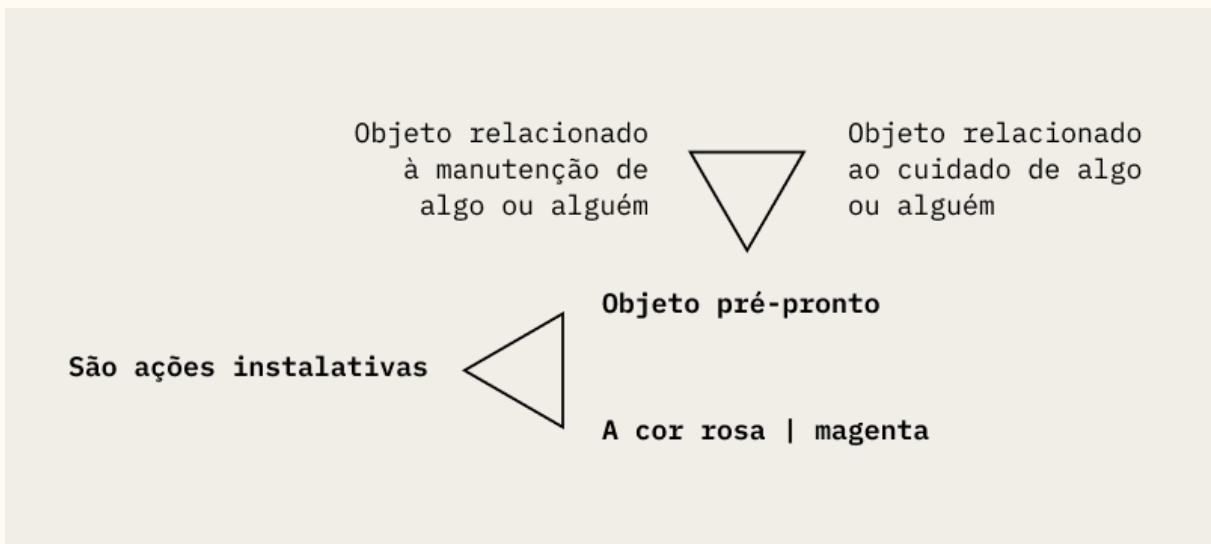
Fonte: elaboração própria.



Esquema 4 – O testemunho documental de *Gatificar*

Fonte: elaboração própria.

O testemunho documental do trabalho é composto pelo registro em vídeo da ação e se une ao registro escrito do que aconteceu — a monografia que você está lendo agora — em conjunto com fotografias tiradas após a colocação da caixa ou *frames* dos vídeos gravados durante o ato.



Esquema 5 – Os objetos de *Gatificar*

Fonte: elaboração própria.

Compõem essa instalação objetos pré-prontos e comuns do dia a dia, na cor rosa. No primeiro dia de execução desse trabalho, pensei se junto a esses objetos deveria ter uma “ficha de obra”, apontando o propósito de brincar com inserção no espaço institucional, mas com isso, pensei que perderia dois pulos do gato: não estaria anônima (mesmo se eu fosse inventar

pseudônimo, é um forma de proclamar autoria para um alguém hipotético), e também se perde a liberdade de confusão de quem encontra a caixa.

A escolha pelos itens “já-feitos” abre possíveis diálogos do trabalho com o conceito de ready-made. Segundo Rosalind Krauss:

Os ready-mades são não-trabalhados e, em sua maioria, anti-representacionais. São objetos comuns trazidos para a corrente do discurso estético, como uma série de questões para as quais não há resposta precisa.¹⁵

Abordarei essa questão mais a fundo durante o texto e, por enquanto, situo a escolha desses objetos prontos: são selecionados por mim de acordo com sua função dentro de uma casa, dentro das minhas simbologias do domésticos, escolho os vinculados à manutenção ou ao cuidado de algo ou alguém. Dentro da gama de possibilidades, há uma chance maior desses objetos estarem vinculados aos ritos de limpeza ou de higiene de quem habita uma casa.

Já a cor rosa desses objetos, ao longo da vida, é uma cor que evitei. Não pelo tom em si, mas por tudo que ele parece carregar: a associação imediata com o feminino, a delicadeza e a fofura, com o tipo de infantilização que recai sobre mulheres, e com a iconografia de consumo e superficialidade que ronda o universo das “patricinhas”. No campo artístico, o desconforto se amplia: usar rosa, magenta ou vermelho na paleta é, não raro, ser automaticamente lida como alguém que fala de feminilidade ou sangue¹⁶, como se qualquer outro sentido estivesse interdito. Entretanto, evitar o rosa nada adiantou, porque é justamente essa cor que me chama: é a vibração no talo, a facilidade com que minha cabeça flui quando penso cor-de-rosa. Nas aulas de pintura, compreendi que poderia usar o rosa para disfarçar uma cena, para pedir que olhassem por mais segundos o que estava ali. É “mais fácil” falar de assuntos espinhosos ou delicados – como saúde mental – quando se lança mão de certa fofura. Um exemplo disso é a pintura *Gato empinando moto* (2022), onde faço meus gatos planejando e executando violência, como ironia diante do término de uma amizade de longa data. Passei, desde então, a associar o rosa ao onírico, à graça espalhafatosa de uma brincadeira, sem temer a função estigmatizada de gênero que ele possa carregar. Quem bater o olho na caixinha e ver apenas o rosa, pode ser que terá visto pouco, e isso eu não controlo (nem busco controlar), como não controlo qualquer percepção do espectador ou do que ele coletou de significados antes de cruzar com o meu trabalho.

¹⁵ KRAUSS, Rosalind. Caminhos da escultura moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 104.

¹⁶ Arelado ao significado do vermelho há o sangue, atrelado ao sangue e ao feminino há a menstruação.

Figura 7 – Sammy Duarte. *Gato Empinando Moto*, 2022. Guache sobre MDF, 21 × 29,7 cm. Acervo da artista



Fonte: acervo pessoal.

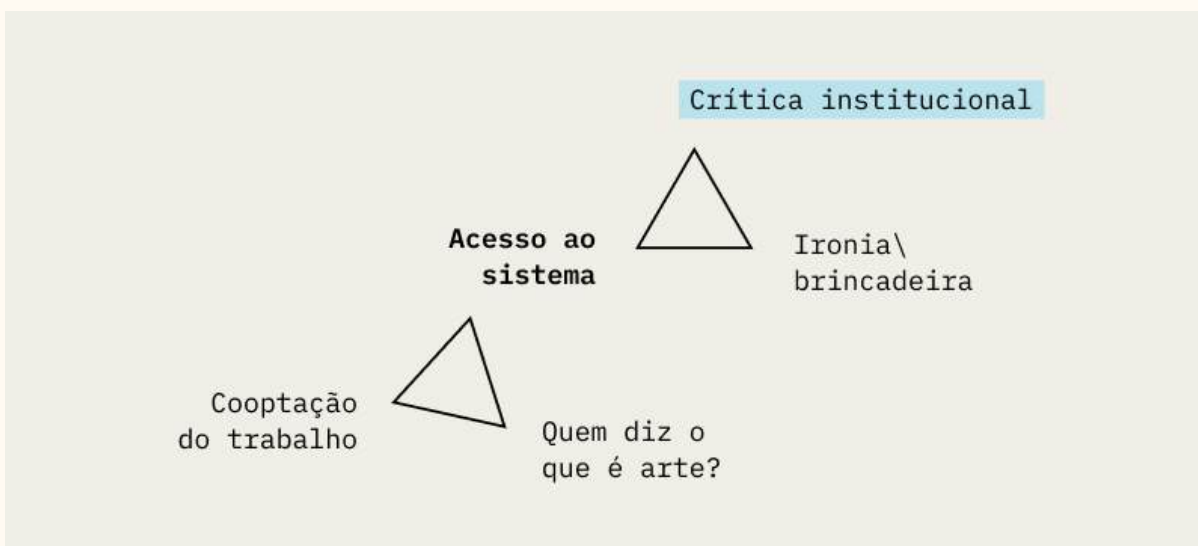
O rosa foi acumulando — ou mutando — seus significados ao longo dos anos, e possui diferenças culturais a depender de qual ponto do planeta você está localizado. Recorri principalmente à análise de Michel Pastoureau em *Pink: The History of a Color* (2025), para situar o percurso simbólico dessa cor. O autor destaca, por exemplo, que para a ciência o rosa não possui o mesmo estatuto das demais cores, sendo considerado apenas uma tonalidade do vermelho e ausente do espectro solar, ou seja, o cor-de-rosa nem seria cor, mas um espectro. O autor destaca que, embora a experiência do rosa seja antiga — visível em flores, minerais, pelagens animais, até no céu ao amanhecer —, o termo rosa esteve ausente dos léxicos e sistemas classificatórios das principais culturas europeias por séculos. “Nem o grego nem o latim possuíam uma palavra padrão para rosa” (Pastoureau, 2025, p. 7-8, tradução nossa). Foi apenas no século XVIII, com o avanço das técnicas de pigmentação e a ampliação dos repertórios cromáticos, que o rosa passou a ser nomeado, classificado e, então, compreendido como resultado da mistura entre vermelho e branco — figurando nas listas como cor mista, ao

lado do roxo, do cinza, do marrom e do laranja (Pastoureau, 2025, p. 8, tradução nossa).

Já de um ponto de vista cultural e social, o rosa ganha sentidos múltiplos e ambivalentes, pode ser visto como símbolo de delicadeza, ternura e infância, e também pode ser associado à frivolidade, ao erotismo ou mesmo ao mau gosto. Pastoureau observa:

A história do rosa é incerta e tumultuada, difícil de rastrear porque por tanto tempo essa cor pareceu furtiva, frágil, efêmera e tão resistente à análise quanto à síntese. [...] A maioria dos trabalhos (sobre a cor) disponíveis aborda apenas as últimas décadas. Muitas vezes são decepcionantes, se concentrando quase exclusivamente nas questões de gênero: rosa feminino e azul masculino. Isso é lamentável porque essa questão da distinção sexual diz respeito apenas a um curto período de tempo e representa apenas um aspecto da rica simbologia do rosa. [...] O rosa finalmente ocupou um lugar na vida cotidiana e começou a possuir uma simbologia própria, independente do vermelho, do amarelo ou do branco. Merece nossa atenção sustentada, e tanto mais porque as tonalidades do rosa então se diversificaram e até se multiplicaram em contato com outros tons, enquanto seu nome se enriqueceu de significados figurados e foi adotado em muitas expressões e idiomas, às vezes positivos (“ver o mundo através de óculos cor-de-rosa”) e às vezes negativos (“água de rosas”, no sentido de piegas ou sentimental). Se o rosa não é uma cor para as ciências, é inegavelmente uma no campo da cultura material, nos seus usos no vestuário e nos códigos sociais que os acompanham. Ali, ele é autônomo e significativo” (Pastoureau, 2025, p. 8, tradução nossa).

O rosa transita entre vários universos: pode ser cor de brinquedo, cosmético, objeto infantil, mas também aparece em maquiagem, publicidade erótica e roupas consideradas vulgares. É sempre uma cor em disputa. Como aponta Pastoureau, “uma cor nunca ocorre sozinha; só deriva seu sentido, só funciona plenamente do ponto de vista social, lexical, artístico ou simbólico na medida em que é combinada ou contrastada com uma ou muitas outras cores. Por isso é impossível considerá-la isoladamente. Falar de rosa leva necessariamente a falar de vermelho, branco, azul, e mesmo verde e amarelo” (Pastoureau, 2025, p. 9, tradução nossa). A ambiguidade do rosa está justamente nessa capacidade de se transformar conforme o contexto, os usos e os olhares.



Esquema 6 – Relações possíveis com o acesso ao sistema da arte

Fonte: elaboração própria.

Quando reflito sobre o que procuro experimentar como crítica institucional em Gatificar, percebo que há um elemento de brincadeira em torno do acesso ao sistema da arte. Não se trata apenas de inserir objetos domésticos no espaço institucional, mas de observar como cada instituição reage diante de uma ação artística não autorizada e anônima. Nesse sentido, talvez seja possível identificar diferenças na maneira como cada instituição estaria disposta a reconhecer ou mesmo a absorver o trabalho, levando em consideração seus próprios critérios internos de validação e legitimação.

Andrea Fraser aponta que crítica institucional não se refere apenas às instituições em si, mas às relações sociais e às estruturas de poder que existem no campo artístico. Para Fraser, a crítica institucional envolve sobretudo uma abordagem que questiona e busca transformar as estruturas internas das instituições, evidenciando os mecanismos pelos quais elas validam ou recusam determinadas práticas artísticas (Fraser, 2014, p. 1-2).

Em Gatificar, minha tentativa é provocar essa reflexão, não buscando ou oferecendo respostas definitivas, mas criando situações em que as instituições possam se confrontar com algumas de suas próprias lógicas. Ou, ao menos, parar alguns minutos do dia para decidir o que será feito com aquela caixinha de areia e qual o significado daquilo, rompendo o dia de trabalho rotineiro.

A ideia da caixinha poder ser cooptada e isso ser um flerte com a ideia de uma

validação institucional, é pensada através do que é legitimação¹⁷ para uma artista em início de trajetória. Nathalie Heinich descreve o processo de legitimação na arte como algo que acontece aos poucos e é disputado, além de envolver diferentes agentes em sua operação:

A legitimidade de um objeto artístico é conferida por um conjunto de instâncias, cuja autoridade se constrói historicamente: museus, galerias, crítica, colecionadores, jurados de salão. Trata-se de um processo gradual, feito de etapas, de disputas, de reconfiguração das hierarquias e fronteiras do campo artístico (Heinich, 2004, p. 13)

No contexto de *Gatificar*, a intervenção serve como um teste ou provocaçãozinha para o próprio sistema: como a instituição reage? Até que ponto ela está disposta a absorver, rejeitar ou simplesmente ignorar esse tipo de gesto?

Além disso, a escolha pelo anonimato me faz voltar às análises de Rosalind Krauss sobre Duchamp e os ready-mades. Ao falar do *Secador de garrafas* (1914) de Duchamp, a autora argumenta sobre o que “faz” uma obra de arte:

O porta-garrafas assinado, seu primeiro ready-made, foi transplantado do mundo dos objetos ordinários para o domínio da arte pelo simples fato de ter sido assinado pelo artista. Neste caso (bem como no caso dos ready-mades subsequentes[...]), o artista claramente não fabricou ou construiu a escultura. Em lugar disso, elegera um objeto entre o número quase infinito de produtos industrializados que preenchiam passivamente o espaço de sua experiência cotidiana. Um objeto sobre cuja feitura ele não tivera o menor controle. Por conseguinte, não poderia ser tomado como portador da marca de um ato criativo, ou seja, o objeto não surgia como algo proveniente do manancial de idéias e emoções pessoais do artista. [...] a "obra" de Duchamp era simplesmente um ato de seleção. Assim, Duchamp convertera-se em uma espécie de comutador destinado a colocar em movimento o processo impessoal de geração de uma obra de arte - mas que evidentemente não guardaria com ele uma relação convencional na qualidade de seu "autor". Os ready-mades tornaram-se, dessa forma, parte do projeto de Duchamp para fazer determinados tipos de movimentos estratégicos - movimentos que iriam levantar questões sobre a natureza exata do trabalho na expressão "trabalho de arte". Evidentemente, uma das respostas sugeridas pelos ready-mades é a de que um trabalho de arte pode não ser um objeto físico, mas sim uma questão, e que seria possível reconsiderar a criação artística, portanto, como assumindo uma forma perfeitamente legítima no ato especulativo de formular questões. (Krauss, 1998, p. 88-89)

Sem autoria declarada, tanto o público quanto a instituição ficam diante de um objeto cuja origem e sentido não são dados, o que exige outras formas de leitura e decisão.

¹⁷ Sobre graus de legitimação: Nathalie Heinich argumenta que a legitimação artística ocorre em camadas, podendo ir desde uma aceitação inicial por pares, passando por exposições em espaços menos prestigiados, até chegar a altos graus de reconhecimento institucional (aquisição por museus, inclusão em retrospectivas, presença em livros de história da arte, etc.). Cada etapa amplia o prestígio do objeto/artista e reforça sua inserção nas hierarquias do campo artístico (HEINICH, 2004, p. 13-15).

