

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS  
DOUTORADO EM ARTES VISUAIS

**ACOSTAMENTOS: ENCLAVES NO COTIDIANO**

André Winter Noble

Porto Alegre  
2022

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS  
DOUTORADO EM ARTES VISUAIS

**ACOSTAMENTOS: ENCLAVES NO COTIDIANO**

André Winter Noble

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes Visuais, com ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte.

Área de Concentração: História, Teoria e Crítica

Linha de Pesquisa: Relações Sistêmicas da Arte

Orientador: Prof. Dr. Paulo César Ribeiro Gomes

Porto Alegre

2022

### CIP - Catalogação na Publicação

Noble, André Winter  
Acostamentos: Enclaves no Cotidiano / André Winter  
Noble. -- 2022.  
147 f.  
Orientador: Paulo César Ribeiro Gomes.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2022.

1. Artes Visuais. 2. História, Teoria e Crítica. 3. Daniel Acosta. I. Gomes, Paulo César Ribeiro, orient.  
II. Título.

## **ACOSTAMENTOS: ENCLAVES NO COTIDIANO**

André Winter Noble

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes Visuais, com ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte.

Área de Concentração: História, Teoria e Crítica  
Linha de Pesquisa: Relações Sistêmicas da Arte

### **BANCA EXAMINADORA**

Porto Alegre, 23 de novembro de 2022.

---

Orientador: Prof. Dr. Paulo César Ribeiro Gomes (PPGAV/UFRGS)

---

Prof. Dr. Domingos Tadeu Chiarelli (PPGAV/USP)

---

Profa. Dra. Renata Azevedo Requião (PPGAV/UFPEL)

---

Profa. Dra. Teresinha Barachini (PPGAV/UFRGS)

---

Profa. Dra. Niura Aparecida Legramante Ribeiro (PPGAV/UFRGS)

*Para minha excelentíssima, Jingfang.*

# AGRADECIMENTOS

## Agradeço

ao meu orientador, Professor Paulo César Ribeiro Gomes, por ter gentilmente me acolhido, e por ter assegurado a edificação desta tese;

ao Daniel Acosta, pela atenção, gentileza e a maravilhosa recepção, estando sempre disposto a esclarecer todas as dúvidas em relação às suas obras;

aos Professores Tadeu Chiarelli, Renata Requião, Niura Ribeiro, Tetê Barachini, Ricardo Ayres, Felipe Caldas, Kathrin Rosenfield e Daniela Kern pela disponibilidade e contribuição, seja na qualificação desta tese, seja na banca final;

aos Professores Scheila Thomé e Eros Carvalho, pela oportunidade de aprendizado em disciplinas no Programa de Pós-Graduação de Filosofia desta Universidade;

ao Professor José Augusto Costa Avancini, por gentilmente ter me recebido neste Programa. Tive o privilégio de ser um de seus últimos orientandos, antes da sua aposentadoria.

Agradeço ainda ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais.

À minha mãe, madrinha, avó e avô, por tudo.

E, por último, agradeço à minha excelentíssima Jingfang, pelo privilégio de poder estar sempre em sua companhia, aprendendo um pouco mais a cada dia.

## RESUMO

Esta tese se constitui de um estudo sobre um conjunto de obras do artista gaúcho Daniel Acosta (Rio Grande/RS, 1965). O objetivo desta é mostrar que as obras de Acosta frequentemente causam um estranhamento em seus espectadores, provocando reações de espanto e desconforto, o que interrompe o fluir automático dos gestos cotidianos, fazendo com que se afastem do fluxo e se atentem para o próprio funcionar desses gestos. Nessa perspectiva, as obras de Acosta são um convite para o exercício de ver, ao trazer o espectador para o funcionamento oculto do próprio ato de perceber. A descontinuidade criada pelas obras permite um desengajamento provisório com o cotidiano – como se um sujeito se dirigisse para um acostamento na estrada, o qual se constitui como uma espécie de enclave e, lá, pudesse examinar o funcionamento do veículo e como havia dirigido ao longo da viagem. Essa metáfora de acostamento como enclave no cotidiano será um fio condutor de toda a nossa análise, e é também o que dá unidade ao conjunto de obras selecionadas. Assim, pretendemos mostrar que as obras de Acosta são um convite para acostar, para mergulhar no âmago do nosso ver, já desgastado no cotidiano.

**Palavras-chave:** Poéticas Visuais Contemporâneas; Acostamento; Daniel Acosta; Desautomatização;

## ABSTRACT

This dissertation is a study on a set of selected works by the artist Daniel Acosta (Rio Grande/RS, 1965). Our objective is to show that Acosta's works often bring perplexity to the public, provoking reactions of astonishment and discomfort, which interrupts the automatic flow of everyday gestures and makes the spectators move away from the flow and pay attention to the very functioning of these gestures. From this perspective, Acosta's works are an invitation to the exercise of seeing, by bringing the spectator to the hidden functioning of our own perception. The discontinuity created by the works in the automatic flow allows for a provisional disengagement with everyday life – just like when we drive to the road shoulder, a kind of enclave, and there, we can examine what is going on about the operation of the car and how we had driven along the journey. This metaphor of the road shoulder as an enclave in everyday life will be a guiding thread throughout our analysis, and it is also what gives unity to the set of selected works. Thus, we intend to show that Acosta's works are an invitation to the road shoulder, that is, to delve into the heart of our seeing, already worn out in everyday life.

**Keywords:** Contemporary visual poetics; Road shoulder; Daniel Acosta; Deautomation.

## RÉSUMÉ

Cette thèse est une étude sur un ensemble d'œuvres choisies de l'artiste Daniel Acosta. Notre objectif est de montrer que les œuvres d'Acosta apportent souvent la perplexité au public, provoquant des réactions d'étonnement, voire de malaise, ce qui interrompt le flux automatique des gestes quotidiens et fait que les spectateurs s'éloignent du flux et prêtent attention au fonctionnement même de ces gestes. Dans cette perspective, les œuvres d'Acosta sont une invitation à l'exercice du regard, en amenant le spectateur au fonctionnement caché de sa propre perception. La discontinuité créée par les travaux dans le flux automatique permet un désengagement provisoire de la vie quotidienne – tout comme lorsque l'on conduit jusqu'à l'accotement, une sorte d'enclave, et là, on peut examiner ce qui se passe dans le fonctionnement de la voiture et comment nous avons conduit le long du voyage. Cette métaphore de l'accotement comme enclave dans la vie quotidienne sera un fil conducteur tout au long de notre analyse, et c'est aussi ce qui donne l'unité à l'ensemble des œuvres sélectionnées. Ainsi, nous entendons montrer que les œuvres d'Acosta sont une invitation à l'accotement, c'est-à-dire à plonger au cœur de notre regard, déjà usé au quotidien.

**Mots-clés:** Poétique visuelle contemporaine; Accotement ; Daniel Acosta; Désautomatisation.

# SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS.....	11
INTRODUÇÃO.....	14
1. CONVITE À PERPLEXIDADE.....	22
1.1. A DÚVIDA, AS DÚVIDAS.....	23
1.2. O PARADOXO DE ZENÃO.....	32
1.3. ACOSTAMENTOS.....	37
2. DANIEL ACOSTA: A VIDA, O MODO DE USAR.....	47
2.1. DANIEL ACOSTA.....	48
3. OS PRECURSORES DE DANIEL ACOSTA.....	58
3.1. WILLIAM MORRIS E O ARTS & CRAFTS.....	59
3.2. MARCEL DUCHAMP (1887–1968).....	63
4. OITO OBRAS DE DANIEL ACOSTA E OITO MOVIMENTOS.....	69
4.1. <i>ELEMENTOS ORNAMENTAIS AUTÔNOMOS</i> (1993).....	70
4.2. <i>METAMESA</i> (1994).....	79
4.3. <i>HOMENS NADANDO</i> (1995).....	85
4.4. <i>HORIZONTE AUTOMÁTICO</i> (2001).....	92
4.5. <i>QUEM DUVIDA DO SENSO COMUM</i> (1998).....	95
4.6. <i>RIOROTOR</i> (2008).....	99
4.7. <i>ROTORAMA – SISTEMA DE GIRORECIPROCIDADE</i> (2017).....	104
4.8. <i>SATOLEPCOSMOCAVE</i> (2006).....	111
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	118
REFERÊNCIAS.....	121
APÊNDICE – ENTREVISTA COM O ARTISTA.....	127

