

FRONTEIRAS e ALTERIDADE

olhares sobre
as artes na
contemporaneidade

Maurilio Andrade Rocha
Afonso Medeiros
Organizadores

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Biblioteca da PPGArtes/ICA – Belém - PA

F935f Fronteiras e alteridade: olhares sobre as artes na contemporaneidade / organizadores, Maurílio Andrade Rocha, José Afonso Medeiros Souza. – Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA, 2014

188 p.; il.

ISBN: 978-85-63189-28-8

1. Arte Moderna – Séc. XXI 2. Artes – Estudo e Ensino 3. Artes Cênicas – Pesquisa – Brasil I. Universidade Federal do Pará - Instituto de Ciências da Arte – Programa de Pós-Graduação em Artes II. Maurílio Andrade Rocha III. José Afonso Medeiros Souza IV. Título.

CDD – 23. Ed.709.05

Projeto gráfico, diagramação e capa
Espaço Lampejo (Filipe Costa e Mateus Sá)

COTIDIANO, COLECCIONISMO, ARTE E MUSEU

Afonso Medeiros

Reunir, juntar e acumular coisas constituem um hábito profundamente arraigado em quase todas as culturas humanas. Tal hábito é ancestral e talvez nos acompanhe desde quando ainda éramos andarilhos e mochileiros paleolíticos e precisávamos carregar, pelo menos, os poucos utensílios necessários à sobrevivência. Nesse hábito encontra-se, provavelmente, a raiz das ideias de propriedade privada e de pertencimento cultural, pois sobre o objeto – seja ou não de uso cotidiano –, projeta-se uma capacidade de simbolização praticamente inesgotável, inclusive sobre o outro humano quando este é percebido como objeto. A pedra, a lança, a vasilha, a roupa, o exército, o manuscrito, a coroa, a esposa, o livro, o palácio, a pintura, o filho, a folha seca ou a boneca: qualquer coisa pode ser imantada pela existência do indivíduo ou do grupo.

Num soslaio retrospectivo, é possível afirmar que não há técnica ou tecnologia inventada que não tenha servido, direta ou indiretamente, a esse impulso de reunir, juntar e acumular objetos, alimentos, pessoas, informações e quinquilharias. A faca, a roda, a pólvora, o cozimento, a tecelagem, a decantação, o manuscrito, o livro, o microscópio, a estrada, o telescópio, todas as formas de artesanato, a muleta, o carro, o foguete, a internet etc., tudo é fruto e semente da acumulação, inclusive de conhecimento.

Por esses e outros motivos, guardar se tornou não somente uma estratégia de sobrevivência e enriquecimento – alimentos podem escassear repentinamente, por um capricho da natureza – mas, para além desse impulso primário, um expediente de valoração e distinção identitária e uma forma de imprimir permanência à existência humana.

Dominique Poulot, citando Jean-Claude Passeron, esclarece que este autor sugere a identificação de três configurações diferenciadas do que é chamado de cultura:

Por último, a cultura como corpus de obras valorizadas define o universo simbólico de um grupo social, ao privilegiar um reduzido número de objetos culturais como outros tantos de seus símbolos favoritos. É, evidentemente, esta última configuração, que tradicionalmente coincide com a definição canônica do patrimônio” (POULOT, 2009, p. 20).

A cultura, assim configurada, diz respeito a uma categoria específica de objetos e processos fetichizados como de suma importância para a identificação de um grupo e, dentre eles, encontram-se os processos/objetos de arte.

Para além da arte considerada como patrimônio, quase nada escapa àquela sanha acumuladora e simbolizadora, como se tais objetos, transformados em destroços da vida e remendos da história, assegurassem, além da identidade do grupo, a permanência da individualidade ou a perenidade da pessoa... Tudo o que o humano mais deseja – pelo menos desde que se tornou um

ser neolítico e desenvolveu a capacidade de registrar coisas – é não perecer no momento da morte! Aqui temos um justo motivo para a acumulação: o homem reúne coisas atendendo ao instinto de sobrevivência, isto é, junta coisas para não morrer. Nesse sentido, a acumulação é só uma maneira de aspirar à eternidade. Todo humano quer ser uma espécie de Midas que transforma tudo o que toca em memória.