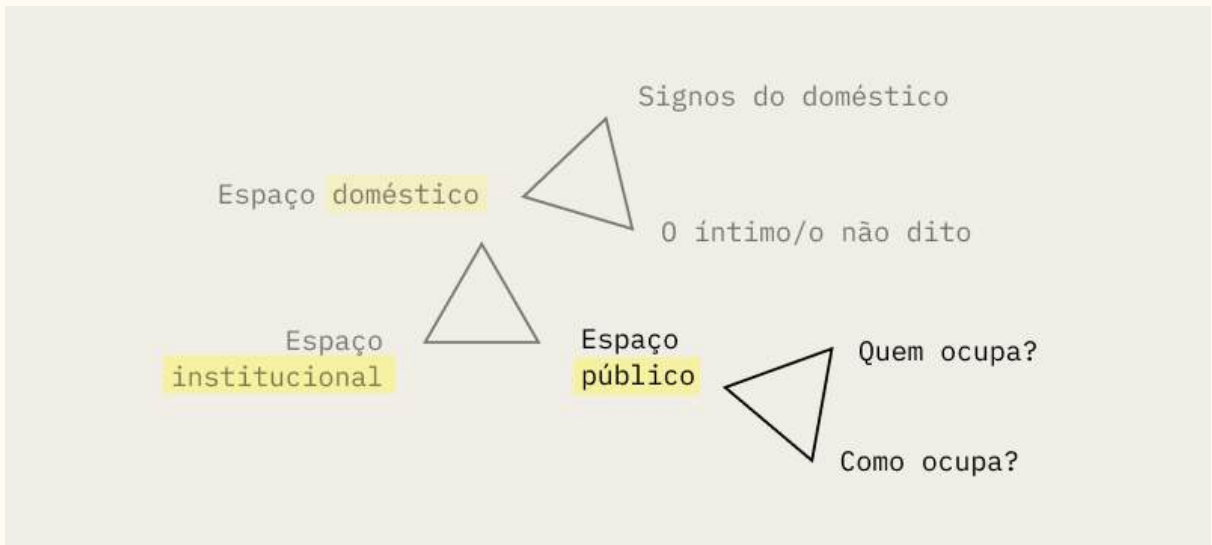


Esquema 7 – o espaço doméstico em *Gatificar*

Fonte: elaboração própria.

O trabalho aborda três tipos de espaço, mas cada um com um recorte específico. O objeto poderia (e ainda pode) ser associado mais à ideia de latrina e ser ofensivo, do que à ideia de uma brincadeira ou ao prosaico, que é meu objetivo. Só agora, após realizar essa ação-instalativa algumas vezes, consigo tatear melhor meus objetivos e o que busco gerar.

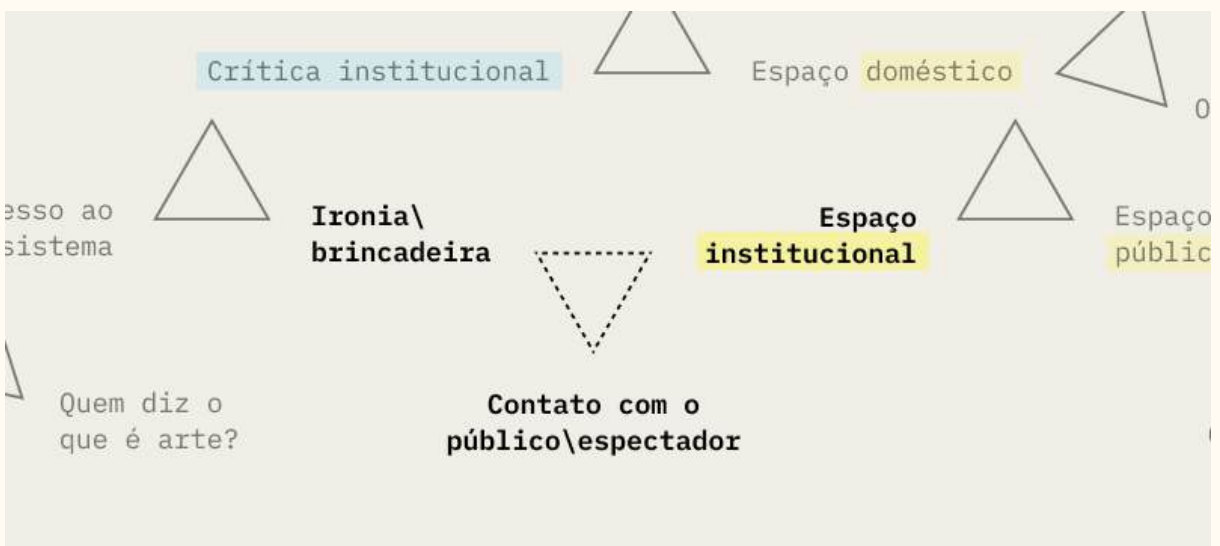
Quando falo do espaço doméstico, busco deslocar signos do doméstico que você não espera encontrar ou fazer em algum local que não seja a sua casa, para abrir uma porta de possibilidade no encontro do espectador com a caixa de areia sanitária. O íntimo e o não dito se conectam ao ambiente doméstico assim como no ambiente institucional, onde regras existem mas não são ventiladas com transparência, e através de convivência, você entende o tom do espaço e como esperam que você aja ou o que você cumpra.



Esquema 8 – o espaço público em *Gatificar*

Fonte: elaboração própria.

No espaço público, penso mais em trânsito. Quem pode ocupar um espaço dedicado às artes com tranquilidade? Quem pode entrar de modo sorrateiro com uma mochila volumosa e/ou conseguir esconder uma mochila volumosa sem grandes problemas? Quem é o espectador que entrará em contato com o trabalho?



Esquema 9 – o espaço institucional em *Gatificar*

Fonte: elaboração própria.

O espaço institucional se liga em meu contexto com a brincadeira através de uma caixa recebida ou expelida pela narrativa dos que lá trabalham ou que lá visitam.

Esquema 10 – o espectador em *Gatificar*

Fonte: elaboração própria.

E vinculada às narrativas anteriores, chego nas formas de interpretação e o que recebo de ruído sobre a feitura do trabalho — e me interesso em coletar essas informações, que estarão presentes nos relatos à seguir. Essa coleta aconteceu de modo orgânico, ventilei a possibilidade de coletar relatos por questionário ou entrevista mas, pelo anonimato, preferi brincar um pouco mais para entender, também, o que eu realmente quero perguntar.

Para desdobrar os temas e dar conta da cronologia de acontecimentos do trabalho *Gatificar*, farei capítulos de nomenclatura dos espaços expositivos, entretanto, cada capítulo abarca mais do que aquele local. Em cada capítulo utilizarei de ganchos do que acontece com minha relação com o espaço, mas se falo dos seguranças de um lugar, não significa que os seguranças de outro são iguais, assim por diante.

4 MARGS, MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL

FICHA	
Nome	Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) - (1954-)
Classificação	[Museu] "Consideram-se museus, para os efeitos desta Lei (LEI N° 11.904, DE 14 DE JANEIRO DE 2009), as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam,

FICHA	
	interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento.”
Como se apresenta	<p><i>“O MARGS tem como missão preservar, pesquisar e difundir a história da arte e a memória visual artística, assim como as linguagens, investigações e produções contemporâneas em artes visuais, visando contribuir para o desenvolvimento sociocultural a partir da experiência e da produção de conhecimento com a arte.”</i></p> <p>Fonte: https://www.margs.rs.gov.br/o-margs-e-sua-historia/</p>
Público ou Privado?	Público
Segurança	Seguranças e câmera de vigilância

Tabela 1. Museu de Arte do Rio Grande do Sul (elaboração própria).

Quando me mudei para Porto Alegre (2015), o Museu de Arte do Rio Grande do Sul foi o primeiro espaço expositivo onde tive frequência de buscar arte, antes mesmo de pensar em entrar na graduação de artes visuais — ele era caminho pra trajetos corriqueiros da minha antiga rotina, o que permitia passagens mais curtas para rever algo que gostei ou “gastar o tempo” até próximo ao horário de algum compromisso. Entretanto, entrava nele com postura de entrada em igreja, ou ao menos de como fui ensinada a entrar em uma igreja católica: na busca de ser silenciosa, de não fazer movimentos abruptos ou acelerados (não correria no museu, não sentaria no chão em um, e buscaria instruções nas paredes do que pode ou não pode ser feito). A entrada era embalada por um “modo de agir” mais sóbrio, cochichos sobre as obras para não atrapalhar quem está do lado, e o que mais eu tinha inventado sobre ser o correto modo de visitar um museu. Essa invenção não é gratuita ou advinda do meu campo da fantasia, a rigidez existe, pode ser sentida ao olhar o desconforto de quem ainda não se sente bem-vindo naquele espaço, de quem sente a imposição de um aparelho cultural sobre o que é arte, como consumir essa arte e, nos aparelhos com uma malícia maior, o que deve ser tido como arte.

O MARGS também foi o primeiro espaço expositivo onde comecei a ficar à vontade, um dos pontos é a simpatia dos seguranças que retornam bom dia e boa tarde, a simpatia

como uma ponte de humanização a figura de sentinela da obra. Não adentro o tema ter ou não ter um segurança porque não é de meu interesse na pesquisa, tal qual não é de minha cancha de conhecimento, mas eles precisarão aparecer nos relatos, e serem relatados, porque influenciam fortemente em como pude ou não pude articular *Gatificar* em algum local.

Seguindo a conversa sobre o MARGS, lá pude vivenciar a boa experiência de estar confusa com uma obra interativa e o segurança mediar ela para mim, ou quando fiquei parada olhando os carimbos de Otacílio Camilo em uma exposição sem ter certeza que eu podia carimbar itens meus. Eu não tenho como dar pé em entender se a experiência de sentir simpatia dos seguranças é generalizada, entretanto, posso inferir que não. E posso inferir para além de qualquer esforço que o MARGS pudera já ter feito ou faça futuramente sobre, porém é inevitável a compreensão que tenho uma maior facilidade de passear, passar despercebida e não ser seguida sendo uma mulher branca. Não tenho comparativos para dizer que sendo eu, o museu deixou, e se fosse uma mulher negra, não deixaria. Mas tenho o lastro da história, principalmente da história do Brasil, para ter noção dos privilégios que englobam ir e vir, que englobam “não ser suspeita”.

Segundo Lia Vainer Schucman¹⁸ (2012), a branquitude é uma posição racial socialmente construída, marcada por privilégios simbólicos frequentemente não percebidos pelos sujeitos que dela desfrutam. Nas palavras da autora, “nos classificados socialmente como brancos recaem atributos e significados positivos ligados à identidade racial à qual pertencem, tais como inteligência, beleza, educação, progresso, etc. [...] Assim, os brancos obtêm privilégios simbólicos em razão dessa pertença, mesmo que seja involuntariamente” (Schucman, 2012, p. 27).

Esses privilégios simbólicos da branquitude operam como um *habitus* – práticas sociais incorporadas que passam despercebidas no cotidiano. A minha experiência museológica descrita, marcada pela facilidade de acolhimento e pela ausência de constrangimentos relacionados à vigilância, exemplifica claramente esse *habitus* racializado. Tal fenômeno transcende posturas individuais ou políticas institucionais específicas, refletindo uma estrutura social mais ampla, onde a branquitude delimita silenciosamente quem pode ocupar determinados espaços com naturalidade. É apenas nesse trecho que me deterei ao assunto porque não o aprofundei durante minha pesquisa, e acredito que não seja um tema para dar rasantes superficiais, mas sim para realizar mergulhos teóricos mais

¹⁸ Lia Vainer Schucman é psicóloga, doutora em Psicologia Social pela USP e pesquisadora das relações raciais no Brasil, com destaque para estudos sobre branquitude, racismo e identidade.

profundos que possibilitem uma real análise sobre como a passabilidade advinda da branquitude me auxiliou a realizar ações não autorizadas.

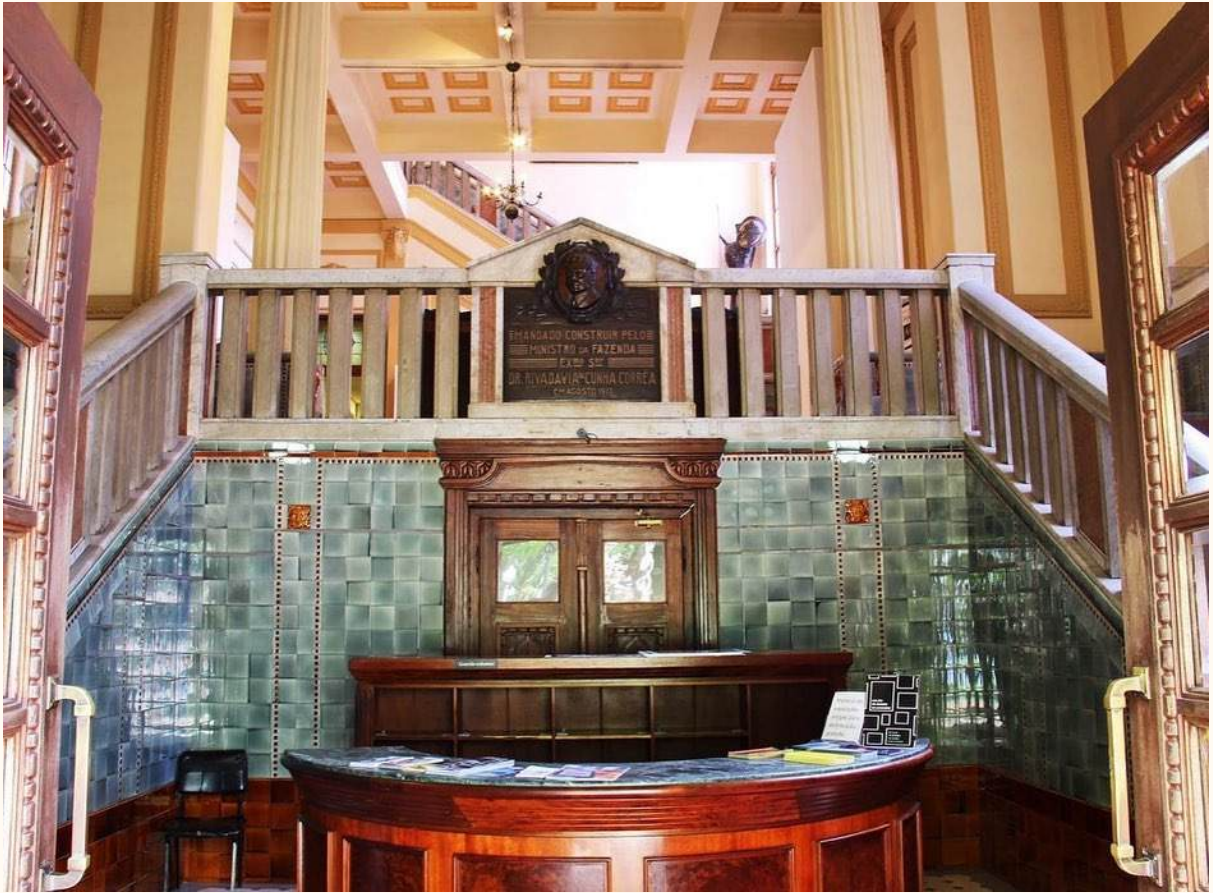
Figura 8 — Fachada do MARGS



Fonte: MARGS – Museu de Arte do Rio Grande do Sul.

O MARGS é um museu público, amarelo, de mais de um andar, com escadas de mármore e veludo vermelho, com colunas, com pé direito alto. Ao entrar, você pode seguir para direita ou esquerda mas dará no saguão igualmente. Há espaço expositivo nos dois andares, há uma equipe educativa, assim como outras equipes — o MARGS possui uma institucionalização alta, é feito por pessoas funcionárias públicas, terceirizadas, estagiários etc. É um museu que não abre editais para seu espaço expositivo, e que recentemente se demonstra mais aberto para ações e ativações do que tenho memória do passado. Para realizar essa escrita, eu não fui buscar sobre a história do MARGS, assim como não vou buscar sobre as histórias dos outros locais, porque não houve pesquisa prévia sobre o que aconteceu ao longo dos anos nessas instituições para escolher se faria ou não faria o trabalho lá, trabalharei com percepções e especulações sobre o agora “visível” de cada um deles, de como chegam em mim como uma espectadora e trabalhadora da arte.

Figura 9 — Entrada do MARGS



Fonte: MARGS – Museu de Arte do Rio Grande do Sul.