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1:** Placa de trânsito sinalizando “parada obrigatória” .....21
- Figura 2:** Placa de trânsito sinalizando “cruzamento de vias” .....46
- Figura 3:** Escultura em gesso, modelada pela mãe do artista, retratando uma amiga. **Fonte:** Foto do autor.....48
- Figura 4:** Escultura entalhada em madeira, por Daniel Acosta, durante o período da graduação em Desenho e Plástica, na UFSM. **Fonte:** Foto do autor.....50
- Figura 5:** Daniel Acosta. *Estação Avançada com Paisagem Portátil*, 2002. Compensado, MDF, fórmica, lâmpadas fluorescentes, acrílico e tijolos. Dimensões variáveis. 25ª Bienal de São Paulo. **Fonte:** Acervo documental do artista.....51
- Figura 6:** Regina Silveira. *In Absentia M. D.*, 1983. Látex sobre piso de cimento e painéis de madeira. 10 m x 20 m. Bienal de São Paulo. **Fonte:** <https://reginasilveira.com>.....53
- Figura 7:** Marcel Duchamp, *Bicycle Wheel*, 1913, versão de 1964. Garfo de bicicleta com roda montada em banco de madeira pintado. 126 x 64 x 31,5 cm. National Gallery of Canada, Ottawa. **Fonte:** <https://www.gallery.ca/>.....54
- Figura 8:** Placa de trânsito sinalizando “duplo sentido de circulação” .....57
- Figura 9:** Placa de trânsito sinalizando “obras à frente” .....68
- Figura 10:** Daniel Acosta, *Elementos Ornamentais Autônomos*, 1993. Gesso. 31 x 70 ø cm; 50 x 30 x 20 cm; 40 x 80 x 25 cm. **Fonte:** Acervo documental do artista.....69
- Foto 11:** Molde em gesso para peça também em gesso. Molde semelhante àquele utilizado para a produção de Elementos ornamentais autônomos. **Fonte:** Foto do autor.....71
- Figura 12:** Convite para Projeto Macunaíma, primeira mostra de Daniel Acosta, em São Paulo, 1992. **Fonte:** Foto do autor.....73
- Figura 13:** Daniel Acosta, *Metamesa*, 1994. Gesso. 120 x 120 x 16 cm. **Foto:** David Guillaume. **Fonte:** Acervo documental do artista.....78
- Figura 14:** Daniel Acosta, *Homens Nadando*, 1995. Madeira e fórmica. 308 x 122 x 1 cm. **Fonte:** Acervo documental do artista.....84
- Figura 15:** Egon Schiele, *Autorretrato Posando Agachado*, 1913. **Fonte:** <https://dasartes.com.br/egon-schiele-self-portrait-in-crouching-position-1913/>.....86
- Figura 16:** Kazimir Malevich, *Composição Suprematista: branco sobre branco*, 1918. Óleo sobre tela. 79,4 x 79,4 cm. **Fonte:** MoMA/NY.....87
- Figura 17:** Carmela Gross, *Cachoeira*, 1985. Pintura. MAC/USP. **Fonte:** Foto do autor.....89

- Figura 18:** Daniel Acosta, *Horizonte Automático*, 2001. Fotografia. 240 x 160 cm. **Fonte:** Acervo documental do artista.....91
- Figura 19:** Daniel Acosta, *Quem Duvida do Senso Comum*, 1998. Torreão, Porto Alegre/RS. Tecnil, cordas de nylon e grama artificial. Instalação. Dimensões variáveis. **Fonte:** Acervo documental do artista.....94
- Figura 20:** Daniel Acosta, *A Terra Prometida*, 1997. Avenida Paulista, São Paulo/SP. Ferro expandido cromado e cordas. Dimensões variáveis. **Fonte:** Acervo documental do artista.....95
- Figura 21:** Daniel Acosta, *Quem Duvida do Senso Comum*, 1993. Fotografia. 150 x 100. **Fonte:** Acervo documental do artista.....96
- Figura 22:** Daniel Acosta, *Riorotor*, 2008. Alumínio, tecido com padrão de madeira, rodinhas, trilho, motor, acrílico e fluorescentes. 270 x 500 ø cm. Exposição: “Quase Líquido”, no Itaú Cultural. **Fonte:** Acervo documental do artista.....98
- Figura 23:** Estudos para *Riorotor*, 2008. **Fonte:** Registro fotográfico de cadernos do artista.....99
- Figura 24:** Estudos para *Riorotor*, 2008. **Fonte:** Registro fotográfico de cadernos do artista.....100
- Figura 25:** Estudos para *Riorotor*, 2008. **Fonte:** Registro fotográfico de cadernos do artista.....101
- Figura 26:** Estudos para *Riorotor*, 2008. **Fonte:** Registro fotográfico de cadernos do artista.....102
- Figura 27:** Daniel Acosta, *Rotorama – Sistema de Giroreciprocidade*, 2017. MDF, compensado, pinus, laminado camarú, ferro, motor e adesivo recortado. 40 x 1500 ø cm. **Fonte:** Acervo documental do artista.....103
- Figura 28:** Daniel Acosta, *Rotorama – Sistema de Giroreciprocidade*, 2017. MDF, compensado, pinus, laminado camarú, ferro, motor e adesivo recortado. 40 x 1500 ø cm. **Fonte:** Acervo documental do artista.....104
- Figura 29:** Estudos para *Riorotor*, 2008. **Fonte:** Registro fotográfico de cadernos do artista.....105
- Figura 30:** Marcel Duchamp, *Three Standard Stoppages*, 1913–14, versão de 1964. Fio, tela pintada, vidro e madeira, folhas de vidro: 125,3 x 18,2 x 1 cm cada; recortes de madeira: máximo 119,5 x 6 x 0,3 cm. National Gallery of Canada, Ottawa. **Fonte:** <https://www.gallery.ca/>.....108
- Figura 31:** Daniel Acosta, *Satolepcosmocave*, de 2006. Compensado naval, verniz automotivo, parafusos, lâmpadas fluorescentes e instalação elétrica. 220 x 280 x 280 cm. **Fonte:** Acervo documental do artista.....110
- Figura 32:** Estudos para *Satolepcosmocave*, 2006. **Fonte:** Registro fotográfico de cadernos do artista.....111
- Figura 33:** Daniel Acosta, *Multifunktionalcosmocave*, de 2006. Compensado, verniz, plantas permanentes, adesivo recortado, parafusos, lâmpadas fluorescentes, acrílico e instalação elétrica 210 x 210 x 210 cm. CCBB SP. **Fonte:**

Acervo documental do artista.....	112
<b>Figura 34:</b> Daniel Acosta, <i>Multifunktionalcosmocave</i> , de 2006. Compensado, verniz, plantas permanentes, adesivo recortado, parafusos, lâmpadas fluorescentes, acrílico e instalação elétrica 210 x 210 x 210 cm. CCBB RJ. <b>Fonte:</b> Acervo documental do artista.....	112
<b>Figura 35:</b> Estudos para <i>Multifunktionalcosmocave</i> , 2006. <b>Fonte:</b> Registro fotográfico de cadernos do artista.....	113
<b>Figura 36:</b> Mercado Público de Pelotas, 1848. <b>Fonte:</b> <a href="http://www.vivaocharque.com.br/interativo/artigo20">http://www.vivaocharque.com.br/interativo/artigo20</a> .....	114
<b>Figura 37:</b> Daniel Acosta, <i>Kosmodrom</i> , de 2009. Compensado naval, verniz automotivo, parafusos, lâmpadas fluorescentes e instalação elétrica. 240 x 420 x 420 cm. Bienal do Mercosul, Praça da Alfândega, Porto Alegre/RS. <b>Fonte:</b> Acervo documental do artista.....	115

## INTRODUÇÃO

No exato instante em que redigimos estas palavras, bombas estão caindo em inúmeras zonas de conflito mundo afora, milhões de pessoas sofrendo com a fome e tantas outras multiformes privações. Injustiça, desigualdade, crueldade e ganância, o mundo explode em seus problemas urgentes. Seria uma indiferença escrever sobre a Arte? Por que a Arte importa?

Pensando bem, desde os mais longínquos tempos, no período rupestre, nossos ancestrais imprimiram seus traços na superfície irregular de suas cavernas sob a luz precária do fogo. O fogo que garantia a luminosidade e uma sensação de segurança nos ambientes mais tenebrosos e desalumiados seria também o que ameaçaria a vida. Assim, também a ponta afilada, a qual dava vida aos sulcos impressos na rocha, seria aquela que levaria opositores à morte.

Desde a origem da humanidade, os conflitos, as guerras brutais e a terrível miséria sempre acompanharam a nossa trajetória enquanto espécie, como uma paisagem soturna assentada no horizonte, como olhos cobiçosos que nos espreitam enquanto nos vemos refletidos neles. Da mesma maneira, também a Arte esteve sempre presente, dizendo desse horizonte sombrio e de nós mesmos (sujeitos imersos em nossas contradições que somos), sendo, a um só tempo, construtores e destruidores. Mesmo nos momentos mais sombrios, a Arte se fez carne e espírito, se constituiu como algo contínuo ao longo desse percurso.

Tal peculiaridade nos permite suspeitar de que talvez possa haver algo de fundamental na Arte, o que faz com que ela sempre aflore junto às margens da humanidade, brotando e se pondo em flor mesmo nos lugares mais infecundos. Não estamos a sugerir, no entanto, que a Arte seja uma espécie de solução final, como alguns pensaram<sup>1</sup>, mas apenas gostaríamos de sugerir que o fazer artístico talvez seja algo fundamental no nosso modo de ser.

Assim como o fazer filosófico, o fazer da Arte consiste em um recuo no nosso

---

<sup>1</sup> Ver, por exemplo, SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem: numa série de cartas*. Tradução: Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002. Ver ainda, SCHILLER, Friedrich. *Kallas ou sobre a beleza: correspondência entre Schiller e Körner*, janeiro-fevereiro 1793. Tradução: Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: Zahar 2002.

engajamento imediato com o modo mundano de abordar o mundo. Nesse sentido, o fazer artístico é um modo reflexivo de abordá-lo, reflexão a qual, entretanto, não faz com que o sujeito se retire completamente do mundo, tomando uma posição de contemplação divina. O modo reflexivo da Arte diz respeito apenas a um recuo provisório, o qual possibilita uma distância mínima para que possamos examinar o funcionamento do nosso cotidiano: como em nossas leituras diárias, a extrema proximidade com as folhas faz com que a visão fique turva. A leitura legível necessita de alguma distância.