Como a humanidade é a única espécie que acumula, é também capaz de tecer seletivamente a memória, inclusive sobre outras espécies e sobre a natureza. Tanta sede de acúmulo faz com que alguns espécimes afirmem que colecionam amizades e amores... Mas *coleccionar* é outra coisa, bem diversa de *acumular*.

Coleccionar constitui-se como algo para além da simples acumulação; significa, mais precisamente, reunir ou acumular a partir da adoção de um ou mais critérios – mesmo que sejam os critérios da paixão pessoal. Um período, um estilo, um autor, um grupo, um material, uma cor, um erro, um detalhe, uma tendência, a relevância ou a irrelevância estética, artística ou cultural: tudo isso e muito mais pode servir de critério para coleções. As instituições responsáveis pela criação, guarda e disposição de coleções são, como todos sabem, a biblioteca e o museu.

Uma biblioteca pode ser um simples ajuntamento de material escrito impresso e digital, ou uma coleção pacientemente reunida por um bibliófilo – o *filo* (do grego *phílos*) que encontra-se em *bibliófilo* é o mesmo *filo* da filosofia e significa “amigo, querido, amante”. Em outras palavras, um colecionador é aquele que tem um verdadeiro fetiche por determinado tipo de objeto com características específicas que atendam ao seu prazer e à sua paixão.

As bibliotecas têm uma história milenar, enquanto que o museu é uma invenção do mundo moderno (iluminista) que surgiu, exatamente, da sanha acumulativa e sem critérios coerentes dos “gabinetes de curiosidades” e da vontade das elites financeiras, políticas e religiosas em acumular bens considerados preciosos, únicos ou raros, incluindo a arte. Esse senso moderno de acumulação surge, não por acaso, quando o mundo europeu incrementou consideravelmente a expansão de seus domínios territoriais, econômicos e espirituais.

Os museus de arte destinam-se às coleções de arte e, portanto, devem adequar-se à configuração que o campo da arte assume em cada cultura e época e, nesse sentido, cada museu deveria assumir uma personalidade muito própria na medida em que os contextos temporais e geográficos são peculiares. Mas os museus surgiram num momento em que a criação e o usufruto das artes então ditas plásticas estavam restritos a uma minoria de privilegiados que todos sabem quem são. Enquanto tal, a valoração de um objeto como “obra de arte” é mais uma das muitas estratégias capitalistas que tão bem conseguem reiterar, amplificar e usufruir da psicologia da acumulação profundamente arraigada no inconsciente do ser humano. Nesse sentido, torna-se necessário inquirir o

jeito de ser do museu diante do modo de ser da arte, do artista e do público na contemporaneidade – esse museu que, salvo pontuais e esperançosas exceções, pouco ou quase nada mudou desde sua nascente iluminista.

Como quase sempre, o artista continua fazendo sua parte: pensa em voz alta os mundos e o humano que encharca os mundos. Ou melhor: o artista há muito anda sonhando o humano mundo não como fuga ou abstração mental personalista, mas como forma de dar sentido ao que não tem ou parece sem sentido, isto é, produzindo subjetividades. Produzir arte é retirar gestos, sons, imagens e palavras da mesmice poluidora do cotidiano e limpá-las, reordená-las e revelá-las em toda a sua plenitude. O artista do visual, do sonoro ou do gestual – o verbal ora é visualidade (escrita), ora é sonoridade (fala) e ora é suportado pela gestualidade (Libras) – é um manipulador de destroços da realidade para, astutamente, restaurar com esses estilhaços a vontade do que poderia ser ou ter sido. Mas produzir arte também pode ser um modo de submersão na banalidade do dia a dia para apontar insuspeitadas poeticidades.