Acredito que ter uma obra no MARGS é sonho de alguns artistas, assim como expor lá, também. E foi pensando um tanto nas possibilidades de expor e/ou participar de acervos que chego no trabalho *Gatificar*. Com toda sinceridade existente em meu coraçãozinho, eu não tinha expectativa de um dia conseguir, com os trabalhos que andava fazendo, ser inserida no MARGS — e não digo isso com a lamúria de me sentir falha ou com o senso de “não iam me descobrir”, é observando o acervo do museu e as exposições que eu chegava nessa conclusão: não é que meu trabalho nunca poderia ser aceito no MARGS ou que não há trabalhos que lidam com humor no acervo, entretanto, meu trabalho precisaria de mais fôlego, visibilidade e corpo antes de poder estar ali. Aquelas paredes me soavam, e ainda soam, com uma necessidade diferente do que o trabalho que eu articulo, um sentimento que teria que me levar mais a sério ou ter “uma boa sacada” para conseguir. Com isso, fez todo sentido o MARGS ser o primeiro local onde executo o trabalho, ali, realizei dois sonhos ao mesmo tempo. O sonho que tive com a ideia, e o sonho de estar ali — e aqui, não estou equiparando

“sonho” como algo inalcançável, coloco essa palavra no campo do desejo, como algo que seria bem legal se acontecesse mas por enquanto parece longe do real, minha conclusão não era por falta de estima ou de gosto pelo o que faço, mas por entender que ser artista tem uma jornada e uma construção que não é linear e nem tem prazo específico pra acontecer e “ser legitimada”. *Gatificar* é brincar com a legitimação, com a autorização de o que pode ou não pode estar dentro daquele prédio, do que é esperado como arte e do que é possível dentro do valor simbólico que aquela instituição construiu na visão dos outros ou que atribui a si. Eu desisti no primeiro dia por ter o grande senso de “estar fazendo algo errado” sobre esse valor simbólico, porque não posso dizer que estava materialmente fazendo algo errado.

Figura 10 — a primeira tentativa de *Gatificar* ser executada no MARGS



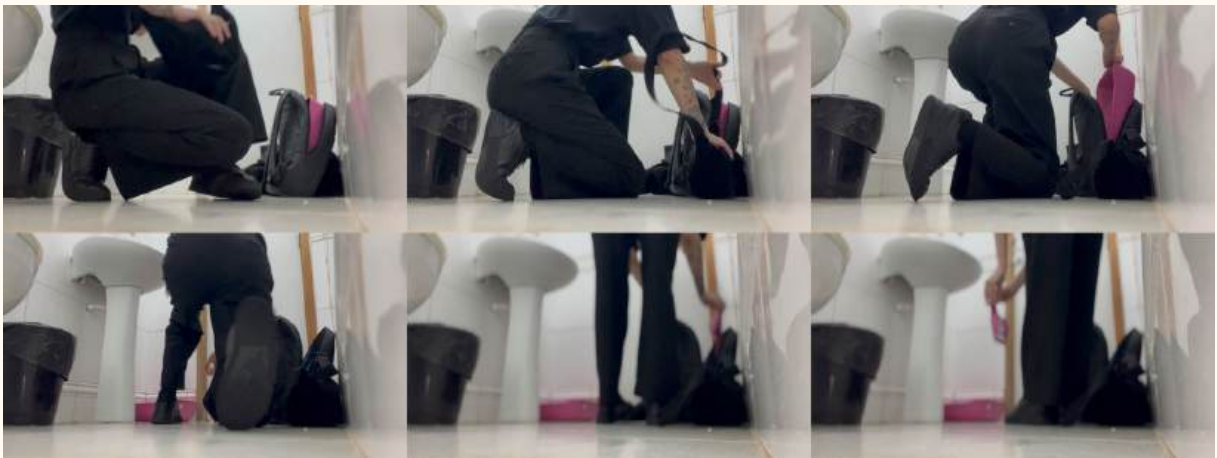
Fonte: acervo pessoal.

As caixas de areia são, de modo extremo, passíveis de remoção, passíveis de não serem comentadas com mais ninguém além de quem encontrou, passíveis de completo esquecimento e falta de divulgação. A caixa só gera repercussão a partir do momento que a caixa é “aceita” pela instituição, seja pela curiosidade ou seja por uma inclusão real. Passei um bocado de horas convencendo eu mesma de que, por mais que a caixa seja a latrina de um gato, botar a caixa não é inferir latrina ao local. Esse foi meu medo primordial, ser vista como

alguém que quer implicar que ali é uma latrina de algum modo, ou se quando coloquei em aberturas de exposição ou eventos, parecer uma ofensa a quem estava lá como artista, pesquisa e/ou curadoria.

Quando cheguei naquele segundo dia, tinha muita chuva. Utilizei uma capa de chuva preta para possibilitar a minha entrada com uma mochila grande. Visitei a exposição que estava no segundo andar, e usei esse momento para entender como estavam em quantidade de seguranças naquele dia, assim como o modo de andar pelo local da equipe presente. Para além dos seguranças, observei o público presente, que era de no máximo 5 pessoas, é possível que o nível de chuva afastasse visitantes. E também a equipe de manutenção. Não precisei ficar atenta sobre outras equipes por ser um feriado, não havia outras pessoas com crachá do MARGS andando pelo espaço. Observei o fluxo do primeiro e do segundo andar, e decidi que no primeiro seria melhor.

Figura 11 — *Gatificar* sendo executada no MARGS



Fonte: acervo pessoal.

Figura 12 — *Gatificar* sendo executada no MARGS

Fonte: acervo pessoal.

O banheiro do MARGS é branco, de portas de madeira, com cor de madeira mesmo. Você entra em uma porta “vai e vem”, que permite a visão de um pequeno corredor com a divisão entre “masculino”, “feminino”, outro banheiro para quem possui necessidade de mais espaço ou barras — e por último, uma porta onde, pelo visto, ficam os produtos de limpeza. Meu objetivo é colocar a caixinha no corredor, porque não quero que seja visto apenas por quem vai frequentar tal porta do espaço. E é aí que se arma o nervoso sobre o espaço, não é amplamente íntimo e deslocado do espaço, qualquer pessoa passando poderia achar estranho o que está vendo através do vidro e entrar, e me encontrar colocando e filmando a caixa. Caso apenas me pegue tirando fotos no pós, posso articular um “adorei essa” e seguir adiante.

Entrei na segunda cabine do banheiro, preparei a caixinha, e a coloquei no corredor “*unissex*”. O que pode ser visto nos registros do trabalho abaixo:

Figura 13 — *Gatificar* no MARGS

Fonte: acervo pessoal.

Como dito anteriormente, era um dia de baixo público e com menos funcionários que o comum, o que fez eu querer voltar uma terceira vez para colocar uma segunda caixinha. Fiz essa tentativa durante a 14^o Bienal do Mercosul, mas um sistema de lockers foi colocado para mochilas, possível pela quantidade de escolas que iam ao local durante. Tendo isso em vista, esperei uma oportunidade e ela chegou na abertura da exposição “MARGS 70+1”, em 24/06/25. Nessa exposição houve uma colaboração entre espaços institucionais, a mostra acontece no MARGS e também num centro cultural próximo, o Farol Santander. Aqui, você pode escolher seu caminho de preferência de leitura: continuar o papo sobre o Museu de Arte do Rio Grande do Sul e pular para o capítulo “**MARGS+1 & FAROL SANTANDER**”, ou continuar para o próximo parágrafo e seguir a leitura cronológica dos eventos até chegar lá.

5 FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO

FICHA	
Nome	Fundação Iberê Camargo (2008*-) (a sede atual, a fundação existe desde 2005)
Classificação	[Fundação] “Uma fundação é uma pessoa jurídica, definida pelo Código Civil, que é criada com um patrimônio específico destinado a um fim social ou de utilidade pública.”
Como se apresenta	<i>“Preservar o acervo, promover a pesquisa e a divulgação da obra de Iberê Camargo e estimular a interação dos públicos da Fundação com a arte, a cultura e a educação a partir de programas transdisciplinares que dialoguem com as diversas manifestações culturais e os mais variados campos do conhecimento.”</i> Fonte: https://iberecamargo.org.br/a-fundacao/
Público ou Privado?	Privado
Segurança	Seguranças e câmara de vigilância

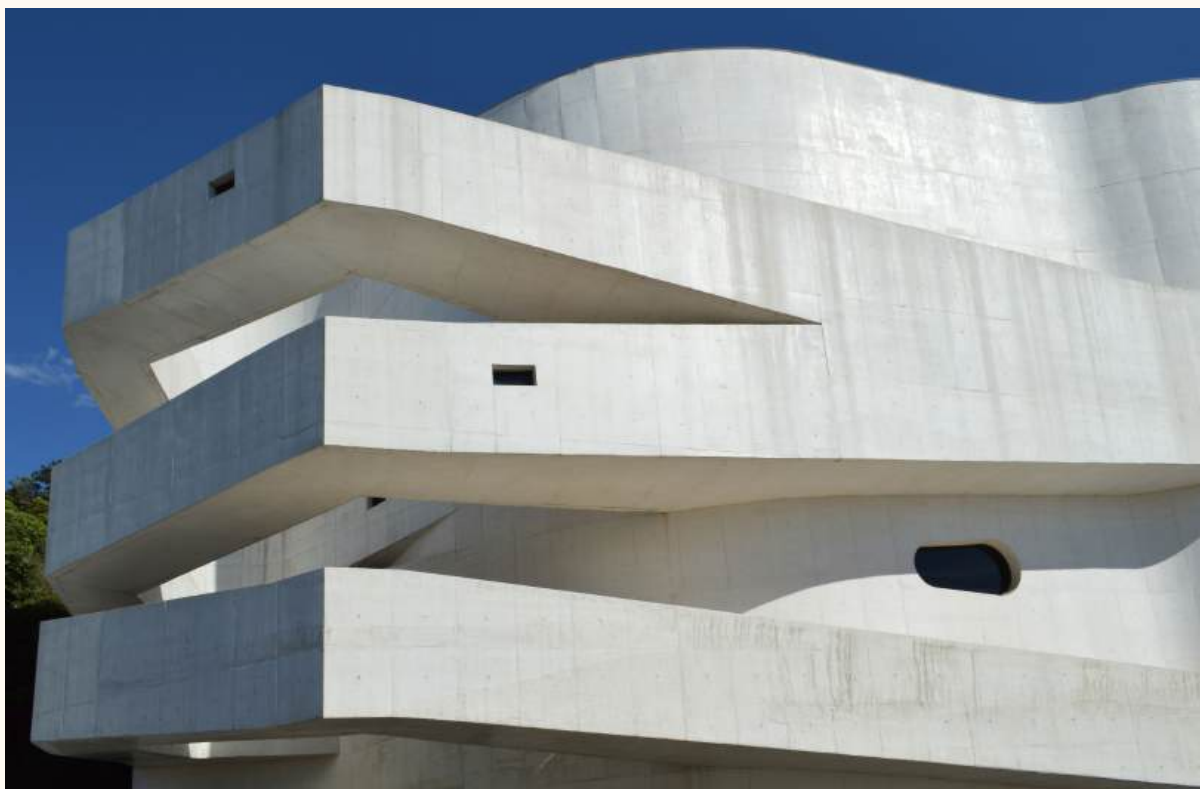
Tabela 2. Fundação Iberê Camargo (elaboração própria).

Após sair do MARGS, tive o ímpeto na medula adrenal de continuar a colocar itens para gatos em espaços institucionais. Restava em minha mochila os comedouros em formato

de cabeça de gato, esses pertencentes ao conjunto de caixinha e pá. Um clássico pacote de *pet shop* para tutores de primeira viagem. Além desses, também carregava miçangas plásticas pela execução de um outro trabalho artístico na mesma época. E assim veio a ideia: colocar um comedouro com miçangas e outro com água no banheiro da Fundação Iberê Camargo, aludindo a área de alimentação de um felino. Essa variação se dá principalmente porque, quando pensei no próximo local para executar a ação, lembrei de algo que sempre acontece quando vou na FIC: chego no prédio e, logo na porta, uma pessoa funcionária dá boas vindas direcionando ao balcão de atendimento, onde coletam mochilas.

A caixa de areia usada no trabalho possui 12 centímetros de altura, com largura de 32 centímetros e profundidade de 41,5 centímetros. Já a pá sanitária possui 4,5 centímetros de altura, com largura de 10 centímetros e profundidade de 24,5 centímetros. Como colocaria uma caixinha lá se não posso entrar com mochila? Os comedouros vieram como primeira resposta, os coloquei na minha bolsa, e ao entrar, entreguei a mochila mas mantive uma pequena bolsa rente ao corpo.

Figura 14 — Fachada Fundação Iberê Camargo



Fonte: Foto de Gustavo Possamai no site da Fundação Iberê Camargo.

A FIC é uma edificação de concreto branco e, só de olhar, já é possível especular que há “valor arquitetônico” e que foi pensada justamente para sua função. Ao contrário de locais que são adaptados para receber museus, centros culturais, etc., seu fluxo e paredes são pensadas para arte. De sentimento, me passa imponência e certa assepsia — mesmo com suas janelas pensadas para mostrar o rio vazando a cidade para dentro do espaço, mesmo com as rampas que rodeiam o local e me permitem visão ampla dos andares e de quem está por ali. Além disso, diferente do museu anterior, a Fundação Iberê Camargo não tinha sido um local onde já fui ao banheiro, então não sabia como seria ele visualmente, nem quantos são, em quais andares e a proximidade dele com o espaço expositivo.

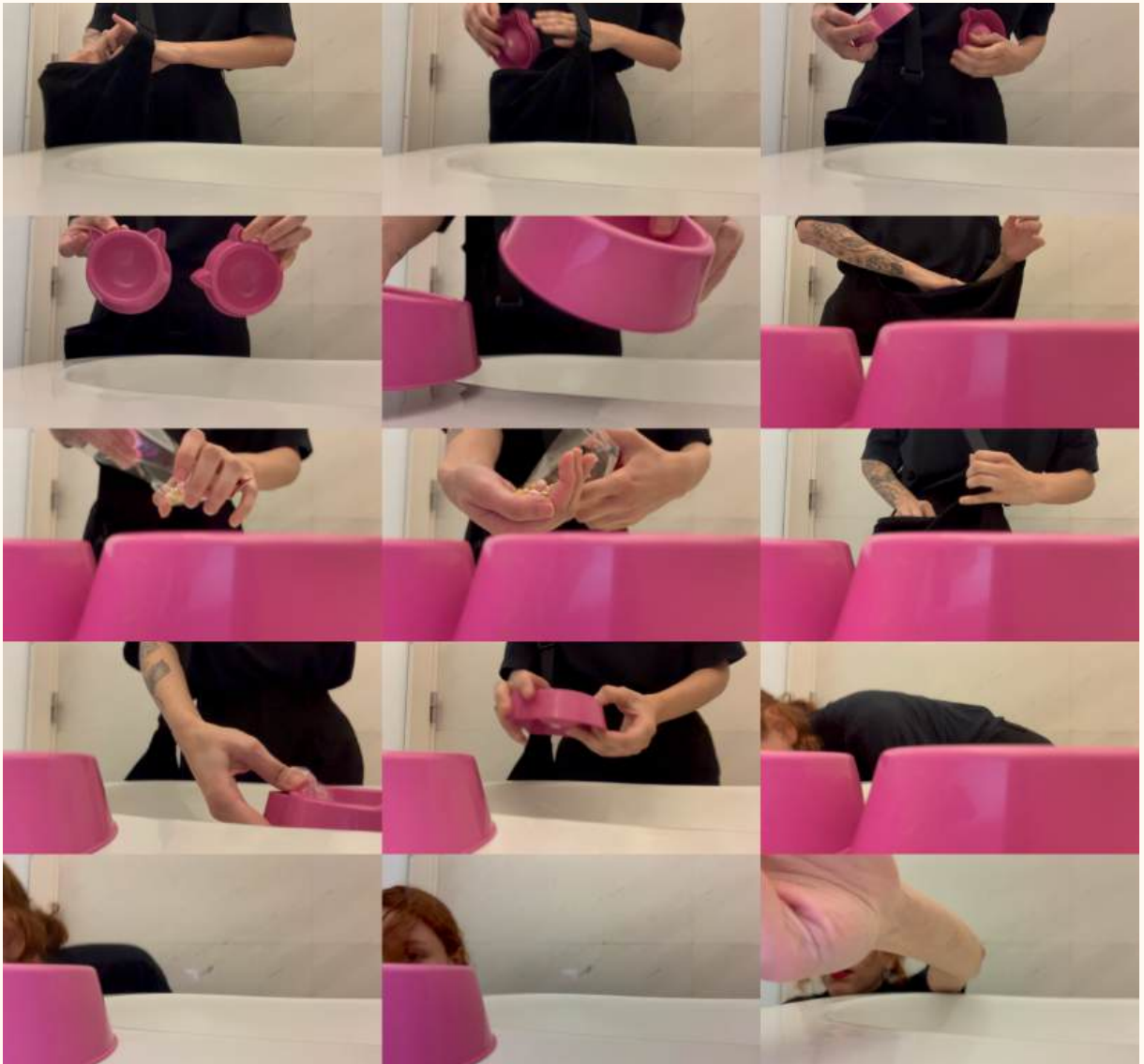
O Iberê não me é um local de passagem, é um local de passeio e de “se programar para ir”, é dia de andar pela orla do Guaíba, aí incluo ele no roteiro. Sentia isso também pelos espectadores que encontro ali: parecem pessoas que se vestiram para aquilo, algum ou outro com uma dose de performance de poder aquisitivo. Com o tempo, fui quebrando a sensação de “ter que se preparar” para a visita e indo com roupa de dia a dia, e não com “roupa de almoço de domingo” pra lá. E compreendi que a arquitetura, modo de expor e modo de visitar o Iberê impactaram na minha percepção de como flunar no espaço, de que lá eu estava sendo vigiada o tempo todo, não só por quem trabalha, mas por quem frequenta, também. A arquitetura do prédio é aberta e é possível ver um andar de outro andar, e o sentido de visitação é regrado por ser direcionada a ir até o último andar (4º) e descer andar por andar, encontrando mediadores e seguranças em todos andares. Com isso, não queria subir e instalar no 4º andar e sair afobada, decidi chegar, ir ao banheiro do primeiro andar, aproveitando que havia um grupo esperando para o horário de mediação guiada, passei por um mediador que conheço, dei oi, entrei no banheiro.