Essa distância, por sua vez, exige mudança de atitude: é preciso dar um passo atrás, se retraindo um pouco do cotidiano imediato e então mirando o mundo a partir da margem, estando ainda assim, dentro. Esse gesto, no entanto, não é natural, pois, na maior parte do tempo, estamos imersos no modo automático do fazer cotidiano, presos ao automatismo. As obras de Arte, muitas vezes, são capazes de interromper o fluxo automático, provocando espanto em nós, seus espectadores, o que possibilita uma suspensão provisória do cotidiano. Tal é o poder da Arte que identificamos imediatamente nas obras do artista gaúcho Daniel Acosta e, mais do que isso, observamos que suas obras não só causam estranhamento e espanto, mas engenhosamente revelam o funcionamento subjacente e oculto do nosso corpo, o que dá a possibilidade da emergência do mundo cotidiano. Esta tese, portanto, tem como objetivo mostrar a maneira pela qual as obras de Acosta desvelam a origem oculta do nosso perceber.

Fazendo uma metáfora e ao mesmo tempo um jogo de palavras com o sobrenome do artista, chamamos *acostamento* tal movimento de recuo provocado pelo espanto. Assim como trafegar nas estradas, a nossa vida exige que, vez e outra, saíamos da pista para verificar e examinar eventuais problemas. Essa saída, no entanto, não é um afastamento total em relação à estrada: continuamos na estrada, mas em uma zona ambígua que nos permite melhor ver o que está acontecendo no fluxo, pelo menos parcialmente. O *acostamento*, assim, é sempre provisório, sendo um local de reorientação para, em seguida, fazer o retorno ao fluxo de maneira mais prudente, voltando também a trafegar melhor.

É dessa maneira que os instantes efêmeros de suspensão, possibilitados pelo movimento de recuo, ou melhor, pelo *acostamento*, constituem-se em uma

espécie de enclave no fluxo habitual do cotidiano. Nesses breves momentos, pausando nesses espaços provisórios, podemos examinar os nossos próprios movimentos. O local passageiro (acostamento) é diferente da estrada, mas, ainda assim, faz parte da própria estrada: eis o sentido do nosso título. Esta tese visa a mostrar que os trabalhos de Acosta convidam (e muitas vezes obrigam) o espectador a fazer esse movimento de acostar (um acostamento), o que possibilita o exame de si mesmo, revelando os mecanismos subjacentes e invisíveis que sustentam a nossa abordagem do mundo.

Mas por que é preciso tornar explícitos tais mecanismos? Por que isso importa? A partir desses questionamentos, voltamos então às nossas indagações iniciais. Por que a Arte? Por que recuar e refletir? Se economizássemos o tempo de pausa e reflexão, não seríamos mais eficientes na resolução dos nossos problemas, dos problemas do mundo? Responderemos a essas indagações no primeiro capítulo. Ao encontrar respostas para tais perguntas, também esclareceremos o sentido de *acostamento*, o qual estamos propondo para as obras de Acosta. Esse movimento exige um mergulho teórico em autores como Husserl e Merleau-Ponty que, à primeira vista, pode parecer uma dispersão em relação ao tema principal da tese. Porém, a breve exposição teórica inicial será fundamental para a construção do sentido de *acostamento*, o que, por sua vez, guiará nossa análise sobre as obras de Daniel Acosta.

No primeiro capítulo, veremos que a pergunta (Por que refletir?) se origina de uma cegueira e um esquecimento de si mesmo. A reflexão é parte fundamental do nosso modo de ser, sem a qual a própria linguagem não teria surgido, pois ela exige a reflexividade, o dobrar-se sobre si mesma. Assim, o *refletir* e o *fazer* configuram um par inseparável do nosso modo de viver. Embora as tarefas do *fazer* ocultem as faces do *refletir* para que o *fazer* seja mais eficiente, querer eliminar o próprio *refletir* já é um passo além, que resulta do desconhecimento de si mesmo.

Na imersão do fazer cotidiano, esquecemos que, sem a reflexão, não há o próprio fazer. No cotidiano, estamos imersos no automatismo, e não perguntamos mais os porquês. Simplesmente tomamos os rumos como óbvios, dados e garantidos. Se perguntados, por exemplo, por que estamos autorizados a matar os bois que criamos, responderíamos que é assim que manda a tradição:

os bois são criados para serem engordados e logo abatidos para nos alimentar, esse é o destino natural deles<sup>2</sup>. Quando perguntados, por que matar o homem que feriu nosso parente, um homem da tradição *vendetta* (infelizmente, alguns ainda contemporâneos), por exemplo, responderia sem constrangimento que é assim que manda a lei, olho por olho e dente por dente. Portanto, se não paramos para refletir sobre as nossas condutas, ou melhor, sobre o que guia as nossas condutas, os nossos fazeres, podemos cair nesse tipo de automatismo irrefletido, tomando tudo como óbvio e, assim, delegando a responsabilidade de certas atrocidades ao peso da tradição ou à autoridade de terceiros, como alerta o exemplo vivo de Eichmann<sup>3</sup>.

Não obstante, a existência das leis (naturais ou positivas), às quais a irreflexão apela, já denuncia a condição de possibilidade do próprio automático – é a possibilidade de reflexão que alimenta o automático. As leis e regras internalizadas só existem enquanto resultado de reflexão sobre as nossas ações. Assim também acontece na relação fala-escrita, a segunda é sempre reflexiva e, de certa maneira, posterior, constituindo-se como uma tentativa de examinar a fala viva. A fala, entretanto, não pode existir sem regras: só se pode falar com sentido porque há um conjunto de regras que normatizam, que atribuem valores à fala. Da mesma maneira, um passo dado no tabuleiro de xadrez só faz sentido porque há regras que lhe atribuem valores. Desse modo, o automático e o freio da reflexão não podem existir um sem o outro – são, de fato, um par inseparável. Esse é um entendimento trazido pela reflexão, mas no ritmo do cotidiano, precisamos ocultar as regras, automatizando-as para que as tarefas diárias possam fluir. Com o tempo, imersos no ritmo dos afazeres, esquecemos a origem dessas regras que sustentam os nossos passos. A recusa de sair do automático pode levar à cegueira em relação à origem das regras, que são sempre flexíveis e negociáveis. A sua recusa, no entanto, torna essas normas eternas e imutáveis,

---

2 Não estamos a condenar a agropecuária ou o consumo de proteína animal à atrocidade. Apenas queremos um exemplo que seja algo rotineiro e que pouco questionamos no dia-a-dia, mas quando confrontado com outras culturas e sistemas de crenças, pode surgir problemas e questionamentos.

3 Adolf Eichmann, um oficial nazista, capturado em 1960, julgado e condenado em Jerusalém. Em seu julgamento, contrariando a expectativa do público, Eichmann não se mostrou como um monstro, mas um burocrata medíocre, cumpridor de regras. O fato foi analisado pelo olhar perspicaz de Hannah Arendt, no livro intitulado *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. O que se pode fazer quando a maldade se dispersa e se normaliza, tornando-se banal, rotineira, disfarçada em regras a serem cumpridas? Tal é a indagação que Arendt traz ao pensar sobre ameaças daquilo que ela denomina como “a banalidade do mal”.

isentas de qualquer exame e correção, rumo ao caminho do progresso glorioso, trucidando qualquer empecilho que o impeça, como um bom soldado das Cruzadas.

Tal esquecimento de origem é apontado por Husserl em seu texto *A Crise das Ciências Europeias e a Fenomenologia Transcendental*<sup>4</sup>, discussão retomada por Merleau-Ponty, que alerta para a ilusão de um mundo objetivo primário, objeto de conhecimento eterno e imutável. A possibilidade da emergência de um mundo objetivo, no entanto, não é garantida por si só, mas depende e se funda na nossa subjetividade, ou melhor, na nossa intersubjetividade. A arte, que maravilha e espanta, interrompe o fluxo cotidiano e empurra seus espectadores para fora do contínuo habitual, o que possibilita lembrar a origem esquecida que faz surgir o próprio mundo de afazeres.

A recusa de reconhecer essa inversão de origem faz surgir vários paradoxos, desde o tempo primordial. Trataremos de um deles – um dos paradoxos de Zenão – ainda no capítulo inicial. Vale ressaltar que a nossa análise não se pretende como uma solução para o paradoxo, tampouco pretendemos defender as concepções de Husserl e Merleau-Ponty (entre outros teóricos pelos quais nutrimos simpatia) como A leitura correta do mundo, como A verdade última e definitiva. A nossa intenção é mais modesta, apenas queremos mostrar que o nosso ponto de partida não é neutro, a nossa visão não é aquela que se pretende partir de lugar nenhum, mas sim que partimos de pressupostos e perspectivas determinadas.

A nossa perspectiva é aquela possibilitada pela teoria de Merleau-Ponty: partimos do pressuposto de que há o movimento e que há um mundo compartilhado no qual vivemos. Se partirmos desses apontamentos, o paradoxo em questão pode ser dissolvido e, com isso, podemos dar uma visão mais compreensível à nossa vida. Mas nada além dessas vantagens práticas pretendemos, não intentamos fazer soçobrar a nossa leitura e elevá-la ao lado iluminado da verdade eterna e condenar o leitor que discorda, amaldiçoando-o junto ao lado decadente da falsidade. Apenas queremos fazer um convite ao

---

4 HUSSERL, Edmund. *A crise das ciências europeias e a fenomenologia transcendental: uma introdução à filosofia fenomenológica*. Tradução: Diogo Falcão Ferrer. Rio de Janeiro: Forense, 2012.

leitor para que nos acompanhe e, assim como as obras de arte nos convidam, fazer um exercício de reflexão. Ao fim da jornada, não prometemos o prêmio da verdade revelada, mas apenas uma melhor compreensão da vida vivida para, assim, nos lançarmos novamente ao mar imprevisível da vida, desta vez, talvez com um pouco mais de coragem e consciência.