Como nunca antes, a produção e a veiculação de bens artísticos na atualidade exprimem um paradoxo: ao mesmo tempo em que arte se aproxima da esteticidade cotidiana e seu acesso é cada vez mais democratizado, ela também exige um tipo de fruição restrita ao conhecimento de especialistas ou “iniciados”. Ou seja, no momento em que as massas podem usufruir de algo que antes era para poucos, esse algo – a arte contemporânea imersa na cotidianidade – se torna usufruto de um novo tipo de elite que pode ser chamada de “igreja da inteligência estética evoluída” (IIEE) e em que curadores e galeristas exercem uma espécie de sacerdócio. É por causa desse paradoxo, justamente, que surgiram os “mediadores” para nos guiarem por entre os labirintos das exposições, para induzirem à intelecção e reduzirem qualquer aleatoriedade sinestésica, particularmente a estética. Mesmo no museu, somos constantemente monitorados – sem pedir perdão pelo trocadilho!

A Estética Clássica foi erigida em torno das filosofias da arte e da beleza, discutindo conceitos como belo (em si e na arte), feio, sublime, trágico, cômico, grotesco etc. Sem, necessariamente, prescindir dessas ideias, uma Estética do Cotidiano deve ser pensada na rede tecida entre a cultura popular, a cultura de massas e a cultura digital, todas elas interagindo incessantemente e tendo a indústria cultural (ADORNO, 1988) como os nós dessa rede. Não só os meios e produtos mais óbvios da indústria cultural fazem parte do objeto da Estética do Cotidiano, como também os ecos da cultura erudita que se verificam nessa teia.

Assim, a esteticidade do cotidiano e sua percepção exigem um afrouxamento de categorias culturais e artísticas, que necessariamente devem incidir diretamente não só na teoria e na crítica de arte, mas também na própria história da arte, ainda hoje alicerçada firmemente em categorias do século XIX (normalmente as relativas ao conceito de belas artes), e a qual não faz um esforço mínimo (pelo menos no Brasil) em perceber e considerar seriamente a arte em seus diálogos promíscuos com o *design* industrial, com

a moda, com o artesanato, com o jogo, com o corpo... Não é à toa que grandes museus já têm em seus acervos vários exemplos da criatividade humana, seja na arte, seja no *design* em todas as suas vertentes, inclusive o de jogos eletrônicos. Com o engenho e a indústria moderno-contemporânea, a arte perde a quase exclusividade ou proeminência como campo de aplicação da criação humana. Em contrapartida, a arte infecciona quase todas as atividades criativas da espécie humana.

O consumo tem como lógica (amparada pelo vertiginoso avanço da ciência e da tecnologia) o descarte e a infinita substituição não só de objetos, como também de desejos, de amores, de corpos e de teorias – o prazer também é efêmero e descartável. O *modus operandi* do consumo é a antítese da finalidade da experiência estética, que é o deleite – essa “suspensão” momentânea do afã e da mesmice do cotidiano. Nesse sentido, é um paradoxo falar de estética do cotidiano na contemporaneidade, já que esta encontra-se impregnada pela lógica do consumo que imprime um ritmo acelerado às sensações – a pressa aniquila o necessário vagar do deleite. A lentidão que toda leitura/interpretação de mundo impõe está irremediavelmente comprometida na contemporaneidade, inclusive nas instituições que, até há bem pouco tempo, tinham suas raízes plantadas nessa lentidão da leitura e da interpretação, como o museu e a universidade – posso imaginar as gargalhadas dos Futuristas em seus túmulos.