Figura 15 — Detalhe Interior Fundação Iberê Camargo



Fonte: Foto de Ronaldo Azambuja no site da Fundação Iberê Camargo.

O banheiro é composto de pedras brancas com veios, que são ou que lembram, mármore — o que faz miçangas ecoarem bastante ao bater num plástico. Não tive coragem de sair com os comedouros na mão porque seria difícil de filmar, tinha uma pequena fila para o banheiro e ao abrir a porta, daria de cara com o mediador supracitado. Eu não tinha medo que ele viesse me impedir de algo, como historiador da arte, imaginei que apenas observaria. Mas não queria ser vinculada ao trabalho, não queria ser reconhecida como autora de algo que eu mesma ainda não compreendia porque estava fazendo, nesse dia, esse trabalho tinha vivido na minha cabeça há apenas 2 dias.

Figura 16 — *Gatificar* sendo executada na Fundação Iberê Camargo

Fonte: acervo pessoal.

Figura 17 — *Gatificar* na Fundação Iberê Camargo

Fonte: acervo pessoal.

O MARGS e a FIC foram *Gatificados* em maio de 2024, logo antes da cidade ser tomada pela água da enchente. Por esse motivo, grande parte dos espaços expositivos fecharam — seja por pouco ou muito tempo. O próximo momento de execução do trabalho foi em agosto do mesmo ano.

6 INSTITUTO LING

FICHA	
Nome	Instituto Ling - (2014*-) (*referente ao espaço físico)
Classificação	[Centro Cultural] “Um centro cultural é um espaço arquitetônico destinado

	à apresentação de manifestações culturais das mais diversas modalidades.”
Como se apresenta	<p><i>“Um lugar especial cheio de contemporaneidade, para acolher pessoas que desejam alimentar a alma através da busca pelo conhecimento, do descobrimento de novas perspectivas e da troca de ideias, de maneira simples e prazerosa.”</i></p> <p>Fonte: https://institutoling.org.br/sobre</p>
Público ou Privado?	Privado
Segurança	Seguranças e câmera de vigilância

Tabela 3. Instituto Ling (elaboração própria).

Posso falar que, em sensação de ser e estar dentro de um espaço, sinto a FIC e o Instituto Ling quase como irmãos. Irmãos de tamanho diferentes mas com públicos e operações similares. Operações que não sei dar pé da quantidade de pessoas e interesses por trás de cada um — e quando digo interesses, falo do que interessa a instituição como corpo de atuação, não de atuar como interesseiro.

Figura 18 — Fachada do Instituto Ling



Fonte: Instituto Ling.

Entretanto, há uma diferença que eu não sabia: no Ling, eu conseguiria transitar de

mochila por estar em um dia de aula. Mas também tentaria no futuro a inserção de uma caixa passando com a mochila para trabalhar remoto durante uma tarde, instalando a caixinha em minha saída. Ou na entrada, se a coragem de permanência bater.

Antes do dia onde planejei e coloquei os comedouros no Ling, havia estado lá poucas vezes, e com toda certeza não conheço toda a arquitetura do prédio, e nem alguém que trabalha lá para poder perguntar indiretamente alguma informação, como “como costuma ser o movimento?”, pra saber bons horários e dias para instalar. Um média entre não estar vazio porque quero que seja visto versus algo não muito cheio porque preciso de alguns minutos sem fluxo no banheiro para executar a instalação.

Figura 19 — Fachada do Instituto Ling



Fonte: Site do Instituto Ling.

Naquele dia eu estava em aula com o Prof. Dr. Munir Klamt, docente da cadeira de “Espaços da Arte” na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e com isso, eu teria um trânsito pelos espaços do instituto motivado pelo objetivo da disciplina: conhecer aparelhos culturais da cidade e seu funcionamento. Busquei chegar um pouco mais cedo, mas meus

colegas já se reuniam sentados no saguão. Dei oi, conversei um pouco enquanto observava o fluxo de funcionários, que não sei se por padrão ou pelo dia em específico, estava alto. É uma iniciativa privada e com diversos funcionários, como recepção, educativo, produção, responsáveis pelo café do espaço, e também há o combo segurança, walkie talkie e câmera de monitoramento. Como o único banheiro que consegui identificar era logo ao lado do café, ele tinha um fluxo constante, por mais que não houvesse filas. Esperei em média 20 minutos quando achei que não teria mais ninguém no banheiro, indo para lá, mais uma pessoa saiu, uma funcionária do café.

Aqui, teremos a peculiaridade do banheiro dividido por gênero, então o objeto foi instalado no banheiro dito feminino. Desta vez, deixei uma dupla de comedouros iguais aos instalados no Iberê Camargo, com o adicional de um arranhador feito com sisal e tecido peludinho rosa, desmontado para ser montado lá, pois me preparei para ter a bolsa confiscada, o que não aconteceu. Após minha saída do banheiro, em pouco tempo (de acordo com meu cronômetro mental) comecei a ouvir as pessoas funcionárias da recepção falando sobre os objetos e quem ficaria com o que, enquanto riam.

Figura 20 — *Gatificar* sendo executada no Instituto Ling



Fonte: acervo pessoal.

Nesse entremeio, o professor chegou para a aula e após explicar o que faríamos no

espaço, uma funcionária me abordou na roda e perguntou se eu não gostaria de deixar minha mochila no guarda volumes, pude inferir que eles sabiam que tinha sido eu — por meus colegas estarem de mochila e não terem recebido o convite, muito dócil, de deixar seus pertences. Disse que sim, e segui para a aula. Em todo momento que estivesse no espaço, ninguém me pediu para sair, ninguém questionou se eu teria ou não teria feito algo, ninguém me constrangeu de algum modo. Nesse tempo, a mesma sensação de continuar que “bateu” em mim após o MARGS e me direcionou a FIC, chegou. Assim, sai antes da aula para passar em minha casa e pegar uma caixinha e areia para ir ao próximo, o Espaço Força e Luz.

Figura 21 — *Gatificar* sendo executada no Instituto Ling



Fonte: acervo pessoal.

Figura 22 — *Gatificar* no Instituto Ling

Fonte: acervo pessoal.

Figura 23 — *Gatificar* no Instituto Ling. Print de conversa no WhatsApp.



Fonte: acervo pessoal.

Alguns dias após a instalação, meu professor recebeu uma mensagem de uma funcionária do espaço perguntando se foi alguma aluna dele a ação. Não havia na mensagem, ao menos no recorte que recebi, comentários sobre ter achado algo ruim, mas um tom bem humorado. A partir desse momento, fiquei mais interessada em como o público — seja quem trabalha ou quem é espectador, acha sobre quando encontra.

7 ESPAÇO FORÇA E LUZ

FICHA	
Nome	Espaço Força e Luz (EFL) (2023-) Antigo Centro Cultural CEEE Erico Verissimo (CCCEV) (2005-2023)
Classificação	[Fundação] "Uma fundação é uma pessoa jurídica, definida pelo

	Código Civil, que é criada com um patrimônio específico destinado a um fim social ou de utilidade pública.”
Como se apresenta	<p><i>“Nossa vontade, enquanto espaço, é aproximar as pessoas das mais diversas manifestações culturais. Com carinho e cuidado, planejamos nossas ações para tornar a cultura acessível a todos, promovendo o conhecimento e incentivando a transformação individual e coletiva.”</i></p> <p>Fonte: https://www.eflcultural.org.br/institucional</p>
Público ou Privado?	Privado
Segurança	Seguranças e câmera de vigilância

Tabela 4. Espaço Força e Luz (elaboração própria).

Figura 24 — Fachada do Espaço Força e Luz



Fonte: Visite Museus.

O antigo Centro Cultural Érico Veríssimo, localizado no histórico prédio da CEEE em Porto Alegre, passou a se chamar Espaço Força e Luz após a privatização da companhia em 2021, quando sua gestão deixou de ser pública. Em fisicalidade, é um prédio amarelo de 6 andares, que dispõe de salas multiuso, auditório, espaço expositivo, etc. Dentro do prédio há um vão que possibilita ter alguma visibilidade de um andar para o outro, assim como a presença de seguranças e câmeras. Mesmo assim, estava confortável em colocar a caixinha no EFL.

Essa confiança vinha de 3 espaços *Gatificados* com sucesso e, principalmente, porque estava frequentemente indo ao espaço de mochila e passando algumas horas sendo montadora da exposição “Tomarei as Medidas Cabíveis”, do artista Tiago Gasperin, inaugurada em 6 de agosto de 2024. Com os dias de montagem, consegui mapear o fluxo do espaço tendo como ponto de partida o que eu poderia fazer no 4º andar, escolha dada pela estética vermelha com luz amarelada do corredor presente ali, e pelas entradas dos banheiros distinguidos por gênero serem no mesmo local, assim não dando a entender o meu gênero, e nem excluindo espectadores que se identificam com outro gênero.

Então, em 14 de agosto, após *Gatificar* o Instituto Ling, fui para o EFL - e dessa vez, pedi ajuda de Tiago para filmar. Esse pedido é motivado pelo fluxo de pessoas até o auditório, durante o dia estão organizando o espaço para o que vai acontecer durante a noite. Qualquer um que fosse entrar ou sair do auditório daria de cara comigo, assim teria que vigiar, filmar e cuidar o ângulo das câmeras (a minha câmera de registro, a câmera de segurança do local). Enquanto instalava a caixinha precisei pausar em algum momento pelo fluxo de pessoas, fingimos estar capturando imagens da exposição, mas quem passava não conseguia ver a caixinha, a não ser que fosse ao banheiro, o que não ocorreu.

Figura 25 — *Gatificar* sendo executada no Espaço Força e Luz

Fonte: acervo pessoal.

Figura 26 — *Gatificar* no Espaço Força e Luz

Fonte: acervo pessoal.

Quando coloquei a caixinha, esqueci a pá que costuma acompanhar o conjunto, mas não sinto o ímpeto de refazer o trabalho no espaço apenas para equiparar em estética aos outros registros visuais, gosto do vídeo, gosto do momento em que foi colocado e gosto de achar que o segurança pode ter visto na câmera e ter aceitado que era “mais algo” da exposição do Tiago, que possuía alguns objetos pelo espaço, como pedra, pedaço de madeira e um chassi de tela para pintura. Articulei ali meus interesses de brincar com inserção e também com o funcionamento do que seria o “pode ou não pode” do espaço, seja esse poder dado ou imaginado.

Nesse momento, comecei a pensar: quando será a hora de parar? Quando o trabalho dará pé para o sentimento de “parece pronto”? E resolvi ir por um número: 9 caixinhas de areia serão colocadas em 9 espaços institucionais (públicos ou privados) de Porto Alegre, depois disso, será momento de pensar se proclamo autoria de algum modo, e o como articular

a exposição desse material. A lista é constituída por 1. Museu de Arte do Rio Grande do Sul; 2. Fundação Iberê Camargo; 3. Instituto Ling; 4. Espaço Força e Luz; 5. Casa Baka; 6. Casa de Cultura Mario Quintana; 7. Instituto Remanso; 8. Casa Musgo; e 9. Fundação Vera Chaves Barcellos (essa logo ao lado de Porto Alegre, em Viamão).

8 CASA BAKA

FICHA	
Nome	Casa Baka (1993-)
Classificação	[?] " ... "19
Como se apresenta	"Espaço expositivo. Artes Visuais. Música. Cursos e oficinas." Fonte: (https://www.facebook.com/artesbaka/)
Público ou Privado?	Privado
Segurança	Não

Tabela 5. Casa Baka (elaboração própria).

¹⁹ A Casa Baka não possui site, assim como não se apresenta com profundidade em alguma rede social.

Figura 27 — Fachada Casa Baka



Fonte: Destino POA.

A Casa Baka possui um banheiro de “casa de avó”, se você pessoa leitora me permite o uso de um estigma para facilitar sua visualização. Ele possui uma porta de madeira com um vidro em elipse que permite que uma pessoa alta passe e te veja, denotando possibilidade de constrangimento e baixa intimidade. A Baka existe em uma casa de dois andares, um sobrado localizado na Cidade Baixa em Porto Alegre. Esse é um bairro boêmio e meu primeiro contato com essa instituição foi antes de pensar em ser artista, mas eu já sabia que em vernissage tem espumante grátis ou a baixo custo, um dos meus interesses no início dos 20 anos. Por lá, tive contato com artistas locais e pesquisas que anos depois tive oportunidade de conhecer mais sobre, um perfil de expografia e curadoria que me dava “mais autoridade” para falar em um tom de voz normal e falar sem vergonha com a pessoa ao meu lado sobre o que entendi, sobre o que chamou mais minha atenção.

Ali também foi onde tive a oportunidade de participar da minha primeira exposição coletiva, e como no EFL, isso permite conhecer o espaço, pessoas que ali trabalham e seu funcionamento, deixando o ato de instalar a caixa de areia num campo mais tranquilo. Porém,

no dia que decidi colocar, vi que haveria uma abertura, e um dos meus receios, já citados, era que a instalação pudesse denotar coisa A, B ou C sobre quem está expondo, o que não seria verdadeiro. Só que, se eu não instalar em um momento de giro alto, seria bem difícil passar despercebida em um espaço que, por mais que não seja pequeno, é pequeno pensando no tamanho de um museu como o MARGS, e que não teria fluxo suficiente de pessoas para não me associar diretamente com quem deve ter feito aquela coisa.

Figura 28 — Segundo andar da Casa Baka durante a exposição *Lomba Abaixo*, no fundo à esquerda, meu trabalho *Teto Ruim*



Fonte: Anderson Astor, 2024.

Coloquei os itens em minha mochila e cheguei para a vernissage, havia um bom fluxo de pessoas, vi a exposição, cumprimentei o artista e fui para o segundo andar instalar a caixa. O banheiro é espaçoso e com cara de casa, de todos banheiros que visitei durante esse trabalho, o banheiro da Casa Baka é um que não tem cara de “local público”, há o acúmulo comum de uma residência, não num sentido de bagunça ou sujeira, mas a possibilidade de um aspirador precisar coabitar o espaço do banheiro porque nem todos partilhamos de espaços

domésticos com lavanderias ou áreas específicas para guardar apenas itens de limpeza, e a manutenção não é escondida, o item está a mão do próximo responsável a cuidar do espaço.

É interessante olhar a caixa nesse contexto, deslocada do meu doméstico mas indo para um local não-doméstico com cara de. Ela não salta aos olhos como em ambientes limpos de outros símbolos domésticos ali, parece pertencer ao espaço e pode não gerar questionamento dos próximos frequentadores do banheiro sobre seu pertencimento ou não pertencimento ao cômodo.

Figura 29 — Gatificar sendo executada na Casa Baka



Fonte: acervo pessoal.

O dobrar e receber uma cena inesperada cai, e porque esse trabalho existe em relação à algo ou à esse objeto “instituição”, questiono se a instalação perde força quando o banheiro tem tons de casa. Esse encontro com os espectador, para ter fôlego, precisa romper a lógica causal - o que precisa ser deslocado para uma narrativa paralela surgir nesse espaço? Um ambiente mais casa, pode não gerar a estranheza necessária à ideia de ali morar um gato -

diferente de uma assepsia recorrente em alguns prédios destinados à arte, ou quando você consegue supor que ninguém deve morar ali porque é um prédio do Estado - qual o nível de estranheza que inaugura a possibilidade de “cadê esse gato?”/”não tem como um gato estar aqui”?

Figura 30 — Gatificar na Casa Baka



Fonte: acervo pessoal.