Partindo dessas considerações, vale destacar que o exercício de reflexão que a Arte nos proporciona é sempre recompensador, mas igualmente desconcertante, pois exige esforço de quem a experimenta, o qual possibilita ao sujeito sair do fluxo fácil do hábito corporal, exigindo que o sujeito não apenas veja, mas que veja a maneira como se vê. Para isso, é preciso fazer um recuo, um afastamento em relação ao cotidiano: um *acostamento*. É assim que surge a nossa metáfora, a qual revisita considerações teóricas brevemente discutidas acima, cuja exposição mais detalhada é imprescindível para uma melhor compreensão da análise proposta nesta tese.

Depois de uma incursão teórica no primeiro capítulo, no segundo, nos debruçaremos sobre o modo de produção do artista, destacando dados biográficos ao longo deste texto. Mostraremos seus procedimentos peculiares, bem como seu espaço de trabalho.

No terceiro capítulo, traremos duas figuras que consideramos como precursoras dos trajetos seguidos por Daniel Acosta, as quais, reservadas suas respectivas diferenças, parecem ter norteado os passos trilhados pelo artista. É importante ressaltar, entretanto, que o sentido cronológico é inteiramente secundário no modo como empregamos o termo “precursor”, tampouco se aplica, nesse caso, a noção de progresso ou inovação. Assim como em “Os Precursores de Kafka”, texto em que Jorge Luís Borges relaciona o texto de Kafka a uma infinidade de autores dos mais diversos tempos, nos apropriamos de tal ideia e a associamos às referências de Daniel Acosta, trazendo para o presente, figuras que, de certa maneira, parecem ter afinidade com o modo de trabalhar do artista em análise. Nesse sentido, as figuras são precursoras sob certa perspectiva, a partir da qual escolhermos interpretar os trabalhos do artista. Novamente, a exposição dessa perspectiva se mostra imprescindível<sup>5</sup>. Para aqueles que gostariam de confrontar

---

<sup>5</sup> A insistência nesse ponto se deve a um possível questionamento de que a parte teórica estaria impondo uma moldura para encaixar as obras. A isso respondemos primeiramente que, não

a nossa perspectiva com a voz do próprio artista, disponibilizaremos uma entrevista com Daniel Acosta no apêndice.

No quarto capítulo, faremos uma imersão nos trabalhos de Daniel Acosta. Serão analisadas oito obras do artista, produzidas ao longo de sua carreira. São elas: *Elementos Ornamentais Autônomos* (1993), *Metamesa* (1994), *Homens Nadando* (1995), *Horizonte Automático* (2001), *Quem Duvida do Senso Comum* (1998), *Satolepcosmocave* (2006), *Riorotor* (2008) e *Rotorama – Sistema de Giroreciprocidade* (2017). Nossa análise visa mostrar que todas essas obras são potencialmente desestabilizadoras, abalando fisicamente os espectadores e, muitas vezes, causando vertigem, nos lançando para fora do automatismo e nos convidando a fazer um recuo – o *acostamento* – para espiar o âmago, o abismo vertiginoso do nosso ser.

Por que voltar a si mesmo? Para que perder esse tempo? Por que pausar para refletir? Assim, voltamos novamente à pergunta inicial, tão inquietante. O esquecimento da origem do nosso cotidiano, o desconhecimento do nosso modo específico de viver – o de fazer e refletir –, leva a uma distorção da própria imagem, uma cegueira em relação a nós mesmos. Aparentemente, tal distorção é inócua, inofensiva, mas pode se tornar perigosa. Quando lutamos cegamente em nome de algo sobre o qual nunca refletimos, quando meras opiniões se tornam dogmas cegamente defendidos, o resultado pode ser nefasto, e o conhecemos bem, a exemplo da História e do mundo em que vivemos.

Sem a reflexão, conhecemo-nos de maneira distorcida, sem chance de correção. Sem o freio proporcionado pela reflexão, esquecemos os nossos limites e nos colocamos nos lugares indevidos. A isso, a tradição cristã atribui o pecado capital da soberba, e a tradição grega denomina *hýbris* – a desmedida de si que resulta

---

pretendemos reduzir as obras a essa única leitura. Afinal, as obras sempre excedem às análises. Além disso, como já mostramos brevemente acima, a exposição teórica é importante não para “impor” uma leitura, mas para mostrar o nosso ponto de partida, a nossa perspectiva, ou seja, explicitar a partir de que lugar estamos falando. Ao explicitar a nossa perspectiva, reconhecemos o nosso limite de não poder alcançar a totalidade de visão de uma vez só, escolhemos algumas coisas, e deixamos outras de fora. Julgamos necessário explicitar bem a perspectiva adotada para não cair na tentação desenfreada de tomar o particular como universal, expondo uma visão particular, pretendendo-se totalizante. Por último, se as análises se equilibram ou não com a perspectiva teórica, cabe ao leitor julgar. Tentamos o máximo para evitar fazer constatações apenas superficiais, ligando a teoria à obra. Mas o resultado deve ser submetido ao olhar rigoroso dos leitores, aos quais peço que sejam caridosos, se possível, com esta alma que já sofre antecipadamente a dor de ser negada.

em fins trágicos. Se essas palavras ainda não convencem aquele que pergunta “para que refletir”, resta então a Arte para lhe causar espanto e obrigá-lo a parar e contemplar o abismo de si: Isso é o que as obras de Daniel Acosta nos convidam a fazer.

## 1. CONVITE À PERPLEXIDADE



**Figura 1:** Placa de trânsito sinalizando “parada obrigatória”

Neste capítulo, faremos um breve percurso pela teoria de Merleau-Ponty sobre a percepção e como a Arte pode tornar visível o funcionamento oculto da própria percepção, a qual emerge no acoplamento harmonioso do nosso corpo com o meio. A exposição não é, de longe, um estudo aprofundado da filosofia de Merleau-Ponty, mas apenas um resgate de algumas ideias do filósofo para tornar explícito o nosso próprio ponto de partida para analisar as obras de Daniel Acosta. Para esse propósito, discutiremos o ensaio “A Dúvida de Cézanne” de Merleau-

Ponty, o que exige recuperar seu diálogo com Husserl e Descartes. Na crítica de Merleau-Ponty, há um equívoco em relação ao papel da percepção no conhecer. Traremos, portanto, um paradoxo já muito antigo, como sintoma desse equívoco. Por último, esclareceremos a nossa metáfora do *acostamento* – o fio condutor da análise – à luz das concepções merleau-pontianas, anteriormente expostas.

## 1.1. A DÚVIDA, AS DÚVIDAS

Em 1945, o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1908–1961) publica seu ensaio “A Dúvida de Cézanne”, o qual havia sido redigido três anos antes<sup>6</sup>. No título, já é explícita a referência a seu colega e compatriota René Descartes (1596–1650), que intentava um projeto de reconstrução do conhecimento humano a partir de uma base racional sólida, tomando a dúvida como o método. A proposta de Descartes<sup>7</sup> consistia em tentar encontrar o ponto arquimediano, no qual o conhecimento humano poderia ser ancorado de forma segura. Para tal propósito, ele emprega a sua dúvida metódica, suspendendo a certeza de todas as coisas que, até então, eram tomadas como seguras, submetendo-as ao exame rigoroso da dúvida.

A partir desse procedimento, as certezas foram, aos poucos, sendo colocadas em xeque, inclusive a própria certeza em relação à existência do mundo exterior, restando tão somente uma única certeza: a nossa própria existência como uma substância pensante. Com a radicalização do método da dúvida, Descartes pretendia a consolidação de uma fundação, a mais segura possível, para erguer o edifício do conhecimento humano. Esse movimento radical é necessário, pois se algo sai ileso a esse exercício de dúvida, certamente terá mérito para fundar

---

<sup>6</sup> LEFORT, Claude. Prefácio IN: Maurice Merleau-Ponty. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. (p. 12).

<sup>7</sup> DESCARTES, René. *Meditações sobre Filosofia Primeira*. Tradução Fausto Castilho. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.

DESCARTES, René. *Discurso do método & ensaios*. Tradução: César Augusto Battisti, Érico Andrade, Guilherme Rodrigues Neto, Marisa Carneiro de Oliveira Franco Donatelli, Pablo Rubén Mariconda, Paulo Tadeu da Silva. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

DESCARTES, René. *Princípios de Filosofia*. Tradução: João Gama. Lisboa: Edições 70, 2016.

o conhecimento. No entanto, como muitas vezes acontece, o cientista pode falhar, e o fantasma de seu Frankenstein sobrevive para assombrar o mundo até os dias de hoje. O projeto de Descartes mostrou-se falho, e o mundo colocado em dúvida pelo seu método não conseguiu recuperar seu encanto. Desde o projeto de Descartes, o mundo passou a ser visto com suspeição, inspirando numerosas ficções, a exemplo do célebre filme Matrix.

Três séculos depois das *Meditações sobre Filosofia Primeira*<sup>8</sup>, num gesto de reconhecimento, Edmund Husserl (1859–1938) dedica o título “Meditações Cartesianas”<sup>9</sup> às suas lições ministradas na capital francesa, em 1929. Malgrado o reconhecimento, o gesto de homenagem é também, entretanto, marcado pelo grande distanciamento e por suas inúmeras ressalvas. O exercício filosófico de Husserl, definido como *epoché*, encontra origem nos antigos céticos. A suspensão do juízo (*epoché*), colocando o mundo entre parênteses, não consiste em duvidar da existência do mundo exterior, mas sim em apelar a uma mudança de atitude perante o mundo<sup>10</sup>.