Nem mesmo a arte e o artista, em quaisquer de suas manifestações, escapam à lógica do consumo e do luxo (ditada pela publicidade). O artista passa a ser um estilista, de modo a aplacar a angústia do consumidor pela próxima “coleção primavera-verão” – o artista que insiste numa lenta maturação estética é logo taxado de repetitivo e ultrapassado. Mas deve-se ponderar que há muito o artista vem produzindo em meio a incertezas de várias espécies. Sua voz, seu olhar ou seu gesto serão notados? Farão algum sentido para outros mundanos? Seu trabalho será recepcionado e valorizado como representação artístico-estética? Sobreviverá à própria existência? Tocarà desmesuradamente o espírito de gerações e sua persistência temporal será indício de rejuvenescimento contínuo de emoções e intelecções? O artista, ao produzir e expor seu rebento (a obra em processo ou o processo em obra), aciona mecanismos de sobrevivência de si e de sua produção, expondo-a a um rendilhado de interdependências, a uma ecologia estético-social que é, ao mesmo tempo, condicionadora e condicionada.

Na contemporaneidade, o artista, às vezes, parece uma espécie de cafetina ou rufião que entrega sua obra aos prazeres morais, imorais ou amorais dos outros (des)humanos, mas que precisa receber algo em troca – nem que seja essa coisa imponderável e inconstante que se chama “reconhecimento”. Lewis Hyde (2010) defende a ideia que a obra de arte é um valor para além do estritamente monetário e econômico, mesmo nas sociedades contemporâneas e urbanas, visto que é um contrato social entre artista e público. Esse contrato social verifica-se à medida que o artista imprime em sua obra uma doação,

um presente único e intransferível ao público. É esse outro valor (o inerente à doação) que realmente importa na economia das trocas simbólicas.

Mas é em busca de (re)conhecimento que a sobrevivência do artista e de sua obra conecta-se à rede de interdependência tecida por governos, instituições culturais, galerias, museus, críticos, curadores, *marchands*, leiloeiros, arte-educadores, arte-historiadores, artefilósofos, arteantropólogos, artessociólogos, artpsicólogos, arteterapeutas, oficinas de arte, pós-graduação em arte e toda a parafernália parasita do artista e de sua cria. A produção artística – como quase sempre e salvo poucas exceções – exige que o artista sofra de bipolaridade e dupla jornada de trabalho, já que esse profissional, que a sociedade raramente reconhece plenamente como tal, também necessita sobreviver a partir de salários e livros de pontos, como qualquer outro humano instrumento do capital, conforme pontuado por Lewis Hyde:

A destruição do espírito da doação nada tem de novo ou de especial no capitalismo. Todos os artistas de todas as culturas já sentiram a tensão entre a doação e o mercado, entre a atitude desinteressada em relação à arte e a promoção que o mundo assegura. A maneira de solucionar isso vem sendo discutida desde Aristóteles (HYDE, 2010, p. 246).

Essa tensão entre doação e mercado, convenhamos, encontra-se agudizada na contemporaneidade, visto que, imersos naquele carrossel estonteante do consumo e das liturgias do monoteísmo financeiro, artista e fruidor não têm mais tempo para nuances, para delicadezas, para reinvenções, para reflexões... A performance do aqui e agora é tudo! O tempo urge e “tempo é dinheiro”. Tudo é consumível, perecível, substituível, reciclável e o que não é renovável (o corpo, por exemplo) pode assumir uma aparência cristalizada (musealizada?), desde que se pague para isso... O tempo não tem tempo de apossar-se das coisas.

O produto mais exposto e consumido é o corpo e suas sensações, uma “isca” infalível para a provocação do desejo. O prazer também é efêmero e descartável (BAUMAN, 2004; MARINA, 2008; LE BRETON, 2009). Desejo e sedução são o preâmbulo do deleite, mas este tem que ser rápido o suficiente, de modo a não comprometer a emergência de outras possibilidades de desejos. Viver num eterno presente – e quando foi que se escapou dele? A equação se fecha: “satisfação garantida ou seu dinheiro de volta” – o mote publicitário que resume tudo isso.

Talvez, a experiência estética já não esteja mais na esfera do deleite que resulta do prazer desinteressado e do livre jogo da imaginação (Immanuel Kant, na *Crítica da faculdade de julgar*), dado que vivemos num tempo de prazeres induzidos e jogos *plug and play* da imaginação. O desejo, a sedução e o prazer têm prazo de validade e este é cada vez mais curto.