A caixa estava instalada e, dessa vez, já havia me planejado para ir para o próximo

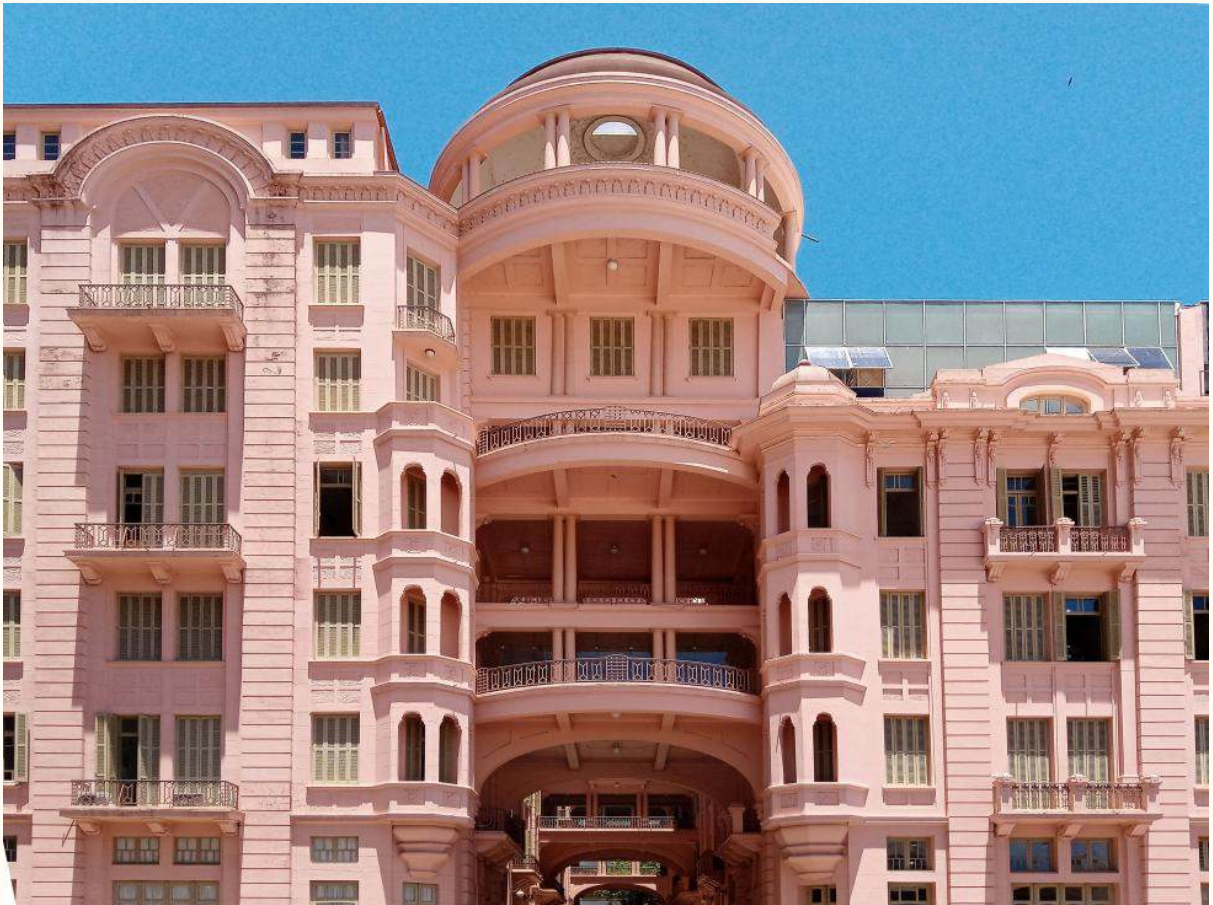
espaço naquele mesmo dia: a Casa de Cultura Mario Quintana.

9 CASA DE CULTURA MARIO QUINTANA

FICHA	
Nome	Casa de Cultura Mario Quintana (CCMQ) - (1990-)
Classificação	[Equipamento Cultural] "Um centro cultural é um espaço arquitetônico destinado à apresentação de manifestações culturais das mais diversas modalidades."
Como se apresenta	<i>"Os espaços da Casa de Cultura Mario Quintana estão voltados para o cinema, a música, as artes visuais, a dança, o teatro, a literatura, a realização de oficinas e eventos ligados a todas as formas de arte. Eles homenageiam grandes nomes da cultura do Estado do Rio Grande do Sul."</i> Fonte: https://www.ccmq.com.br/a-casa-e-o-poeta/
Público ou Privado?	Público
Segurança	Seguranças e câmera de vigilância

Tabela 6. Casa de Cultura Mario Quintana (elaboração própria).

Figura 31 — Fachada da Casa de Cultura Mario Quintana



Fonte: Cartografia dos Palcos.

A Casa de Cultura Mario Quintana é um prédio que comporta alguns aparelhos culturais voltados às artes visuais, como o MACRS (Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul) e o IEAVi (Instituto Estadual de Artes Visuais). Além disso, é um espaço de convivência no centro de Porto Alegre — é local de encontro com família, amigos, um local de primeiros encontros, e assim por diante. Por ser movimentado e ter 7 andares, a CCMQ é generosa em possibilidades de intervenção, o que faz *Gatificar* não ser a única ação não autorizada que executei por lá. Em 3 de outubro de 2024 fui ao banheiro do sétimo andar e o limpei.

Figura 32 — Objetos para a ação “Sammy :)”



Fonte: acervo pessoal.

Figura 33 — *Sammy :)* sendo executada na Casa de Cultura Mario Quintana

Fonte: acervo pessoal.

A ação “Sammy :)” foi incluída na exposição Gema (2025) no Centro Histórico Cultural da Santa Casa de Porto Alegre, e trago aqui um recorte do texto curatorial escrito com Marina Câmara:

A naturalização das atribuições domésticas às mulheres interessa a Sammy Duarte, que investiga determinados espaços da casa. Dione²⁰ reflete sobre a cozinha deixando seus utensílios em estado de inutilização e profanando a expectativa de assepsia que há sobre este cômodo da casa, colocado ao lado deles, uma rateira. Sammy indaga, por outro lado, o estatuto do banheiro:

[...] o banheiro é uma casa dentro da casa: o privado do privado, o cômodo fechado à chave, a proteção absoluta de um âmbito no qual nos sentimos e queremos estar seguros. Se ele rejeita ou se é incapaz de se assimilar física, arquitetônica e esteticamente ao resto da casa, é porque se trata de um tipo de sentinela moral que está presente em todas as casas do mundo: a sua intenção mais secreta é, na verdade, a de filtrar certas experiências, separar alguns gestos do corpo (Emanuele Coccia, 2021, tradução nossa).

A artista não só torna manifesto aquilo que é, normalmente, “encoberto”, ou fechado à chave, mas o faz a partir de uma ação não autorizada e obsessiva. O que fica de fato escancarado nessa ação que se dá no espaço que abriga o que há de mais silenciado? Respondendo ainda com Coccia: “O banheiro é o pudor perverso, feito de constrangimento e de sentimento de culpa, que esvazia o palco da descoberta do gênero, isto é, a frágil relação que cada um de nós deve inventar todo dia com o próprio órgão sexual.” (Câmara, 2025)

Ao pensar na motivação para essa limpeza, preciso ser literal: senti vontade de limpar porque precisava de limpeza. E não a limpeza corriqueira de manutenção, havia manchas na parede a serem retiradas com esponja de melamina, havia falta de itens para auxiliar quem limpa, porque até hoje (3 de julho de 2025), a escovinha para vaso e o par de luvas estão nesse banheiro sendo utilizados nas rotinas de limpeza daquele lugar. Após, a vontade de, assim como em *Gatificar*, gerar um estranhamento de quem encontra uma cena, e para isso, considerando a possível dificuldade de notar que uma limpeza foi feita ali após algumas horas de uso pelo público, assino a folha de registro de limpeza junto ao nome das mantenedoras da manutenção. Dias após, voltei e roubei a folha. Imagino que subtração de folha seria um tribunal de pequeníssimas causas, por mais que pegar algo que não me pertence por via surrupiada seja roubo, roubar aquela folha A4 não deve ser crime. Agora, quando fui expor a mesma folha em conjunto a videoperformance e aos objetos de limpeza, o mundo deu suas voltas e quem ficou com receio de subtração da folha fui eu, por ter colocado a mesma em um acrílico idêntico ao acrílico da porta do banheiro, onde alguém pode puxar e levar consigo, talvez até citar isso em sua monografia.

²⁰ Dione Veiga Vieira, artista também presente na mostra Gema.

Figura 35 — “Sammy :)” em vista da exposição Gema



Fonte: acervo pessoal.

Quando instalados num banheiro todo branco, os produtos de limpeza funcionam como uma breve “pincelada” tridimensional – a cor parte e atravessa as embalagens translúcidas dos produtos e ocupa o espaço como um chamado pictórico. Já o vínculo histórico entre rosa ao “limpinho” foi descrito por Michel Pastoureau:

A partir da década de 1830, os sabonetes destinados à higiene pessoal deixaram de ser uniformemente brancos, crus ou acinzentados, e adotaram tons pastéis. O rosa tornou-se o tom dominante, especialmente nas barras destinadas às mulheres. [...] Assim, o rosa tornou-se gradualmente cor ligada à higiene e à limpeza, pois o que valia para o sabão estendeu-se a toalhas, panos de rosto, escovas, bacias, bidês e recipientes de uso pessoal. (Pastoureau, 2025, p. 152-153, tradução nossa)

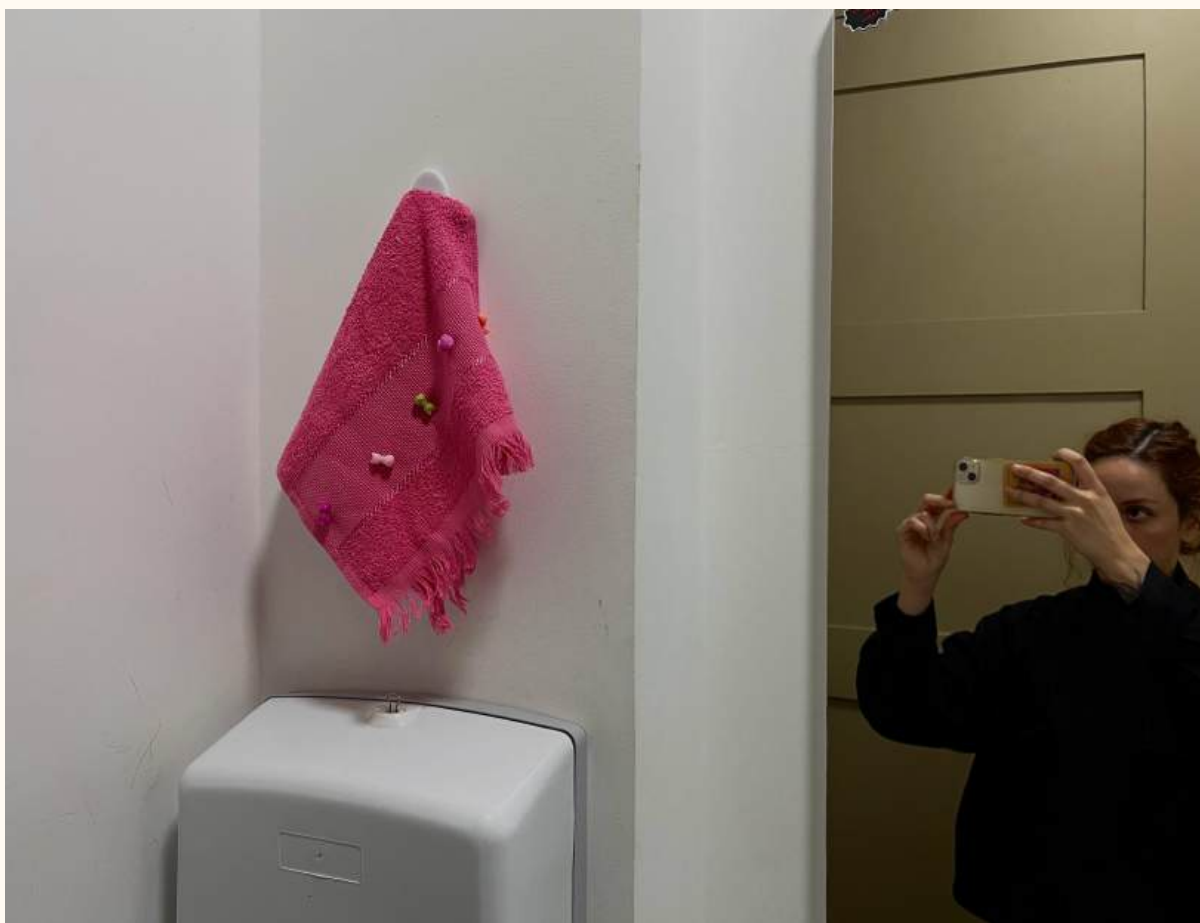
Décadas depois, a associação da cor com higiene atingiu outro item da casa:

Quando o jornal velho começou a ser substituído por papel especificamente fabricado para o banheiro, surgiram folhas finas e macias em tons pastéis, geralmente rosa. Nas décadas de 1950 e 1960, o papel higiênico rosa era considerado mais elegante e custava mais caro; depois banalizou-se e cedeu lugar ao branco, que voltou a parecer “mais higiênico”. (Pastoureau, 2025, p. 158, tradução nossa)

Retomo aqui o gancho da generosidade do espaço, para abarcar que *Gatificar* foi realizada lá mais de uma vez, em formatos diferentes, em dias e horários diferentes.

Na primeira vez, resolvi bordar miçangas de gatos em toalhas cor-de-rosa e instalar ao lado das pias dos banheiros com pequenos ganchos, como se fossem as toalhas usadas em banheiros de casas, ao invés dos papéis normalmente disponíveis para a secagem das mãos ou dos secadores automáticos. As toalhinhas foram instaladas no oitavo e no terceiro andar, em banheiros masculinos e femininos, assim como em momentos anteriores, agi em um dia de vernissage.

Figura 36 — *Gatificar* sendo executada na Casa de Cultura Mario Quintana



Fonte: acervo pessoal.

Na segunda vez, voltei com caixinha e areia na mochila em 26 de abril de 2025, e por experiência em outros momentos de visitação ou de execução de trabalhos nos espaço, sabia que teria que agir rápido e de modo improvisado para dar tempo de colocar a caixa e sair sem ser encontrada por um segurança durante o ato. Assim, o escolhido foi o banheiro do segundo

andar, próximo de salas onde acontecem cursos, o que estava vigente no dia, e que alocaria a caixinha “o meio” do banheiro masculino e feminino, para não setorizar por gênero — nem setorizar quem deve ter feito, nem setorizar quem pode encontrar.

Figura 37 — *Gatificar* sendo executada na Casa de Cultura Mario Quintana



Fonte: acervo pessoal.

Figura 38 — *Gatificar* na Casa de Cultura Mario Quintana



Fonte: acervo pessoal.

Figura 39 — *Gatificar* na Casa de Cultura Mario Quintana



Fonte: acervo pessoal.

Em absoluto, foi o momento onde agi com mais desleixo ou falta de vergonha. A alta

possibilidade de ser vista por segurança ou câmera me fez não ter vergonha de preparar a caixinha no banheiro feminino na frente de outras mulheres que ali estavam, nenhuma conhecida minha - e nenhuma tentou me parar ou sequer me fitaram com estranhamento, não sei se a pluralidade de pessoas, ser um centro cultural ativo e o fluxo da CCMQ faz parecer “bom, tudo nos conformes” quando você vê alguém instalando uma caixa de areia de gato por lá - eu possivelmente, como espectadora, também não falaria nada. Mas ficaria com uma pulga atrás da orelha. O ângulo de filmagem foi o possível, o registro fotográfico o mais rápido que fiz em todas as “gatificações”, onde coloquei a caixinha é de cara com uma câmera de segurança, e chutei ser fácil notar uma movimentação estranha na tela porque eu estaria me agachando com um objeto retangular e rosa e o abandonando. Queria registrar e sair rápido dali. Em alguns momentos, pensei em modificar o *modus operandi*²¹ para me permitir ser pega, ou começar a relaxar as observações ou pré mapeamentos e ver o que acontece — entretanto, quando estou realmente no espaço em ação, no duro, essa possibilidade não é considerada. Não sei se fico travada por medo, ou se busco fazer um trabalho menos na cara dura até por “sinal de respeito”, pois se me escondo e sou sorrateira, é porque confio que quem está naquele espaço não fará vista grossa e virá ao meu encontro entender o que está acontecendo e, por enquanto ou para sempre, quero poupar ambas figuras do constrangimento de ter que lidar com a coisa feita: a decisão viraria para além de “o que fazer com esse objeto?” para adicionar “o que fazer com essa pessoa?”.