Diferentemente de Descartes, que encontra a realidade última e indubitável na substância pensante imaterial, Husserl reconhece que a camada primária da realidade não pode ser ancorada em uma consciência desencarnado.<sup>11</sup> Descartes, ao partir de um sujeito desencarnado, que é totalmente apartado e heterogêneo em relação ao mundo material, só pode tomar o mundo como um mero objeto de seu pensamento, numa postura passiva, unicamente contemplativa. Husserl<sup>12</sup>, contudo, vê a primariedade do mundo em *Lebenswelt* – um mundo pré-dado, o mundo no qual vivemos antes de teorizá-lo.

A crise da cultura moderna europeia provém da inversão da ordem da primariedade, tomando o que é derivado como originário e básico, negligenciando que a teorização da ciência está ancorada na experiência

---

8 DESCARTES, René. *Op. Cit.* (2004).

9 HUSSERL, Edmund. *Meditações cartesianas e conferências de Paris*. Tradução: Pedro M. S. Alves. Rio de Janeiro: Forense, 2013.

10 Ver ZAHAVI, Dan. *Fenomenologia para iniciantes*. Tradução: Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Via Verita, 2019.

ZAHAVI, Dan. *Husserl's Phenomenology*. Stanford: Stanford University Press, 2003.

11 MATTHEWS, Eric. *Merleau-Ponty: a guide for the perplexed*. London: Continuum, 2006. (pp. 28-29).

12 HUSSERL, Edmund. *Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica*. Tradução: Márcio Suzuki. Aparecida: Ideias & Letras, 2006.

humana: a camada fundamental da realidade é o nosso mundo vivido, o mundo da vida. Nesse sentido, a teorização só é possível porque, antes dela, temos a experiência vivida, sendo o significado dos próprios conceitos da ciência dependentes dessa experiência pré-científica, pré-teórica. A nossa experiência mundana já está lá, e é essa experiência que dá sentido e significação às descrições científicas que tentam explicar os fenômenos do mundo. Antes de teorizar e explicar o mundo, já estamos engajados nas mais diferentes atividades mundanas. Não somos como os sujeitos desencarnados fabulados por Descartes, não conhecemos o mundo a partir da pura contemplação. Somos, antes disso, envolvidos ativamente no e com o mundo: somos, antes de tudo, parte do mundo. Apenas posteriormente, em retrospectiva, podemos pensar e refletir sobre a nossa experiência vivida, tentando estabelecer relações de causalidade: explicando os fenômenos, ordenando o mundo conforme suas leis naturais objetivas. Porém, em nosso envolvimento cotidiano, somos mantidos cativos por uma descrição do mundo como algo que existe totalmente independente de nós, uma visão de um mundo que interage conosco de forma meramente causal: somos reduzidos, assim, a uma simples coisa no mundo, um mero objeto<sup>13</sup>.

Essa concepção do mundo é inteiramente adequada quando tratada dentro de seu contexto próprio, pois o estudo do mundo, do ponto de vista científico, exige que coloquemos de lado o nosso próprio lugar no mundo. Nesse sentido, o ponto de vista da ciência precisa ser “a partir de lugar nenhum”<sup>14</sup>. Porém, a descrição científica não consiste numa visão completa e autossuficiente da realidade, pois essa depende de uma visão anterior para a sua significação. O significado dos conceitos da ciência é derivado da nossa experiência pré-reflexiva, isto é, da nossa experiência como participantes do mundo, experiência a qual antecede a nossa pretensão de sermos examinadores do mundo.

A atitude da ciência, a qual toma a realidade objetiva como primária, é adequada dentro de seu contexto, uma vez que, nesse contexto, intentamos conhecer a realidade das coisas, ou melhor, a realidade como ela é, em oposição à visão

---

13 MATTHEWS, Eric. *Op. Cit.*, 2006, p. 45.

14 O termo foi tomado emprestado de Thomas Nagel, que tornou famosa a expressão: “visão a partir de lugar nenhum”.

particular, ou seja, como a realidade que aparece para cada um de nós<sup>15</sup>. No entanto, generalizar a concepção científica fora do seu contexto de uso, tomando a realidade objetiva como algo primário e fundante, seria um passo ilegítimo. Esse passo vem a ser um equívoco e pode nos conduzir a inúmeros paradoxos, os quais nos acompanham desde o “tempo” de Parmênides.

O ponto de vista objetivo, isto é, “a visão a partir de lugar nenhum” é, efetivamente, uma abstração baseada em diferentes pontos de vista. Isso quer dizer que a objetividade não consiste em uma visão a partir de lugar nenhum, mas uma visão que pode ser compartilhada com outros, pois sublinha o que é comum entre as perspectivas particulares de cada um. Tendo isso em vista, a objetividade não vem a ser um ponto de vista de lugar nenhum, mas uma visão de todos os lugares, a qual não remete a nenhum lugar particular, mas pressupõe um número indefinido de lugares particulares, e essa visão só pode ser alcançada se partimos de algum lugar particular.

A formulação de uma visão objetiva só é possível porque cada um de nós pode partir de seu ponto de vista particular. A objetividade emerge no confronto entre o “eu” e o mundo compartilhado: Sabemos que, quando estamos a abordar algo, sempre partimos do nosso ponto de vista e que os outros também podem partir dos seus pontos de vista para abordar a mesma coisa. Esses pontos de vista são, no entanto, sempre diferentes, o que torna cada ponto de vista parcial, sendo apenas uma das realizações das infinitas possibilidades virtuais de perspectiva, as quais sempre extravasam cada lugar como um lugar particular.

Se a emergência da objetividade depende de pontos de partida de subjetividade, então não podemos incluir a nossa própria experiência como um objeto entre outros, ou seja, só é possível ter experiência de objetos se a nossa própria experiência não for, ela mesma, um objeto. Para compreender a visão a partir de todos os lugares, é preciso, antes, já termos a visão a partir de onde estamos<sup>16</sup>.

O exercício da *epoché*, proposto por Husserl, consiste justamente em fazer ver a prioridade da nossa experiência vivida. Na nossa vida cotidiana, somos absorvidos nas atividades humanas, estamos imersos nos afazeres, transitando

---

15 MATTHEWS, Eric. *Op. Cit.*, 2006, p. 48.

16 *Idem ibidem*.

entre diferentes papéis. A nossa vida gira em torno do “se-então”: se quiser obter tal coisa, então é preciso fazer tal outra. O raciocínio do “se-então” não é explícito, simplesmente incorporamos as estruturas implícitas, e agimos sem refletir. Tal é a nossa atitude natural no cotidiano e, se não fosse assim, se cada passo dado exigisse um esforço mental para ver onde pisar, ou se cada frase pronunciada demandasse verificação gramatical, a vida seria realmente um desastre. No cotidiano, objetificamos as coisas do mundo, tomando-as simples instrumentos para a realização de nossos propósitos, sem refletirmos sobre elas. Essa é uma atitude natural e própria do contexto cotidiano, atitude a qual, em seu contexto, não apresenta nada de errado. O problema surge quando generalizamos a nossa relação com o mundo a partir disso, transformando o mundo objetivo como algo previamente dado, esquecendo a origem da sua objetividade (a experiência vivida).

O exercício de *epoché* justamente pretende desfazer tais confusões, suspendendo provisoriamente a atitude cotidiana. A suspensão da nossa atitude natural, no entanto, não é uma rejeição geral do mundo exterior (como a dúvida radical de Descartes), mas apenas visa colocar, temporariamente, tal atitude fora da ação cotidiana, de modo que possamos examiná-la de forma distanciada<sup>17</sup>. Tendo Merleau-Ponty mergulhado nos estudos sobre Husserl, o exercício de *epoché* certamente está em seu horizonte ao evocar a dúvida. Muito diferente da dúvida global proposta por Descartes<sup>18</sup>, a dúvida de Cézanne vem a ser uma dúvida particular de alguém concreto, alguém de carne e osso, massuda e pesada como é a sua pintura.

Para Merleau-Ponty, a dúvida global de Descartes é improcedente, pois só podemos identificar algo como ilusório se pudermos contrastá-lo contra alguma outra percepção que não seja ilusória, isto é, que, para duvidar, não podemos colocar tudo em dúvida ao mesmo tempo, não podemos simplesmente negar todo o mundo exterior. A dúvida radical de Descartes, então, acaba criando um sujeito que é puro pensamento, isolado no seu interior: a única coisa que ele pode fazer é contemplar, limitando-se a estabelecer uma relação puramente intelectual com o mundo. Nesse sentido, o “eu” que surge com a dúvida é um

---

17 *Op. Cit.* p. 30-31.

18 Para uma crítica da teoria de Descartes, ver também Ryle (2009).

“eu” universal, um “eu” a partir de lugar nenhum, sendo irrelevante quem está a enunciar e quando está a enunciar. Tendo isso em vista, o “eu” de Descartes é um “eu” sem particularidades, sem história, um “eu” vaporoso e imaterial.