O descartável (a lógica da produção e do consumo) reitera o contingente e o transitório (LIPOVETSKY, 2005; BAUMAN, 2008). Mas nenhuma contingência está destituída das potências de desdobramentos e consequências. Assim, a intensidade de uma contingência pode propiciar uma continuidade. Talvez seja nessa possibilidade – a do momento da experiência estética, de um *stacatto* no incessante fluxo produtivo – que se possa trabalhar pela descontinuidade na lógica do consumo. A questão estaria, então, no modo como essa descontinuidade, essa quebra dos elos da vertigem consumista pode ser provocada.

Não é que o prazer (ou o deleite) seja em si uma experiência prolongada, um bem durável. A “durabilidade” do prazer consiste nas consequências que pode provocar, em sua reiteração, no seu – digamos assim – amadurecimento e refinamento. Mas na sociedade de relações velozes e voláteis em que vivemos, essa perspectiva de durabilidade é constantemente frustrada pela promessa de um novo e excitante prazer logo ali, na próxima esquina (ou no próximo clic). Em meio à velocidade da cotidianidade contemporânea, qual o usufruto possível da estética produzida por essa própria cotidianidade?

Voltando no tempo, pode-se perceber que a arte e a experiência estética atravessadas pela cotidianidade quase sempre buscaram aqueles desdobramentos e continuidades ou, pelo menos, procuraram garantir certas condições para que determinados tipos de produções fossem preservadas e, assim, continuassem sendo motivos de provocação do sentimento estético ancorado no cotidiano.

O que são as pinturas parietais? E os modelos retirados das ruas e plasmados nas pinturas de Caravaggio? E as pinturas com cenas caseiras e intimistas de Vermeer? E as paisagens não romantizadas dos impressionistas? E as colagens, os *ready-mades* e as assemblagens? E os objetos de consumo estampados na arte pop? E o grafite e a pichação cooptados pelo sistema da arte? E o lixão do Aurá na performance/instalação *Sanitário ou Santuário* (2003) de Lúcia Gomes? O que tudo isso tem em comum?

São pedaços do cotidiano ou representações de hiatos do cotidiano que atravessam o campo da arte! Mas enquanto os museus ainda podem lidar mais ou menos bem com objetos, não sabem o que fazer com boa parte da arte contemporânea, com seus processos e produções. O grafite é um bom exemplo: galerias, feiras, bienais e museus tiveram que cooptá-lo para o *indoor*, enquanto sua razão de ser é toda *outdoor*... Que fique bem claro: o grafite *indoor* não é grafite! É muralismo. A performance é outro bom exemplo: mesmo acontecendo no recinto do museu, não pode fazer parte do acervo desse mesmo museu. O vídeo ou a fotografia da performance arquivada pelo museu não é o trabalho artístico, mas só sua reprodução, isto é, para a efemeridade de alguns trabalhos artísticos na contemporaneidade, o registro é só uma borra, um resíduo ou mero esmaecimento da plurissignificação da obra.

O museu – e não estou me referindo só ao museu de arte – é uma instituição que, a princípio, estaria na contra-mão da pressa e da lógica do consumo, já que o museu é uma tentativa de retirar e preservar alguns objetos do turbilhão incessante da prática verificada no binômio obter-descartar. Eu disse “estaria” porque nem mesmo o museu pode ser considerado atualmente um provocador da contemplação. Submerso na lógica do consumo (como as mostras de arte), este virou uma feira. Mas, convenha-se, a “feira” é elemento do cotidiano e, de fato, os museus seguem atentamente as tendências das grandes feiras de arte espalhadas pelo mundo, até mais do que as bienais ou as trienais que, de tão inflacionadas, também estão seguindo uma lógica de feira, de mercado e de marketing; a diferença é que bienais e trienais ainda se preocupam com tendências conceituais, enquanto que as feiras se valem dessas tendências para fazerem negócios.