10 REMANSO INSTITUTO CULTURAL

FICHA	
Nome	Instituto Remanso (2023-)
Classificação	[Associação] <i>“Uma associação é uma entidade formada pela união de pessoas físicas ou jurídicas com um objetivo comum, geralmente sem fins lucrativos.”</i>
Como se apresenta	<i>A Remanso é um instituto cultural sem fins lucrativos,</i>

²¹ Modus operandi se refere a um método de operação ou padrão de comportamento criminoso tão distinto que crimes separados ou conduta ilícita são reconhecidos como obra da mesma pessoa.

	<p><i>que atua no campo das artes visuais. Fomentamos artistas em início de trajetória com ações de acolhimento, aperfeiçoamento profissional, oportunidades de produção e circulação de arte. E incentivamos trocas com a comunidade a partir dos encontros que possibilitamos.</i></p> <p><i>Queremos ampliar as oportunidades de acesso à arte contemporânea na perspectiva otimista da redução das desigualdades para artistas.”</i></p> <p>Fonte: https://www.remanso.org.br/a-remanso</p>
Público ou Privado?	Privado
Segurança	Câmera de vigilância, zeladoria

Tabela 7. Instituto Cultural Remanso (elaboração própria).

No dia 26 de outubro de 2024 fui ao Instituto Remanso com o objetivo de colocar a caixinha de areia, nesse dia, sabia que estaria abarcada de facilidades como: era um dia cheio de eventos por lá, conseqüentemente cheio de pessoas, o que faria até o barulho da areia ser mitigado no momento da instalação. É preciso pontuar também uma facilidade na feitura do dia: eu fui uma das curadoras da exposição que estava vigente no espaço (nomeada “Gesto: libido, trabalho e política na performance”), e naquela tarde uma das ativações da mostra seria feita, e meu vai e vem poderia ser justificado tranquilamente com ser um momento de trabalho.

Quando você chega no endereço da Remanso, você dá de cara com um muro azul, um azul intenso que me lembra a clássica cor da caneta esferográfica Bic azul mas tem algo extra. O que se coloca entre um *azul Bic* e um *azul Yves Klein*.

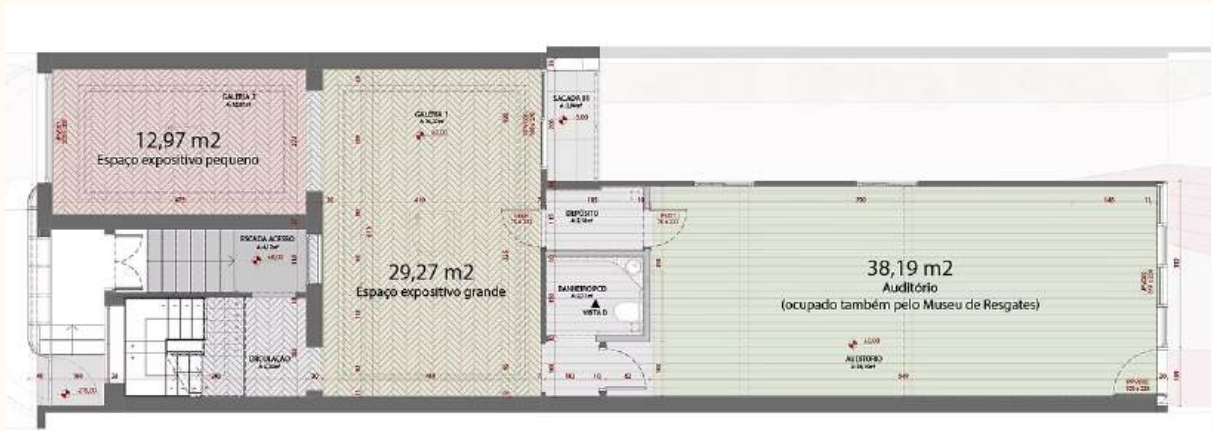
Figura 40 — Fachada da Remanso



Fonte: Instituto Remanso.

A edificação possui 3 andares e um amplo jardim nos fundos do terreno, no qual há uma área de convivência e possibilita atividades de acontecerem ao ar livre. No primeiro andar fica uma sala de trabalho, uma sala de quem trabalha ali. No segundo, o espaço expositivo em L estilo cubo branco, com amplas janelas para a rua e para o jardim — o banheiro fica entre o espaço expositivo e o auditório. E no segundo andar há espaço de ateliê coletivo, sala multiuso e biblioteca.

Figura 41 — Planta baixa do segundo pavimento da Remanso



Fonte: Instituto Remanso.

Ao chegar na Remanso você também encontrará o Claiton, zelador do local que te receberá com boas conversas sobre a vida, sobre o espaço e sobre as atividades culturais vigentes. Ele não é um segurança, entretanto anda pelo espaço enquanto realiza suas atividades, o que faz a vez de alguém que observa uma espaço — mas o olhar dele me parece outro, por mais que esteja zelando o espaço, está zelando também o “deixar as pessoas a vontade” para aproveitarem este espaço, também.

Voltando ao dia da ação, até aquele momento, havia realizado a feitura em 6 espaços institucionais na cidade de Porto Alegre. Desses locais, apenas no Instituto Ling havia conseguido algum retorno de como foi recebido por alguém que trabalha no lugar (Figura 23). Já na Remanso, pude observar mais de perto a mobilização em torno do aparecimento da caixa de areia, por estar, naquele final de semana, atuando como co-curadora de uma exposição em cartaz no espaço. Houve um sábado de atividade educativa e um domingo de desmontagem, o que me permitiu realizar a ação em um dia e ouvir sobre ela no dia seguinte.

Por ser a sétima ação, estive naturalmente mais tranquila em a executar, o que pode ser percebido nos vídeos. O primeiro momento, no MARGS, me fez sentir como se estivesse cometendo uma contravenção; o sétimo, no Remanso, me fez sentir como se estivesse brincando de contravenção. Deixei a caixinha no banheiro assim que cheguei ao espaço e pude ouvir algumas pessoas comentando sobre a presença da caixa de areia durante as atividades do dia. No entanto, como era um dia bem cheio na instituição, o objeto passou despercebido pela equipe, que o encontrou no domingo de manhã, um de cada vez. Os demais curadores da exposição (Ali do Espírito Santo, Marina Câmara e Marcela Futuro) sabiam da

minha intenção de colocar a caixa sanitária em algum momento durante a exposição, e acabaram sendo cúmplices desse segredo. O primeiro a perceber foi Guilherme Leon (direção executiva), que aguardou a chegada de Caroline Ferreira (coordenação educativa), Claiton Martins (zeladoria) e Guilherme Mautone (diretor cultural) para perguntar se alguém sabia como aquele objeto tinha aparecido lá. Em tom bem humorado, seguiram conversando, e cito aqui uma fala de Guilherme e Caroline sobre “é uma obra, é toda da mesma cor” e sobre o que seria feito com aquele achado. Não me aproximei muito para não chamar atenção, e não participei da conversa onde decidiram incluir *Gatificar* no acervo extraoficial da instituição, e esse é um ponto chave de discussão.

Figura 42 — *Gatificar* no Instituto Remanso



Fonte: acervo pessoal.

Figura 43 — *Gatificar* no Instituto Remanso



Fonte: acervo pessoal.

Figura 44 — *Gatificar* entrou para o acervo do Instituto Remanso

Fonte: acervo pessoal.

Transcrição da ficha de obra feita pelo Instituto Remanso após colocação de caixa de areia:

Tabela 8 — Ficha de Obra

<p>Autor Desconhecido ?</p> <p>A Fonte (essa, contudo, apenas para felinos), 2024</p> <p>Caixa de areia para gatos, areia sanitária para gatos e pá para recolher dejetos.</p> <p>Dimensões variáveis Acervo Remanso</p>

A presente obra foi insidiosamente deixada no banheiro da Remanso por autor desconhecido no dia 26 de outubro de 2024, um sábado repleto de atividades em que o instituto estava particularmente lotado. Ninguém da atual gestão do espaço conhece a autoria da obra, apenas que ela foi aqui deixada por alguém. É de conhecimento de todos, no entanto, que o jardim da Remanso é visitado com frequência por um bando de gatos, conhecidos pela vizinhança. E, talvez, o gesto faça um aceno aos frequentadores felinos. Num movimento de apropriação, a obra passa a integrar o acervo do instituto e a ser exibida, permanentemente, ganhando, pela Direção Cultural do espaço, um título à altura e de dimensões duchampianas.

Fonte: elaborada pela autora (2025)

Quando falo “acervo extraoficial” é porque não estamos falando de um acervo pertencente a uma entidade ou um acervo de patrimônio, estamos falando de um acervo do coração, de trabalhos de artistas que ali transitam e presenteiam a instituição ou que são adquiridos por seus trabalhadores e inseridas em seu espaço físico. Eu não entrei em um acervo museológico, por exemplo, que possui suas regras de preservação e aquisição — nem precisei passar por um processo de doação onde seria avaliada por um grupo de pessoas entendendo se meu trabalho faz ou não sentido com o restante do acervo e as diretrizes da instituição. Mas entrei. E assim como Guilherme Mautone pontua na ficha um aceno aos felinos, sinto que a caixa não ser retirada é um aceno ao artista contemporâneo, algo que o instituto faz através de suas práticas, constantemente. Como exemplo desse aceno, pontuo o Programa de Concessão de Ateliê, que seleciona duas pessoas artistas por ano para ocupar o ateliê do instituto e receber bolsa de fomento para suas práticas artísticas, além de acompanhamento.

Cito as práticas da Remanso porque seria raso só argumentar que é “mais fácil” para um instituto sem “acervo oficial” acolher *Gatificar* em seu acervo. Em termos de passo a passo, de cadeia de permissionamentos e políticas de acervos, é “mais fácil” em quantidade de tempo e esforço para que isso aconteça. O que busco apontar aqui, para além de graus de institucionalização, é: o único local onde o trabalho foi “continuado” em seu objetivo — objetivo esse meu, com de brincar com a institucionalização num início de trajetória artística — é justamente um local na cidade onde outros artistas em início de trajetória também encontram respiro e possibilidade. Vejo esse aceno não apenas como um aceite da brincadeira,

o vejo também como uma concretização do que o instituto faz no seu dia a dia: ter olhos atentos aos artistas vivos da cidade.

Em 7 de março de 2025 fui selecionada para o PPAC — Programa de Pesquisa em Arte Contemporânea, Processos Curatoriais e Documentação da Remanso. Essa seleção aconteceu através de inscrição de uma proposta onde apresento que sou a responsável pela caixinha rosa presente no banheiro. Quando me inscrevi, um ciclo parecia se completar: nada melhor para avisar uma instituição sobre algo feito sem a autorização dessa instituição, do que através de um processo seletivo organizado pela instituição. Poderia parecer uma piada, é um tanto uma piada, mas uma piada que não é sobre chacota, é uma submissão de projeto carregada de bom humor.

o PPAC é um programa onde recebo incentivo financeiro para pesquisa, e é ele que possibilitou mais uma rodada de caixinhas de areia instaladas, assim como um tempo de dedicação ao aprofundamento da pesquisa que transborda ao que pode ser inserido nesse trabalho de conclusão de curso, porque continuo como pesquisadora do programa para além da data de entrega. O ponto principal dessa seletiva é a compreensão das portas que se abrem a partir do momento que uma instituição toma a decisão de “será você” e divulga essa decisão. A partir da divulgação da minha seleção, conheci mais artistas, pesquisadores e curadores através da conversa de “ah você é a pesquisadora da Remanso”. Eu confirmo que sim, e por meses me ative a falar “estou pesquisando ações não autorizadas”, sem me declarar a artista que as faz, e posso dizer com tranquilidade que foram poucos os que me olharam com cara de dúvida e perguntaram “ações não autorizadas?”, demonstrando que ouviram o que foi dito ou se pela situação social acharam melhor não perguntar muito, já que não é um termo difundido no campo das artes e que gera compreensão de bate pronto. E se você pesquisar “ação não autorizada” no *Google*²², por exemplo, a ferramenta de inteligência artificial deles, a Gemini, ela dirá que:

"Ação não autorizada" refere-se a qualquer atividade ou operação realizada sem a permissão ou consentimento de quem tem autoridade sobre ela. Isso pode se aplicar a diversos contextos, como transações financeiras, acesso a sistemas, uso de imagens ou informações, importação de bens, entre outros. Em geral, uma ação não autorizada é considerada uma violação ou irregularidade.

Ações não autorizadas podem ter consequências legais, financeiras e reputacionais, dependendo da situação e do contexto. Em muitos casos, podem gerar multas, penalidades,

²² Digo isso em 3 de julho de 2025. A inserção de informações na internet ao passar do tempo possivelmente mudará esse resultado.

processos judiciais e danos à imagem de pessoas ou empresas. Em resumo, uma ação não autorizada é qualquer ação realizada sem a devida permissão, podendo acarretar diversas consequências negativas.

Não faço o apontamento sobre a falta da pergunta “ação não autorizada?” como algo negativo, a falta de curiosidade sobre me permite manter o anonimato, esse que vira e mexe acabei perdendo para algumas pessoas ao longo desse um ano. Nem sempre através de minha boca. Quando me perguntaram de modo mais aprofundado sobre minha pesquisa, acabei revelando — coisa de três pessoas. Tive o acaso de estar conversando sobre com Leon na Remanso e a artista residente Laura Moreira ter escutado e vindo conversar comigo sobre a caixinha. Também fui interpelada por um artista, que foi *Gatificado* (risos) na abertura da sua exposição, sobre se era eu quem as fazia — infelizmente fiquei mais feliz por ser questionada do que tive tino de fingir que nada sabia sobre e confirmei, ele nada me disse de retorno a sua pergunta, e não perguntei por ter achado graça da pergunta aleatória, mas numa próxima, pergunto. Talvez meu modo sorrateiro não vá muito além do que o ato de fazer. Sou uma pessoa comunicativa e curiosa, e isso afeta quanto consigo fazer pose de anônima — mas considero ter sido misteriosa e anônima o suficiente para o que gostaria de executar.

Ter a possibilidade de receber um aporte financeiro para pesquisar e realizar um trabalho artístico é uma honra. Digo isso tendo em mente um cenário artístico um tanto árido, onde a falta de possibilidades fez um trabalho fluir em meu inconsciente em um sonho: sonhei que, na dificuldade de ser inserida em um círculo de artes, resolvi pegar uma caixa de areia de gatos e inserir no Museu de Arte do Rio Grande do Sul. O sonho não era uma revolta ao museu citado, e nenhum outro, mas lida com humor com as travas que a vida coloca, que o sistema da arte em si também opera em manter e colocar. É paradoxal que justamente ao fazer um trabalho de arte sobre essas travas, é que vejo elas afrouxarem e me sinto mais inserida e mais próxima de atores do campo.

11 FUNDAÇÃO VERA CHAVES BARCELLOS

FICHA	
Nome	Fundação Vera Chaves Barcellos (2005-)
Classificação	[FUNDAÇÃO] “Uma fundação é uma pessoa jurídica, definida pelo

	Código Civil, que é criada com um patrimônio específico destinado a um fim social ou de utilidade pública.”
Como se apresenta	“Preservar, pesquisar e difundir a obra da artista Vera Chaves Barcellos e a Coleção Artistas Contemporâneos, bem como incentivar a formação de público, a criação artística e a investigação das artes visuais da década de 1960 até os dias atuais.” Fonte: https://fvcb.com.br/sobre/
Público ou Privado?	Privado
Segurança	Não

Tabela 9. Fundação Vera Chaves Barcellos (elaboração própria).

A Fundação Vera Chaves Barcellos fica localizada em Viamão, do ladinho de Porto Alegre. Por mais próximo que seja em quilômetros, seu acesso por transporte público não é tão convidativo, por mais que existente e possível. Munida com o combo de preguiça e receio da obriedade — um por ter uma certa preguiça de pegar alguns ônibus com a mochila pesada com caixinha e areia, o outro porque o fluxo de pessoas poderia ser baixo ou nenhum, colocar a caixa e ter de pronto a notícia que só pode ter sido feito por mim, não me é interessante — esperei um momento de abertura de exposição, no qual a fundação oferece ônibus gratuito saindo do centro da cidade de Porto Alegre.