Merleau-Ponty<sup>19</sup>, no entanto, percebe que a experiência humana é muito mais rica do que a mera contemplação, uma vez que a nossa relação com o mundo consiste em um envolvimento ativo, movendo-se no mundo, agindo no mundo, relacionando-se e transformando-se no/com/o mundo. Assim, o mundo não é, para nós, um mero objeto de cognição, a ser examinado objetivamente. Antes de nos voltarmos ao mundo para examiná-lo e tomá-lo como um objeto de investigação, já estamos imersos no mundo com seus multiformes sentidos. Antes disso, o mundo já se apresenta como algo cheio de significados, envolvendo-nos emocionalmente. Desse modo, o sujeito humano não seria um ser desencarnado, como propunha Descartes, mas alguém concreto e atravessado pela História, que enuncia a partir de um lugar específico no espaço-tempo humano. Portanto, ainda que tomemos o mundo como objeto de análise em retrospectiva, não podemos, efetivamente, livrar-nos de nossos valores e significados, não podemos partir de lugar nenhum, nem de um marco zero, nem assumirmos um olhar divino e, portanto, externo. Somos condenados a significar, afirma Merleau-Ponty, ecoando Sartre, com seu célebre “somos condenados a ser livres”.

O mundo primordial não é uma terra virgem esperando ser semeada pelos significados que lhe atribuímos, tampouco o conhecer pode partir de um ato de se desfazer dos significados particulares, recuperando a santa virgindade perdida no pecado. Pelo contrário, o nosso mundo primordial é eivado de significados, sendo, o mundo, algo que se nos apresenta primeiramente como uma unidade. Desse modo, quando vemos um cubo mágico, não vemos seis faces com tamanhos iguais, com suas cores distintas, que não se sabe como estão juntas, vemos simplesmente um brinquedo – um cubo plástico com partes coloridas. Para Merleau-Ponty, perceber é atribuir significado, estando, a percepção, já carregada de significação, pois perceber é necessariamente tomar algo como uma unidade: não percebemos ondas ou partículas se chocando

---

19 MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

contra a nossa retina, percebemos objetos no mundo e, ao conferirmos unidade à coisa (em seu contexto), atribuímos também um significado a essa coisa.<sup>20</sup>

Assim como o exercício da *epoché* husserliana, o texto de Merleau-Ponty é um exercício que intenta retornar à origem da nossa experiência, fazendo ver a primariedade da nossa experiência e como ela emerge diante de nós. Desse modo, seu texto se constitui como uma meditação sobre a possibilidade de emergência da nossa experiência, ou melhor, sobre a visibilidade do visível. Merleau-Ponty vê nas pinturas de Paul Cézanne um exemplo desse esforço de tornar visível a possibilidade de ver. Segundo o filósofo francês, Cézanne não se propõe a reproduzir o mundo, mas faz surgir, em suas telas, a textura do visível, as cifras secretas do mundo. Nesse sentido, o que Cézanne tenta criar não são luzes nos nossos olhos, como tentavam os impressionistas, mas um mundo organizado pelo nosso envolvimento corporal com o próprio mundo. Quando estamos imersos nas atividades cotidianas, simplesmente visualizamos as coisas e não refletimos como elas surgem na nossa percepção, ou seja, o que torna essas coisas visíveis. Assim como não prestamos atenção nas pausas e silêncios que tornam possível a articulação de frases significativas, pois estamos envolvidos na atividade de conversação, não prestamos atenção nos jogos de sombra, nos reflexos, no campo de profundidade etc., enfim, não vemos todos esses jogos que tornam o objeto visível na atividade de ver. Não obstante, é justamente não prestando atenção, não atentando a tais peculiaridades desses jogos, que podemos ver os objetos de forma eficiente. Da mesma maneira, nossa comunicação diária seria obstruída se direcionássemos toda a nossa atenção às pausas da fala do interlocutor, ou mesmo a leitura cotidiana não fluiria se nos deleitássemos com o desenho das letras e os vazios da página em branco.

Os artistas, no entanto, parecem fazer o jogo inverso, eles tornam saliente o que é (e deve ser) invisível na atividade cotidiana. Eles escrevem lembretes incômodos que evocam algo primordial, que é esquecido na nossa atividade mundana: pois, para que haja eficiência nos afazeres cotidianos, é preciso deixar tais coisas operando silenciosamente. No entanto, o esquecimento e a inversão da origem podem criar imagens errôneas do mundo e de nós mesmos. Aí reside

---

20 Ver também teóricos que se inspiraram na filosofia de Merleau-Ponty ou que dialogam com ele, como Alva Noë (2004; 2015; 2017), Heras-Escribano (2019); Humberto Maturana (2001; 2014) e Francisco Varela (2001), assim como Dewey (1922; 1934), James (1914).

a importância de sempre voltarmos a lembrar da nossa comunhão primordial com o mundo: somos, primordialmente, seres corporais que se movem no mundo. A percepção e o movimento estão essencialmente entrelaçados, e o que percebemos é sempre permeado pela significação motora. Portanto, o que vemos é definido em relação ao que podemos e não podemos fazer<sup>21</sup>. O nosso mundo visível é um campo de obstáculos e de possibilidades, um campo de ações possíveis: vemos um degrau diante de nós porque temos a capacidade motora de alcançá-lo e subir nele sem esforço, mas se o tamanho do bloco de concreto exceder à nossa capacidade de montar, então ele se torna um obstáculo, e não mais um instrumento acessível.

Na nossa história pessoal, o nosso corpo se modela ao meio, sintonizando-se com o nosso ambiente, de modo que o entorno emerge com significado para nós: a escada é montável, a muralha tem que ser contornada, a água límpida é consumível, a água turva deve ser evitada e assim por diante. Somos, assim, acoplados ao nosso meio ao interagir com ele ao longo do tempo. É nesse sentido que o mundo que percebemos é saturado de significação motora, pois há uma continuidade entre o nosso corpo e o mundo. É essa comunhão primordial com o mundo que dá significado às nossas experiências e é o que possibilita a emergência de um mundo visível. É a essa camada invisível que a pintura de Cézanne evoca.

Uma pintura (a obra de arte em geral) não é um mero objeto, tampouco pode ser definida como uma mera cópia da realidade. Ela é uma imagem, como afirma Carman<sup>22</sup>, é uma construção a partir de um esquema, o qual consiste em um conjunto de capacidades corporais que delimitam um campo de ações e percepções possíveis. O esquema corporal antecipa e esboça possibilidades motoras em função das quais percebemos o mundo em seus aspectos familiares, por exemplo, o tamanho de nossos corpos torna as montanhas altas e os cânions profundos. De maneira semelhante, os artistas não veem as coisas, mas o que torna as coisas visíveis, ou seja, a visibilidade das coisas.

Ver a visibilidade do visível exige que recuemos da imersão ingênua nas coisas, que nos distanciemos da atitude cotidiana, e tal é o exercício de Cézanne: uma

---

21 CARMAN, Taylor. *Merleau-Ponty*. New York: Routledge, 2020. (p. 159).

22 *Op. Cit.* p. 161.

meditação sobre o visível, um exercício de *epoché*, suspendendo a atitude natural, se distanciando do envolvimento imediato com as coisas, prestando atenção no invisível que torna possível o ver. Eis o sentido da dúvida, não a dúvida radical de Descartes, mas uma atitude que demanda um recuo em relação ao cotidiano. Talvez o termo “perplexidade” expresse melhor o espírito, ou ainda, o *thaumazein*<sup>23</sup> de que fala Platão em *Teeteto*<sup>24</sup>. O sentido do termo grego é difícil de apreender em uma única palavra, uns traduzem por “ficar perplexo”, outros preferem traduzir por “maravilhar-se”, “admirar-se”, ou ainda, “espantar-se”. Cada um apreende uma dimensão do termo, o qual evoca um estado de alguém perplexo em relação a algo aparentemente sem saída (*aporia*), um mistério do mundo, por isso, o maravilhamento, a admiração<sup>25</sup>.

Diferentemente da dúvida cartesiana, cuja superação é coroada com a certeza absoluta, a perplexidade guarda o mistério do mundo, que reconhece a impossibilidade de uma suspensão completa do juízo: o impedimento da contemplação do mundo a partir de lugar nenhum. Desse modo, a nossa dúvida se assemelha à puerilidade das crianças perplexas que ainda não foram completamente iniciadas nas rotinas cotidianas, sendo tudo algo novo, tudo engraçado, tudo motivo de perguntar pelo porquê. E os artistas, ao nos

---

23 A palavra grega para filosofia (φιλοσοφία) tem como possíveis traduções diretas, “amante do saber”, “amigo do saber”, ou ainda, “afeiçoado ao e pelo saber”. Optando por quaisquer das traduções, incorreríamos em uma primeira dúvida em relação à hipótese de que uns seriam afeiçoados ao e pelo saber e outros não? Talvez sim, talvez não. Na perspectiva de Karl Popper, “alguns mais do que outros”. Não obstante, antes de nos determos no que pode vir a ser uma hipótese para o entendimento de “o saber”, vale atentarmos à palavra que o antecede no termo original, qual seja, filós (φίλος), a filia ou a afeição e, conseqüentemente, o despertar para a percepção de algo que esteja para além da aparência de algo quando despertado por ele, o despertar para uma tentativa de entendimento das coisas que compreendem “a coisa” ou “o meu modo de percebê-la”. Nesse sentido, “afeição” pode ser uma tradução igualmente válida para o vocábulo também grego *thaumázein* (θαυμάζειν), que aparece no *Theatetus* de Platão como o estopim para o despertar filosófico, isto é, que o filosofar seria a consequência de um maravilhamento ou espanto em relação a algo. Nesse sentido, vale recuperar a palavra em questão (*thaumázein*) devido a sua relação com a palavra *théasthai* (θέασθαι) que corresponderia ao ver algo, no entanto uma contemplação com maravilhamento, curiosa pelo estado, pela origem, função etc da coisa percebida. Desse modo, poderíamos pensar no maravilhamento como algo natural aos homens, concepção que, desde Platão, é o que parece impulsionar as pessoas em direção ao saber, “uns mais e outros menos”. Uma evidência disso é que toda a criança, assim que começa a se manifestar através da linguagem, faz perguntas sobre tudo, até que sejam repreendidas pelos adultos. Portanto, as perguntas sem respostas, ou mesmo a dúvida em relação às respostas recorrentes, parece ser um dos principais combustíveis da filosofia.