O fato é que, tradicionalmente, o museu tem trabalhado com a ideia capitalista de acúmulo e propriedade, isto é, do objeto valorizável monetariamente. Acontece que muito da produção estética e simbólica na contemporaneidade ultrapassa consideravelmente essa noção de objeto quantificável, acumulável e valorizável. O museu de arte, como hoje é concebido e praticado e com poucas exceções, trabalha somente com essa única instância de produção estético-simbólica, ou seja, com os produtos e processos privilegiados pelas feiras, bienais, galerias e leilões de arte.

Entretanto, o pastiche, a citação, a apropriação, o deslocamento e a performance em si mesma são processos que aproximam as artes visuais das artes da performatividade ou do acontecimento (como a música, a dança e o teatro), em que as noções de autor e intérprete são bem determinadas. Com isso, não é só a ideia de criação/autoria nas artes visuais que entra em crise. A diferenciação de papéis artísticos entre autores/criadores e intérpretes/recriadores vai criar categorias de papéis com as quais as artes visuais não estavam acostumadas a lidar.

Devo acrescentar que um intérprete é um apropriador da criação alheia e isso não o torna, necessariamente, menos artista. Aos que acham que a apropriação e o deslocamento são prerrogativas do artista que, assim, ressignifica e reestetiza produtos, obras e processos, devo lembrar que não existe ser humano que não seja capaz de conferir simbolicidade a produtos, obras e processos. Nessa perspectiva, o artista contemporâneo é aquele que abre mão da *persona* de demiurgo que o Romantismo lhe imputou e aproxima-se da operacionalidade simbólica promovida pelo comum dos mortais.

E o museu, como reagirá a tudo isso? Provavelmente se tornará cada vez mais também um espaço para a performance, para o acontecimento artístico, para o espetáculo. O artista não exporá, mas fará temporada, tal como Marina Abramovic (Belgrado, 1946) em exibição performática (*The Artist Is Present*) no MoMA de Nova York, em 2010.

Nesse sentido, o museu talvez tenha que se transformar também num outro tipo de equipamento cultural, mais próximo do teatro, do cinema e da

pulsção das ruas ou dos parques. Em outras palavras, o museu, se quiser ser um elemento centrípeto da arte contemporânea e da estética do cotidiano, tem que ampliar suas noções de seleção, arquivo, conservação, exposição, acervo e, não menos importante, suas formas de relação com o público. O museu (e não só o de arte) não pode mais ser pensado como uma “catedral do conhecimento”, um local de silêncio, recolhimento e meditação. Se muitos habitantes das grandes cidades modernas jamais entraram ou entrarão em um museu, o motivo principal é um só: ele intimida! A monumentalidade de seus prédios (muitas vezes eles mesmos obras de arte), suas paredes imaculadas, a interdição da proximidade para com a obra, objetos descarnados de seus contextos, o analfabetismo visual generalizado... São muitos os fatores que contribuem para o distanciamento entre museu e público. O museu precisa ser pensado como local de encontros, de cruzamentos e de convivências, além de um espaço de criação, recriação e sistematização de conhecimento... Museus deveriam ser configurados como partes vivas e atuantes do sistema educacional de qualquer país.

Em síntese, é toda uma nova concepção de museu que deve ser pensada a partir da arte contemporânea com sua consequente flexibilização das bordas entre arte, *design*, artesanaria, aprendizagem, consumo e performance. Aliás, a arte contemporânea é, literalmente e para todos os efeitos, a simbolização trans-bordante!

Por um outro lado, aquele trans-bordamento da arte contemporânea em direção ao *design*, ao artesanato e às artes da performance e as prevaricações fazem com que as noções excludentes de “arte erudita”, “arte popular” e “arte aplicada” cedam cada vez mais espaço ao que podemos chamar de objeto ou processo estetizado e alçado ao status de bem simbólico, de modo que talvez já não haja mais razão de chamar qualquer coisa de “trabalho ou processo artístico”, mas de “trabalho ou processo estético-simbólico”.