Figura 45 — A fundação Vera Chaves Barcellos

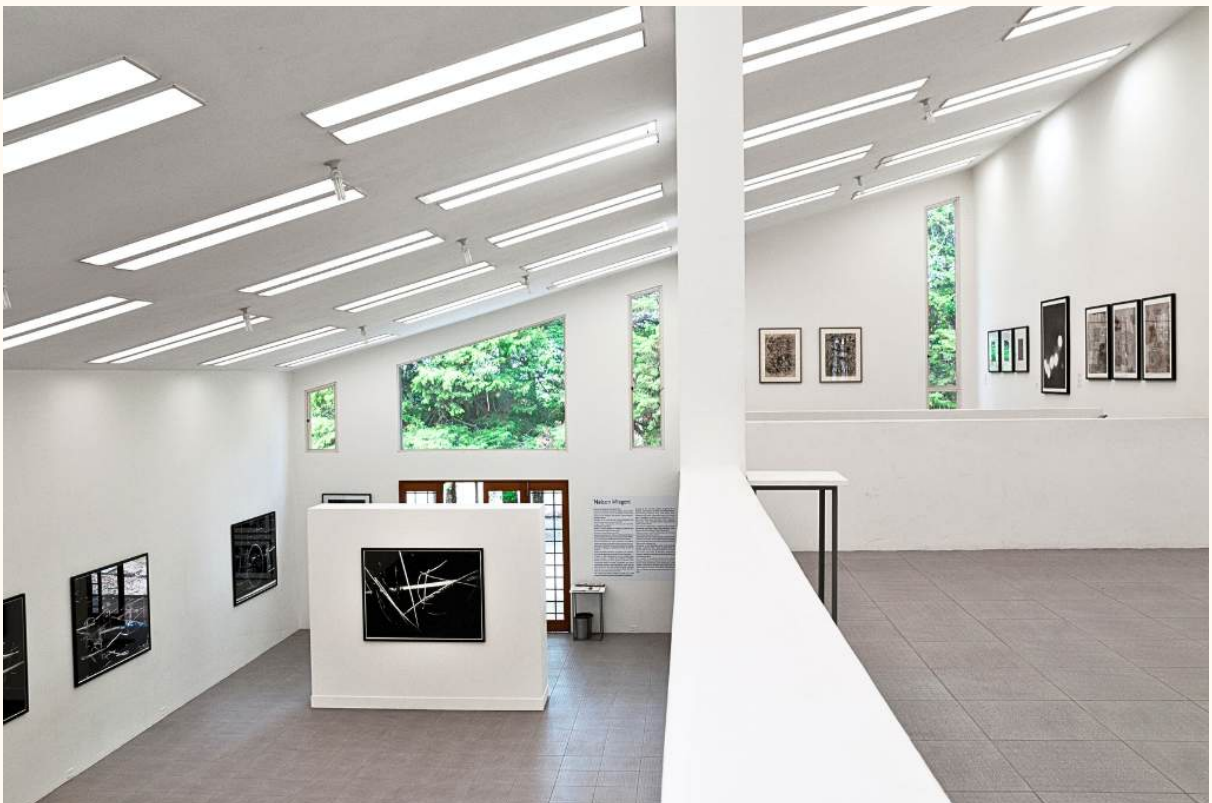


Fonte: Fundação Vera Chaves Barcellos.

Esse dia chegou em 26 de abril de 2025, com o anúncio da abertura de “Cinco Pontos de Orientação”, uma exposição com trabalhos que ficam na área externa do espaço expositivo “sala dos pomares”, que é o ambiente mais próximo do cubo branco. Com isso, eu poderia ter

mais tempo para entender o funcionamento do banheiro e fluxos, já que o evento principal do dia estaria com olhares para o externo — mesmo que, em seu interior, estivesse uma dos espaços expositivos da 14^o Bienal do Mercosul. Como dito anteriormente, eu fui até lá com um ônibus disponibilizado pela própria fundação, então diferente dos outros espaços, no qual eu poderia colocar e sair rapidinho para não ser pega, eu teria que ficar lá por um período após ter feito.

Figura 46 — A Sala dos Pomares



Fonte: Fundação Vera Chaves Barcellos.

Ao entrar na Sala dos Pomares você encontrará um espaço branco, de dois andares, com janelas que permitem vislumbrar parte do Pomar logo ao lado — fazendo jus ao nome. Ao olhar para a esquerda, há a entrada para uma sala de vídeo, logo a frente a escada para o segundo andar, após um corredor que leva para o banheiro... mas também leva para uma sala que não sei o nome, mas que aqui chamarei de “Sala de Trabalho”, porque não sei sua função, por mais que parece ser uma sala de escritório onde se administra e planeja coisas. A Sala de Trabalho tem uma parede de vidro para o corredor de acesso ao banheiro, isso somado ao que considero desde o princípio: locais que recebem arte costumeiramente não são fãs de pessoas andando com mochilas volumosas; entendi que precisaria ficar um tempo extra pela Sala dos

Pomares entendendo quem estava indo para lá. Consigo nomear presentes no dia e acessando a sala a própria artista (e diretora presidente) Vera Chaves Barcellos, a diretora cultural Bruna Fetter, a responsável pelo programa educativo Margarita Santi Kremer (carinhosamente chamada de Marga pelos presentes), e Aline Zimmer, que naquele dia estava na coordenação das funções do transporte e, segundo o site da fundação, faz parte do centro de documentação e pesquisa. O trânsito era para além dos que trabalham lá, transformando a Sala de Trabalho também em uma sala de convivência. E assim fui para minha primeira tentativa, onde aproveitei uma brecha onde ninguém estava na Sala de Trabalho, mas havia alguém no banheiro, e me coloquei a esperar na porta — o que eu não contava era com a boa vontade de Vera ao me ver na fila, me encaminhou para um outro banheiro, mais reservado, que é de acesso dos funcionários. É relevante pontuar que a artista não me conhece, nunca conversou diretamente comigo fora esse momento onde foi querida com minha falsa necessidade de bexiga. Após dar um tempo no banheiro-que-não-era-o-objetivo, voltei para a mediação da 5 Pontos de Orientação, e quando o grupo seguiu para o último trabalho, voltei à Sala dos Pomares.

Quando cheguei a fila do banheiro estava com uma média de 4 a 5 pessoas, constante. Fiquei a espiar de tempo em tempo, mas o fluxo não diminuiu. Além disso, Vera estava na Sala de Trabalho, com uma visão de todos presentes na fila, e poderia, pra minha cabeça ansiosa, achar estranho eu estar ali minutos após já ter ido ao outro banheiro, com o conjunto de estar com uma mochila grande, poderia supor que eu não estava passando bem, que eu estava tramando algo ou não ligar. E ela nem me viu para selecionar alguma das três opções, porque aproveitei a entrada de um amigo na fila para ficar atrás dele, com a mochila no chão, no aguardo de liberar o banheiro. E eis que chegou o momento, onde não precisei me preocupar com som, pelo som dos presentes na fila.

O banheiro da Sala dos Pomares é retangular, branco em suas paredes, piso de cerâmicas cinzas, com barras de apoio para acessibilidade e, com o alto fluxo do dia, estava um pouco bagunçado de papel higiênico em chão e lixeira.

Figura 47 — *Gatificar* sendo executada na Fundação Vera Chaves Barcellos



Fonte: acervo pessoal.

Figura 48 — *Gatificar* na Fundação Vera Chaves Barcellos



Fonte: acervo pessoal.

À noite fui avisada que encontraram a caixinha. Desde então, não tenho notícias de como a Fundação lidou com o encontro, o que acharam, o que farão.

12 MARGS+1 & FAROL SANTANDER

FICHA	
Nome	Farol Santander (2018-) — antigo Santander Cultural (2001-2018)
Classificação	[Centro Cultural Cultural] “Um centro cultural é um espaço arquitetônico destinado à apresentação de manifestações culturais das mais diversas modalidades.”
Como se apresenta	<i>“O Farol Santander é um centro que articula, integra, documenta e difunde a arte contemporânea produzida dentro e fora do Rio Grande do Sul, além de propor extensões temáticas para áreas como música e o teatro, atuando como polo de geração e distribuição de uma rica produção de conhecimento, proporcionando aos seus visitantes o acesso a obras, artistas, espetáculos e experiências que irão lhe agregar uma rica bagagem cultural.”</i> Fonte: https://www.farolsantander.com.br/poa/sobre-o-farol-santander
Público ou Privado?	Privado
Segurança	Seguranças e câmera de vigilância

Tabela 10. Farol Santander (elaboração própria).

Era necessário a refação do trabalho *Gatificar* no MARGS, por motivos como não ter sido possível acompanhar algum sinal de por quem a caixa foi encontrada e o que foi feito com ela — o que virou de meu interesse durante outros momentos de instalação. Há também a necessidade de testar fazer lá após uma sequência de outras caixas onde fui me sentindo mais destemida ou coisa parecida.

Então, em 24 de junho de 2025 fui para a abertura da exposição “MARGS 70+1”, que acontece em celebração aos 70 anos da instituição, e retoma uma exposição suspensa pelas águas da enchente. Essa exposição acontece em dois espaços expositivos, no já citado MARGS e no Farol Santander, instituição que fica a poucos metros de distância mas possui um caráter diferente. De pronto, não é um museu. Também possui, vez ou outra, mais vezes do que outras, a cobrança de ingresso para quem quiser acessar o que foi escolhido ser colocado lá dentro.

Naquela manhã a exposição estava prevista para abrir às 11h, em ambas instituições. Preparei minha mochila, tive a sorte de ser um dia frio — já que nada mais efetivo como álibi de roupas volumosas do que 8 graus no termômetro, ensaiei no espelho como disfarçaria a mochila, entendi que para disfarçar o retângulo evidente ali, teria de fingir estar colocando o casaco quando entrasse, além de cobrir a parte das costas com um cachecol volumoso. E foi bem assim que fiz.

Cheguei na porta do MARGS dando oi para o segurança e movimentando o casaco e o cachecol para passar batido de mochila, isso é relevante porque em uma tentativa anterior durante a 14^o Bienal do Mercosul, fui impedida de entrar pela existência de um locker (guarda volumes). E quando não há um locker, a depender do segurança, é pedido que você deixe bolsas maiores ou mochilas na recepção, ganhando um número de identificação para retirar seu pertence na saída. Entrei dando oi para o segurança e sem problemas. Aí notei que a fala de trabalhadores e políticos relacionados às duas instituições devia estar acontecendo no Farol Santander, já que no saguão do MARGS nada havia. De início achei que seria problema e ali estaria um tanto vazio, mas foi só virar rumo a exposição pra ver um bom número de pessoas, o suficiente pra sempre deixar a mochila atrás de alguma pessoa ou grupo enquanto cruzava com algum segurança. Nesse dia os seguranças estavam andando com mais atenção pelo espaço, então entendi a necessidade de agir mais rápido que costume, sem a parte de olhar um pouco a exposição ou participar de atividades educativas para disfarçar. O segundo andar do museu estava fechado, uma de suas salas, nomeada “salas negras”, também estava fechada. O que fazia o fluxo para o corredor do banheiro ser menor.

Nesse banheiro, você encontra 3 cabines, uma masculina na sua frente à esquerda, uma feminina na sua frente à direita, e uma mais ampla adaptada para acessibilidade que fica à sua direita, ao lado de uma salinha de itens de limpeza e manutenção. E eu entrei nessa cabide acessível, por ser justamente ao lado do local a ser colocada a caixa — montei rapidamente, aguardei sons de uso de banheiro sanarem, e saí da cabine indo em direção ao banheiro feminino para posicionar meu celular e filmar a colocação. Fui rápida nos registros e saí do museu também apressada, dessa vez já escondendo a mochila nas minhas costas, rumo ao Farol Santander.

Figura 49 — *Gatificar sendo executada* no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, de novo



Fonte: acervo pessoal.

Figura 50 — *Gatificar* no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, de novo



Fonte: acervo pessoal.

Fichei o Farol Santander para fins de narrativa, mas aqui ele é um não-lugar de instalação. Não houve *Gatificar* no Farol Santander. Compreendi ao longo do trabalho que banheiros com lonjuras do espaço expositivo não me interessam, pelos seguintes pontos: é importante a caixa poder ser confundida com algo que está ali de propósito, é importante que mais pessoas passem pela caixa, e é importante ela ser vinculada ao espaço expositivo em si

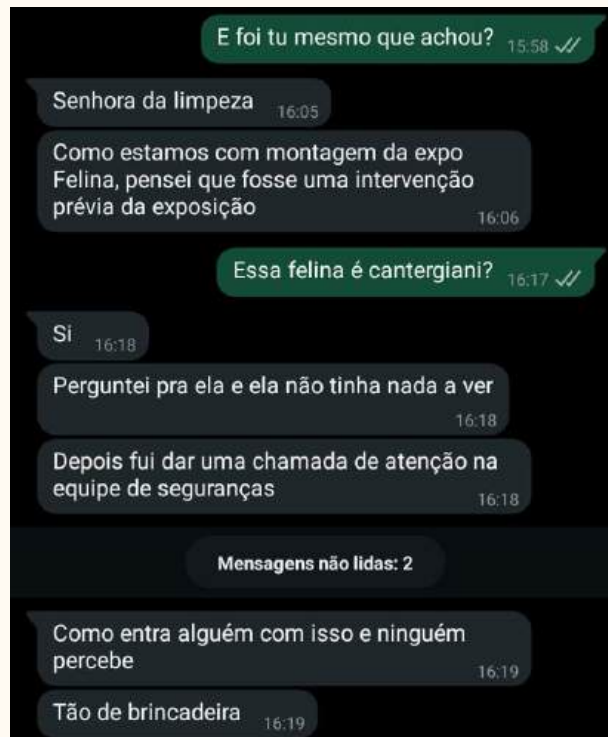
— e não ser facilmente vinculada a outra instituição. O Farol Santander possui um banheiro deslocado do espaço expositivo, num subsolo, mais perto de sua saída e de seu restaurante do que de qualquer espaço com arte. Ou por exemplo, o Centro Histórico Cultural da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre, o banheiro fica mais próximo da área do administrativo do que perto das salas multiuso direcionadas às artes visuais, a falta de vínculo físico dificulta o vínculo mental. E assim, galerias privadas com marcação de visita também não me interessaram como possibilidade, porque há falta de fluxo e a grande evidência que fui eu quem recém estive ali — por isso também, minha preferência por atuar em vernissage, além do fluxo de pessoas, aumenta a chance de alcançar alguém que conheço e sabe do trabalho de me encaminhar relatos de alguém que encontrou a caixinha. Como a seguir:

Figura 51 — *Gatificar* sendo tema de conversa em rede social



Fonte: acervo pessoal.

Nesse caso, com uma triangulação de informações e tendo me visto no local, um funcionário do museu identificou que eu era a autora da ação naquele dia.

Figura 52 — *Gatificar* sendo tema de conversa em rede social

Fonte: acervo pessoal.

Na imagem, o que é apontado é uma brincadeira sobre a “falha de segurança”, claro. Ser sorrateira nesse quesito é interessante porque, como apontei na introdução, eu não me sinto fazendo algo de errado, seria bobo ter tons de perigo em uma caixa de areia para gatos toda rosa no banheiro de um espaço expositivo — entretanto, entendo que pode gerar incômodos sobre segurança do espaço. Como alguém me deixou passar? Quantos alguéms me deixaram passar? Ou até da segurança do item em si, porque a areia de tofu rosa tem semelhança visual com veneno de rato, que é algo bem mais popular que uma areia sanitária cara, nisso, desde o primeiro dia fantasiei se aquilo poderia ser confundido com algo perigoso, e pensei que o rosa e a simpatia do conjunto, ou o cheiro de pêssego (segundo o seu fabricante), aliviaria essa barra pra mim. E tudo isso é especulativo, já que fora a situação do Instituto Remanso, eu não tive um acesso livre ao que foi dito ou percebido por quem encontrou a caixa. Nessa última caixinha no MARGS, até tenho um registro de “onde foi parar”, e sendo devidamente utilizado por dois gatinhos, como comprova a imagem abaixo:

Figura 53 — a caixinha de *Gatificar* na residência de uma das pessoas trabalhadoras do MARGS.



Fonte: acervo pessoal.

Por mais que eu gostaria de praticar esse voyeurismo, por enquanto, me ocupei de aguardar os relatos, observar a diferença de cada um deles de acordo com quem deu de cara com o trabalho — penso no uso de questionário, entrevistar quem trabalha no local, mas isso tem certa implicância com o anonimato, poderia colocar em jogo uma pessoa pessoa específica perguntando de um ocorrido se ninguém mais está perguntando sobre ele.

E pontuo que, anonimato este que perco agora, ao tornar público via pesquisa toda a coisa-feita. A dúvida de autoria, não sei se perco. O anonimato está vinculado com a não autoria pois não proclamei nada através de pseudônimos, mas quem não encontrar relatos como o desta pesquisa ou algum boca a boca sobre, não sabe quem sou. Pode descobrir em uma futura exposição.