24 PLATÃO. *Teeteto*. Tradução: Adriana Manuela Nogueira e Marcelo Boeri. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

25 No mesmo sentido, Chiarelli também evoca a perplexidade diante da obra de arte. (1997, p. 10).

revelarem o invisível, nos ensinam a ver e ler o mundo como se fosse pela primeira vez, um iniciante perpétuo, como crianças que se deleitam ao brincar com as sombras.

## 1.2. O PARADOXO DE ZENÃO

Discípulo de Parmênides, Zenão de Elea formula vários paradoxos para provar o caráter ilusório do movimento. Uma dessas contradições traz duas personagens: Aquiles e uma tartaruga, o que aparentemente inspirou o autor de *Alice no País das Maravilhas* (Lewis Carroll ou Charles Dodson, nome verdadeiro do grande escritor e, também, matemático) a escrever seu célebre artigo no qual se debruça sobre um problema de lógica.

Nesse paradoxo<sup>26</sup>, a tartaruga está alguma distância a frente de Aquiles, e Zenão afirma que Aquiles, o de pés velozes, nunca poderia ultrapassar a tartaruga, pois, para alcançar a tartaruga, Aquiles precisaria atravessar uma determinada distância, digamos de A até B. Mas para chegar até B, ele precisaria antes atravessar a metade de AB e, para isso, precisaria atravessar a metade da metade de AB que, por sua vez, exigiria de Aquiles atravessar a metade da metade da metade e assim até o infinito. Na verdade, Aquiles não poderia nem iniciar seu movimento, pois, para dar um passo de distância, ele teria que ter dado a metade disso, o que exigiria a metade da metade, e assim se seguiria até o infinito. Com isso, Zenão pretendia demonstrar que o movimento que vemos no mundo é pura ilusão, sendo a realidade semelhante a um bloco inerte, sem movimento, sem tempo.

---

26 Ver mais em: HUGGETT, Nick. "Zeno's Paradoxes". Stanford Encyclopedia of Philosophy. 2018. Disponível em: <https://plato.stanford.edu/entries/paradox-zeno/>; LEAR, Jonathan. *Aristóteles: o desejo de entender*. São Paulo: Discurso Editorial, 2006.; KIRK, G.; RAVEN, J. E. e SCHOFIELD M.S. *Os filósofos pré-socráticos*. Tradução: Carlos Alberto Louro Fonseca. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2013.

O problema é análogo à inversão da ordem entre o mundo objetivo e a experiência vivida. O paradoxo então surge quando tomamos a mera possibilidade como algo atualmente dado. Assim como o ponto de vista objetivo existe apenas como uma possibilidade virtual do observador estar em qualquer ponto de observação, a infinita divisão da linha (distância corrida) só existiria como um processo que pode ser seguido infinitamente. No entanto, se colapsamos a possibilidade de divisão em qualquer ponto da linha com a existência atual de infinitos pontos na linha, ou seja, se postulamos que há infinitos pontos atualmente existentes na linha, constituindo-a, então o paradoxo se instala.

Nesse sentido, é preciso distinguir dois planos distintos: o plano da possibilidade e o plano das coisas atualmente existentes. O infinito só existe como uma possibilidade de seguir sempre um passo a mais, de seguir o processo de dividir mais uma vez, de marcar o número indefinido de pontos na linha. Portanto, se posso conceber infinitos pontos, isso ocorre porque sei que posso seguir sempre dividindo, o que não quer dizer que realmente exista essa infinidade de pontos já dados. O próprio procedimento de divisão só pode se seguir de uma continuidade já dada anteriormente. É pelo fato de primeiro tomarmos a linha como uma unidade contínua que, posteriormente, podemos dividi-la em partes discretas. Assim, quando Aquiles corre de A a B, a distância que ele percorre é algo contínuo, e não um *staccato* de infinitos pontos discretos que constituem a linha. Inicialmente, considera-se a unidade contínua do movimento e, só depois, se pode, em retrospectiva, examinar a unidade e dividi-la em pedaços. Se a ordem da primariedade for invertida, concebendo a realidade não a partir do contínuo já dado, mas a partir dos pontos discretos, pensando que Aquiles precisaria atravessar infinitos pontos atualmente existentes para chegar a qualquer lugar, então o paradoxo se torna inevitável.

Algo análogo pode ser concebido quando relacionado o pensamento supracitado à nossa percepção: primeiramente, abordamos os itens como unidades, atribuindo-lhes um significado que as unifique, as constitua e as estructure e, só então, posteriormente, podemos examinar tais unidades em suas partes, analisando sua constituição. No entanto, se por ventura alguém inverter a ordem da prioridade, tomando as partes discretas (partículas, átomos etc.) como

primárias, então, ele terá que lidar inelutavelmente com o mistério da unidade das coisas, talvez apenas recorrendo à iluminação divina.

A lição que tiramos do paradoxo de Zenão é que não podemos tomar o derivado pelo primário, assim como nos ensina o exercício de *epoché* (ou meditação, ou ainda, suspensão da atitude natural). O que tal exercício visa é justamente lembrar a experiência vivida, ordem a qual permanece oculta na vida mundana, mas que, se dermos um passo para trás e refletirmos sobre coisas tomadas como evidentes no envolvimento cotidiano, então veremos emergir outra camada da realidade, desvelando o invisível. Essa é também a meditação de Cézanne, que faz florescer em suas telas a ordem do invisível, a perspectiva real da nossa experiência.

Nesse sentido, Cézanne não persegue uma perspectiva objetiva, um ponto de vista de lugar nenhum, mas sim uma perspectiva viva. Sua perspectiva, acusada de distorção, revela justamente a nossa experiência real no mundo, nossa perspectiva concreta, partindo de um aqui e agora, o que difere da perspectiva da câmera, que não consegue capturar, por exemplo, a constância de tamanho apreendida em nossa experiência real. Não vemos uma pessoa, a exemplo do nosso/a amado/a, vindo de longe ao nosso encontro, não vemos essa pessoa mudando bruscamente de tamanho, não vemos a pessoa como um pontinho minúsculo lá no início do percurso e, de repente, crescer assustadoramente quando chegar à nossa frente. Da mesma maneira, usando o próprio exemplo mencionado por Merleau-Ponty, não vemos um trem que, de longe, chegando na estação, muda repentinamente de tamanho, vemos simplesmente o trem vindo e, aos poucos, chegando onde estamos.

A experiência no cinema também é muito diversa, pois, na grande tela, vemos o trem minúsculo aumentando de tamanho e que, então, vai invadindo todo o ecran até não caber mais no suporte de projeção da imagem. Devido à perspectiva da câmera não partir de um aqui, não há aqui nem ali para tal perspectiva: a perspectiva da câmera se torna o ponto de vista a partir de lugar nenhum. No entanto, nós, como seres humanos corporais concretos, sempre vemos as coisas partindo de onde estamos, marcando tal lugar como o aqui. E é justamente essa perspectiva que Cézanne revela em suas telas. Nesse sentido, o espaço revelado nas obras de Cézanne contrasta com o espaço cartesiano, o

qual, na caracterização de Merleau-Ponty, é “um espaço sem esconderijo”<sup>27</sup>, um “ser inteiramente positivo, além de todo ponto de vista, de toda latência, de toda profundidade, sem nenhuma espessura verdadeira”<sup>28</sup>.

Ao abolir a latência, ou melhor, ao colapsar a potencialidade na atualidade, Descartes considera o espaço como um ser de absoluta positividade. Para Descartes, o que é essencial para a representação visual são as qualidades primárias da linha e da forma<sup>29</sup>. Desse modo, em um mundo cartesiano, onde não há obstáculos, a profundidade das coisas se resume apenas em largura vista de lado<sup>30</sup>. Na visão do satélite, não há obstáculos, já que eles só podem existir a partir de um ponto de vista específico.

Mas, afinal, o que é a profundidade? Merleau-Ponty responderia que a profundidade não está nas coisas, ela não é uma propriedade das coisas, tampouco a profundidade é algo que ocorre unicamente na experiência particular, uma vez que a profundidade surge na interação particular com o ambiente. Ela só existe porque partimos de perspectivas particulares, de um ponto de vista específico, limitado e parcial, de modo que os objetos não se apresentam como pontos completamente determinados pelas coordenadas na geometria analítica, mas aparecem como uns ocultando os outros, criando uma relação de planos. Nesse sentido, o ocultamento existe porque não podemos estar simultaneamente em todos os pontos de observação, a nossa observação ocorre no tempo e, se quisermos contornar o objeto, precisamos fazer isso no tempo, um momento seguido do outro, não sendo possível visualizar todos os lados simultaneamente: partimos sempre de um ponto de vista específico, em um determinado tempo, em determinado lugar. Assim, a profundidade e os diferentes planos emergem no confronto da nossa perspectiva particular com o mundo.

O ocultamento dos objetos revela a limitação e parcialidade da perspectiva particular, e é isso o que nos possibilita imaginar que, se pudéssemos estar em todos os pontos ao mesmo tempo, o objeto se revelaria sem ocultamento. Desse

---

27 MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Tradução: Paulo Neves e Maria E. G. Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013. (p. 33).