De fato, se considerar a ideia de “mimese na cultura” como re-apropriação de mundos, como produção repetitiva baseada mais na ajuda dos sentidos e da práxis (numa atitude considerada estética) do que na ajuda do pensamento teórico (GEBAUER; WULF, 2004, ecoando Aristóteles e Alexander Baumgarten), então a complexidade da questão “estética do cotidiano e consumo” se amplia consideravelmente. Assim, aquela rede tecida entre as culturas popular, de massas e digital, bem como os nós da indústria cultural têm que ser apreendidos através dos modos de percepção, recepção e transmissão do sujeito que se re-apropria e ressignifica mundos para, aqui e ali, extrair dessa reapropriação a possibilidade da experiência estética como vivência que, ao mesmo tempo em que conecta (através do corpo, do desejo e da sedução) o interno e o externo, o eu e o outro, propicia um intervalo, um hiato (mesmo que diminuto) na velocidade do mundo que a cerca.

Se o museu quiser ser um dos locais onde esse hiato proporcionado pela experiência estética ainda é privilegiado na contemporaneidade, precisa abrir-se para a cotidianidade, para um tipo de ação e conservação

FRONTEIRAS E ALTERIDADE

que vá muito além de suas tradicionais paredes. Além disso, no recinto estrito que ainda lhe é peculiar, há que se abrir para as tendências da arte contemporânea e, dentre outras, borrar sem receios os limites entre arte, *design*, artesanato, inclusive retrospectivamente; o não utilitarismo de um objeto já não pode mais ser critério de definição do objeto de arte em detrimento de outros tipos de produções que, embora sabidamente utilitárias, revestem-se de esteticidade, simbolicidade e espelhamento do objeto artístico. Só assim as coleções, enfim, deixarão de ser coleções dedicadas a um único tipo de circuito estético (o das feiras de arte) e se tornarão mais ecumênicas e sincréticas, mais permeáveis ao cotidiano e às diversas instâncias da sensibilidade e da artisticidade contemporâneas.

Palmilhar as relações entre estética do cotidiano, colecionismo e consumo talvez nos faça perceber e considerar uma “estética da repetição, do instantâneo e do solúvel” na arte, aspectos que o museu, por princípio, não sabe ou não quer considerar. Em *As Vitrines* (1982), de Chico Buarque de Holanda, esboça-se um caminho para o trato com todas essas facetas da estética contemporânea:

Eu te vejo sumir por aí / Te avisei que a cidade era um vão [...] Os letreiros a te colorir embaraçam a minha visão [...] Nos teus olhos também posso ver as vitrines te vendo passar na galeria [...] Passas em exposição / Passas sem ver teu vigia / / Catando a poesia que entornas no chão (HOLANDA, 1982).

A estética do cotidiano é feita de pedaços de poesia entornados no chão, como se fossem produção comezinha e descartável. Mais do que nunca, precisamos de olhos vigilantes e criativos, capazes de recolher e conservar esses aparentes destroços imantados pela poeticidade.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- _____. *Vida para o consumo: a transformação das pessoas em mercadoria*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- GEBAUER, Gunter; WULF, Christoph. *Mimese na cultura – agir social, rituais e jogos, produções estéticas*. São Paulo: Annablume, 2004.

HOLANDA, Chico Buarque. *As Vitrines*. In.: Holanda, Chico Buarque. *Almanaque*. Ariola, 1981. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 1.

HYDE, Lewis. *A dádiva: como o espírito criador transforma o mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária 2002.

LE BRETON, David. *As paixões ordinárias: antropologia das emoções*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

LYPVETSKY, Gilles; ROUX, Elyette. *O luxo eterno: da idade do sagrado ao tempo das marcas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MARINA, José Antonio. *O quebra-cabeça da sexualidade*. Rio de Janeiro: Guarda-Chuva, 2008.

POULOT, Dominique. *Uma história do patrimônio no Ocidente, séculos XVIII-XXI: do monumento aos valores*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.