13 CASA MUSGO — OU, UM PRELÚDIO DE CONCLUSÃO

FICHA	
Nome	Casa Musgo (2012-)
Classificação	<p>A Musgo se descreve como um [Espaço Cultural]</p> <p>Essa classificação me é dúbia por ser um espaço que não parece ter o objetivo de fomentar outras artes que não a visual, o que normalmente ocorre em um centro cultural. Aqui, penso também que pode se um modo de falar de si sem colocar a palavra “galeria” — que poderia fazer sentido pela ocorrência de venda de trabalhos de arte em seu espaço.</p>
Como se apresenta	<p><i>“A Casa Musgo é um espaço cultural que busca, de forma independente, promover a arte e a criação autoral. Composta por atelier, galeria e loja, a Casa tem como proposta aproximar a arte das pessoas, além de ser um espaço aberto e híbrido que possibilita conexões com artistas e com o público. Impulsionando a construção de novas experiências e conhecimentos que instiguem a criatividade e a reflexão.”</i></p> <p>Fonte: https://www.casamusgo.com.br/casa-musgo</p>
Público ou Privado?	Privado
Segurança	Não

Tabela 11. Casa Musgo (elaboração própria).

Figura 54 — Fachada Casa Musgo



Fonte: Casa Musgo.

A Casa Musgo é bem próxima a minha casa, e acredito que a estrutura dela já tenha sido uma casa anos atrás. É recorrente minha passagem por sua frente e as entradas ocasionais no espaço, que possui ateliês, uma loja e também espaço expositivo. Em todas essas idas, nunca tinha ido ao banheiro, e só chutava onde possivelmente era a porta dele. No dia 4 de julho de 2025, fui para uma vernissage no local e me preparei para colocar a, até agora planejada como, última caixinha de areia em Porto Alegre. Essa sem receio do que aconteceria se eu fosse pega, essa sem receio de fazer barulho — dessa vez, a adrenalina nem veio.

É interessante observar um trabalho iniciado com mãos tremelizando ser “finalizado” com corpo inteiro tranquilo. Isso dado pelo aspecto da repetição, familiaridade com o espaço e, sobretudo, pela motivação ora anuviada se desdobrando ao longo desse período de mais ou menos um ano. O receio de ser mal interpretada, citado no início desta monografia, se esvaiu e deu lugar para o emancipar do espectador ou do “encontrador” do trabalho. No caso da Musgo, creio ser difícil ser má interpretada, pela abertura do lugar aos artistas contemporâneos e pelo caráter de suas mostras, com olhar para artistas gaúchos. E com isso, acredito no potencial de chutarem ser um trabalho de arte — se o manterão ou se será descartado, outra história.

Naquela noite esperei na fila do banheiro evitando fazer contato visual com Martina Nickel ou com Rodrigo Marroni, colaboradores/fundadores da Musgo, porque os conheço (de dar oi, de conversar rapidamente em aberturas), e não queria evidenciar a mochila volumosa que carregava comigo e tornar a triangulação de informações e deduções de autoria óbvia demais. Quando o banheiro foi liberado, adentrei e encontrei um banheiro com cara de casa mas não com cara de uma área de manutenção da casa ou de banheiro principal, é uma sensação de lavabo, aquele banheiro que você deixa mais bonito para as visitas. O tamanho é pequeno, com móveis de madeira, papel de parede estampado e itens que enfeitam a bancada. Posicionei o celular no chão e busquei ser rápida, já que a tranca do banheiro não é uma maçaneta comum, o que permite entreolhar caso abra a porta ao supor não ter um ocupante ali.



Fonte: acervo pessoal.

Figura 56 — *Gatificar* sendo executada na Casa Musgo



Fonte: acervo pessoal.

A coisa estava feita, havia o registro, havia fora daquela porta algumas pessoas que sabem de *Gatificar*. Saí do banheiro e fui conversar com essas pessoas, pensar sobre o futuro desse trabalho e meu futuro como artista em si. Não fico afobada para ir embora, não pratico voyeurismo do encontro da caixinha, foco em conversar e aproveitar a noite.

Aquele dia era uma sexta-feira, e durante o final de semana, recebi relatos de pessoas amigas que foram visitar a exposição na Casa Musgo e viram a caixa para o lado de fora do banheiro, dentre as decisões, era a proximidade dela com o vaso sanitário. Não retornei na Musgo para observar se a caixinha está para o lado de fora ainda, ou se ficou ali brevemente.

14 CONCLUSÃO

Só dá pra saber, fazendo. Seguir o ímpeto de uma sensação advinda de um sonho me trouxe reflexões sobre estar perdendo a linha, sobre rumos de meu trabalho como artista visual e o crescimento de meu aspecto de pesquisadora dentro do campo das artes visuais. E assim, mesmo não conhecendo leituras de significados de sonhos da psicanálise ou das revistinhas de consulta rápida, consigo supor que esse veio pela preocupação ordinária sobre futuro e carreira — no que há de possibilidade nesse cenário e nas suas condições, de quem tenta se inserir no sistema da arte. Ao levar o doméstico para passear, entendi que sim, esse trabalho só funciona porque está dentro de um espaço institucional, só funciona porque alguém o encontra e só funciona porque suspende, momentaneamente, a narrativa daquele dia.

Durante o processo de orientação junto a Remanso ou nos momentos de contato com o público quando apresentei a pesquisa via PPAC, ou quando a apresentei para pares ou professores por ser fofqueira de mim mesma, esses “combos de significâncias e entendimentos” foram tomando corpo e recebendo camadas de narrativas de o que a caixinha despertou ou pode despertar em seus espectadores.

Há no meu caderno uma frase anotada desses encontros, dita a mim por Guilherme Mautone: "esconder-se é um prazer, mas não ser encontrado é uma catástrofe", uma frase atribuída ao psicanalista britânico Winnicott.

E ela iluminou uma perspectiva de que a questão que mais foi e voltou durante estes meses foi a do anonimato. Faria sentido brincar com o sistema sobre inserção e depois não tentar inserir esse trabalho ou minha produção nesse mesmo sistema? Vale a pena “deixar baixo” após chegar à conclusão de que não pretendo repeti-lo em Porto Alegre? Valeria não

abrir publicamente ou divulgar que sou quem faz e falar que apenas pesquisei sobre? Como abordado no capítulo do MARGS+1 (p. 92), o anonimato já havia perdido um tanto, mas ele foi importante para a execução, especificamente no momento do encontro.

Saber que buscaram mentalmente quem poderia ser e que, ao menos que eu saiba, ninguém chutou meu nome ao encontrá-las, mas sei de possibilidades criadas, faz um sorriso surgir no canto da boca e traz uma sensação de satisfação: brinquei no campo que gostaria de brincar.

A caixinha é uma brincadeira de revelação: o que essas pessoas presentes, aqui e hoje, vão decidir fazer com esse item? Como ele será classificado? A escolha do anonimato não é findada em si mesma, ela surge para permitir a leitura sem a carga possível de o que eu já fiz ou deixei de fazer profissionalmente, do que faço ou deixo de fazer como pessoa, transforma a autoria num pequeno e breve espaço de jogo, a possibilidade de negociar com a aparição do objeto, de absorver, de esconder, de confrontar e buscar quem ou de achar graça e pensar que pouco importa esse quem, tudo a depender do conjunto de agentes ali presentes e como tomariam decisões, por qual lógica.

Tive o aceno de entrada em um acervo sentimental na Remanso, a curiosidade bem-humorada acompanhada de rápida remoção dos objetos no Ling, a conversa sobre ser uma falha de segurança no MARGS, o completo silêncio sobre o que aconteceu com as da CCMQ. Cada uma decisões diferentes, lógicas diferentes.

Este processo me forçou a lidar com o que não se controla, com o intervalo entre o planejamento e o acontecimento, que é sempre atravessado por regras e rotinas dos locais. As experiências, registradas em vídeo, fotografia e nesta escrita, consolidaram-se como um arquivo. A decisão de concluir o ciclo de ações em Porto Alegre e, agora, tornar pública a autoria através desta monografia, me relembra e me permite brincar rasiinho com a frase de Winnicott: a fase do "esconder-se" foi crucial para a execução, mas a análise e a inserção do trabalho no campo da arte exigem o "ser encontrada".

E espero conseguir, aos poucos, construir uma carreira dentro do campo — é exaustivo criar e pensar arte quando se trabalha com outros empregos ou obrigações “de fora”, e permanece a sensação de estar esperando o momento em que seja possível se dedicar de forma mais integral ao que me interessa. Mesmo assim, sigo buscando meios de sustentar esse percurso, aguardando o *lacear* que cito na introdução desta monografia, e indo aos poucos, dentro das possibilidades reais — fortificado por fomento.

O trabalho realizado até aqui não fecha respostas e não estabelece um método definitivo. O que fica é o desejo de seguir fazendo, de ampliar o arquivo das ações e de investigar outros caminhos possíveis para a prática artística.

REFERÊNCIAS

BERGER, John. *Por que olhar para os animais?* Tradução de Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Fósforo, 2021. Título original: *Why Look at Animals?*

COCCIA, Emanuele. *Filosofia da casa: espaço doméstico e felicidade*. Tradução de Alice Alberti Faria; desenhos de Luiz Zerbini. 1. ed. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2024. Título original: *Filosofia della casa: lo spazio domestico e la felicità*.

KRAUSS, Rosalind E. Caminhos da escultura moderna. Tradução de Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998. Título original: *Passages in modern sculpture*.

SCHUCMAN, Lia Vainer. *Entre o encardido, o branco e o branquíssimo: branquitude, hierarquia e poder na cidade de São Paulo*. 2. ed. São Paulo: Veneta, 2020. Introdução de Antonio Sérgio Alfredo Guimarães; apresentação de Leny Sato; prefácio de Maria Aparecida da Silva Bento.

PASTOUREAU, Michel. *Pink: the history of a color*. Princeton: Princeton University Press, 2025.

FRASER, Andrea. O que é crítica institucional? In: *Concinnitas*, ano 15, volume 02, número 25, dezembro de 2014.

HEINICH, Nathalie. A sociologia da arte. Bauru/SP: EDUSC, 2004, p. 09-19.

FÓRUM FOTOPERFORMANCE. Fórum Fotoperformance – Dia 03 Mesa 04. [S.l.], 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RGib6hBvLUo>. Acesso em: 1 jul. 2025.

RÁDIO NOVELO APRESENTA. *Me engana que eu gosto*. Entrevistadora: Carolina Moraes. Participação: Ilê Sartuzi. Episódio 105, 28 nov. 2024. Podcast: 1h14min12s. Disponível em: <https://radionovelo.com.br/originais/apresenta/me-engana-que-eu-gosto/>. Acesso em: 1 jul. 2025.

SARTUZI, Ilê. *Sleight of Hand*. (2023-2024). Disponível em: <https://ilesartuzi.com/sleight-of-hand-2/>. Acesso em: 29 jun. 2025.

LACKMAN, Jon. *As invasões construtivas do UX*. Ilustríssima – Folha de S. Paulo, São Paulo, 29 abr. 2012. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/1082749-as-invasoes-construtivas-do-ux.shtml>. Acesso em: 29 jun. 2025.

MODERNA MUSEET. Sigurður Guðmundsson: Situations. Malmö: Moderna Museet, 2012. Disponível em: <https://www.modernamuseet.se/malmo/en/exhibitions/sigurdur-gudmundsson/>. Acesso em: 28 jun. 2025.

CÂMARA, Marina. Texto curatorial. In: GEMA, 2025, Centro Histórico Cultural da Santa Casa. Porto Alegre: Centro Histórico Cultural da Santa Casa, 2025. Texto curatorial não publicado.

MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL. Disponível em: <https://www.margs.rs.gov.br/>. Acesso em: 23 jun. 2025.

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO. Disponível em: <https://iberecamargo.org.br/>. Acesso em: 23 jun. 2025.

INSTITUTO CULTURAL REMANSO. Disponível em: <https://remanso.org.br/>. Acesso em: 23 jun. 2025.

FUNDAÇÃO VERA CHAVES BARCELLOS. Disponível em: <https://fvcb.com.br/>. Acesso em: 23 jun. 2025.

CASA MUSGO. Disponível em: <https://www.casamusgo.com.br/>. Acesso em: 23 jun. 2025.

CASA DE CULTURA MARIO QUINTANA. Disponível em: <https://ccmq.com.br/>. Acesso em: 23 jun. 2025.

INSTITUTO LING. Disponível em: <https://institutoling.org.br/>. Acesso em: 23 jun. 2025.

ESPAÇO FORÇA E LUZ. Disponível em: <https://www.eflcultural.org.br/>. Acesso em: 23 jun. 2025.

APÊNDICE A – TRANSCRIÇÃO DA PARTICIPAÇÃO DE SARANÃOTEMNOME NO FÓRUM DE FOTOPERFORMANCE (2023)

DIÁLOGO ENTRE A ARTISTA SARANÃOTEMNOME E O MEDIADOR DA MESA JÚLIO MARTINS SOBRE A OBRA ANDAR DE CIMA (2009) E A SÉRIE “SITUAÇÕES” DA ARTISTA.

(Julio Martins) Tem um outro trabalho da Sara também, que chama “Andar de Cima”, esse também é um que acontece totalmente por acaso, sem previsão, né? Você vê ali essa escada aleatória, e você muito desavisadamente ali vai subir para chegar ao nada, mas aí, com todo aparato de segurança do aeroporto a ação foi(interrompido)

(Saranãotemnome) Então, pois é, na minha cabeça, essa é a primeira fotoperformance que eu fiz e entendi “acho que isso é uma fotoperformance!”, é de 2009, e é da primeira vez que eu andei de avião. Então tudo era novo e também era a primeira vez que eu ia conhecer o mar, já velha - velha assim... 17 anos, né. Falo mais que assim, todo mundo já conhecia e eu não conhecia. Era a primeira vez que eu ia num festival de cinema que eu tinha feito uma trilha sonora pra um filme... então eu tava naquilo de “tudo é interessante”. Eu não tinha câmera, tava com essa câmera emprestada. Então muitas coisas aconteceram nessa viagem. E uma delas foi isso. Eu tava pegando na pista mesmo o avião pra voltar pra Belo Horizonte, era Vitória - e aí eu vi essa escada pro céu assim, e eu fiquei “nossa, uma escada pro céu, pras nuvens” e fiquei nessa viagem de subir as escadas e já ir pro céu - o meu destino é o céu (risos). E aí eu fui pra fazer. Tinha um menino junto pelo festival, Breno o nome dele, e eu falei “nossa, me veio uma miragem”, e disse “fotografa aqui que eu vou fazer essa sériezinha d’eu subindo, uma coisa poética, bonita”. Mas aí vem a realidade, né? E na hora que eu tava no quase, na hora do trabalho acontecer, o cara (segurança) veio e “minha senhora, não é por aí, essa escada aí... o avião não vai parar pra você” - acho que ele achou que eu pensei que eu ia ficar esperando igual ponto de ônibus. Aí você entra e vem mais um nessa escada e assim em diante, né (risos). Aí eu tentei falar alguma coisinha mas ele me disse “seu lugar é outro”, eu até brinquei depois que era a escada pro inferno, é descendo. Mas aí ficou isso assim, começou meio dando errado. Mas eu quis usar do erro também: não é essa a ação, não foi o que eu pensei, mas foi o que aconteceu. Essa coisa da poesia às vezes não é possível na realidade, as coisas começam a dar errado, mas o erro vai virando parte. [...] Tem coisas que a gente tem que fazer e aí ver o que acontece, às vezes até o erro é o mais interessante que, entre aspas, o acerto.

(Julio Martins) A sua intuição vai muito por aí, né? Seus trabalhos, muitos deles, nascem de uma ação que você vê e tem que ser na hora.

(Saranãotemnome) Sim, é meio no susto. [...] o Julio já começou falando um pouco desses trabalhos, das “situações”, que é uma série longa que eu desenvolvo desde 2009, que eu fui entendendo ela como fotoperformance na medida que eu fui fazendo fui pensando “o que é isso? eu não sei o que é isso” e pesquisando, nessa necessidade de dar um nome, surgiu nas pesquisas: acho que isso é fotoperformance. E uma

das referências do nome é o Sigurður Guðmundsson, que ele tem a série com o nome “situations”, que ele faz várias fotoperformances, e aí quando eu fui pesquisar pra ver o que eu tava fazendo, eu tava fazendo fotoperformance e eu gosto desse nome situations, a situação, aí eu tinha uma amiga que falava “vai rolar uma situação não sei aonde”, “nós vamos lá naquela situação” e tudo era situação, e eu falei: isso é uma situação! Então tudo que sai um pouco da curva, é uma situação. Todas essas ações que eu mostrei são situações, quebras pequenas às vezes do cotidiano mas que tem uma coisa ali que desconcerta um pouco o dia, que sai um pouco do padrão do: acorda, escova os dentes, sai, dorme, não sei o que.