28 *Op. Cit.* p. 34.

29 CARMAN, Taylor. *Merleau-Ponty*. New York: Routledge, 2020. (p. 163).

30 *Op. Cit.* p. 164.

modo, o ponto de vista objetivo surge como uma possibilidade virtual, no reconhecimento da limitação dos nossos pontos de vista particulares. Assim, a profundidade não é uma coisa realmente existente no mundo, mas o produto da interação com o meio. É ela que permite ver o que vemos: “vejo as coisas cada uma em seu lugar precisamente porque elas se eclipsam uma à outra”<sup>31</sup>. A profundidade é a própria visibilidade.

Cézanne, mestre que medita sobre a textura do visível, pinta luz, sombra, profundidade etc., todas essas coisas que surgem na nossa interação com o ambiente. No entanto, elas não são coisas existentes no mundo<sup>32</sup>, mas a própria visibilidade, aquilo que dá possibilidade ao ver, a textura subjacente que se torna invisível para fazer aflorar o visível. Cézanne então pinta um espaço que não é construído a partir de lugar nenhum, sem atrito nem obstáculo; o que ele pinta é um espaço habitado por nós, visto por alguém concreto, um espaço que não é uma mera idealização, mas aquilo que subjaz, que possibilita a própria abstração; o que ele pinta é um espaço primordial da nossa viva experiência<sup>33</sup>.

---

31 MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Tradução: Paulo Neves e Maria E. G. Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013. (p. 42).

32 *Op. Cit.* p. 24.

33 Talvez possa surgir questionamentos sobre a adequação de analisar obras de artistas que não pintores sob essa perspectiva de Merleau-Ponty, pois ele estaria falando apenas sobre pintura e não outras manifestações artísticas. No entanto, discordamos desta constatação, a qual consideramos ser equivocada. Em nenhum momento Merleau-Ponty se manifesta explicitamente que sua análise se restringe estritamente à pintura, pelo contrário, ele parece até evocar outras formas artísticas. (Quanto a esse ponto, ver: Cavallier, François. *Merleau-Ponty*. p.15) Além disso, se o tema de Merleau-Ponty é percepção, a visibilidade do ver, então não parece implausível entender que ele está tratando da arte em geral (na verdade, não só a arte), e não apenas a pintura.

### 1.3. ACOSTAMENTOS

Se a nossa vida fosse uma estrada, ela não seria simplesmente uma distância de A (nascimento) a B (morte), vista pelo satélite. Certamente, a vontade de se descolar da nossa humana condição sempre existiu, de Ícaro a Elon Musk. Isso também parece fazer parte da nossa natureza. Somos de tal maneira, que somos capazes de transcender a nós mesmos, indo em direção a algo idealmente concebido. O problema surge quando esquecemos a origem que possibilitou a nossa abstração e tomamos o derivado e incompleto como uma totalidade real e dada. Assim, esquecemos que nada pode começar sem pressuposto e impomos o que é incompleto e parcial como sendo universal e completo.

A grande lição que tiramos da dúvida de Descartes, é que não podemos duvidar de tudo. O ensinamento do exercício de *epoché* é que não podemos colocar o mundo inteiro entre parênteses, não podemos nos retirar completamente do mundo que habitamos para contemplá-lo de cima, como se fôssemos Deus. Partimos sempre do frágil lugar onde estamos e do qual miramos.

Assim, se a nossa vida fosse uma estrada, ela não seria uma reta traçada entre A e B, sem obstáculos, sem profundidade. A nossa estrada é um caminho contínuo, carregado de sentidos. O carro pode estragar, o pneu pode furar, acidentes podem ocorrer, podem acontecer diversas coisas que nos impeçam de avançar, mas também aprendemos e internalizamos as lições e as vivências ao longo da viagem. Se, antes, éramos motoristas inexperientes, que precisávamos atentar para cada detalhe ao volante; depois de anos, nos tornamos condutores eficientes, defensivos. Com o hábito e os gestos automatizados, passamos a dirigir sem refletir. Assim, também as crianças se tornam adultos, adquirem experiência e se integram à rotina do cotidiano. Com a prática, nos familiarizamos e dominamos as ferramentas do cotidiano, adquirimos as técnicas e participamos das atividades da vida. Com “técnica”, queremos dizer *techné*, a qual se relaciona a uma habilidade, e envolve tentativas sucessivas até conseguir uma fluência na execução da tarefa. Nesse sentido, o termo “técnica”, que aqui empregamos, possui um significado muito mais abrangente do que aquele normalmente associado à tecnologia.

Como explica Alva Noë<sup>34</sup>, técnica é algo onipresente nas nossas vidas, são instrumentos que usamos para alcançar determinados objetivos. Por exemplo, aviação, telefonia, são todas técnicas. Mas atividades muito primitivas e naturais são também atividades técnicas, a exemplo da amamentação e da conversação. No entanto, enfatiza Noë, as técnicas são mais do que instrumentos para alcançar objetivos, elas nos organizam e nos estruturam, elas nos tornam o que somos. Portanto, há uma íntima conexão entre técnica e atividades organizadas.

Para explicar o funcionamento das atividades organizadas, Noë dá exemplos sobre a amamentação e a conversação. Na amamentação, haveria uma negociação e uma adequação entre a mãe e o bebê, sendo uma atividade que requer atenção, observação e cooperação entre as duas partes. A partir dessa negociação e adequação, a habilidade é adquirida depois de sucessivas tentativas e ajustes. No início, a mãe é inexperiente, o bebê se distrai ou chora constantemente em vez de sugar e, então, a mãe precisa ninar o bebê para trazê-lo de volta para alimentá-lo. Depois de sucessivas tentativas, o movimento de ninar se torna mais suave e adequado, e o bebê também aprende a sugar melhor. Nesse caso, como toda atividade, as exigências lhe conferem uma estrutura: são essas exigências que controlam e comandam o comportamento dos indivíduos participantes dessa atividade. Desse modo, nem a mãe, nem o bebê dominam a atividade, ambos participam da atividade, são absorvidos pelas demandas da atividade: eles não fazem a atividade, mas dela participam.

O mesmo acontece com a conversação. Como toda a atividade, a conversação exibe uma estrutura no tempo, exige um exercício de atenção e escuta, de fazer e deixar fazer. É preciso respeitar os turnos, pois é preciso que aconteça um movimento de falar e de escutar. Existem regras e demandas implícitas para possibilitar uma conversa; por exemplo, se as duas pessoas falarem ao mesmo tempo, uma por cima da outra, não haverá conversação. Nesse sentido, as duas partes precisam se submeter a certas regras implícitas para que a atividade possa acontecer, sendo levadas pelas exigências da atividade. Assim, nenhuma das pessoas controla a atividade, são elas participantes da atividade, satisfazendo as regras e demandas dessa organização específica. Tendo isso em vista, a atividade simplesmente acontece, não sendo controlada por nenhum

---

34 NOË, Alva. *Strange Tools: Art and Human Nature*. New York: Hill and Wang, 2015.

dos participantes.

Ao adquirirmos uma habilidade, incorporamos as regras e demandas específicas da atividade sendo também organizados por elas. As atividades organizadas são estruturadas por hábitos e, então, ao adquirirmos habilidade, ao adquirirmos novos hábitos, incorporamos também novas organizações na nossa maneira de agir e de abordar o mundo. É dessa maneira que as atividades e as técnicas nos organizam. Nesse sentido, a organização é um conceito biológico e fundamental para nós. Somos seres vivos, ou melhor, organismos, o que significa sermos um todo organizado. Sendo assim, a matéria viva é organizada para a sua própria manutenção, e perder a sua organização significa a extinção da vida.<sup>35</sup>

É característica da vida organizada interagir com seu ambiente, aproveitando recursos para a manutenção de sua estrutura, mantendo-se viva. A título de ilustração, poderíamos perceber que uma célula, talvez a forma mínima da vida, absorve a energia do ambiente, alimentando-se para, assim, manter a sua organização, mantendo-se distinta e separada de outros seres. Assim, ela se auto-organiza. E é assim que nós, como organismos, nos organizamos também. A organização é nossa condição biológica fundamental, mas somos seres sociais, somos integrados em uma rede que nos conecta ao nosso ambiente, que nos conecta um ao outro e, nesse sentido, nos conecta ao nosso mundo social. É assim que somos organizados por atividades compartilhadas, como a amamentação e a conversação.

Uma vez organizados pelas atividades, é natural perdermo-nos no fluxo, é natural, para nós, sermos organizados pelas atividades, uma vez que é da nossa natureza adquirir hábitos e torná-los a nossa segunda natureza. Assim, as atividades nos moldam, nos capacitam e nos restringem, e nós nos constituímos nas atividades. Nós nos organizamos por nossas atividades habituais, agimos por hábito, mas não nos damos conta da maneira pela qual somos organizados por nossos hábitos. Noë enfatiza que é nesse ponto em que a Arte se difere das atividades organizadas ou técnicas.

Diferentemente dessa imersão habitual, a Arte se volta justamente para a forma da nossa organização, ela revela a maneira pela qual somos organizados pelas

---

<sup>35</sup> Ver também Maturana (2001; 2014) e Varela (2001).

atividades habituais. É por isso que Carman afirma que a obra de Arte não é nem um mero objeto no mundo, nem uma mera cópia da realidade, mas um objeto perceptível ambíguo, que comenta o funcionamento da própria percepção. Para uma melhor compreensão, Noë dá um exemplo para ilustrar essa relação, trazendo o par dança-coreografia.

Assim como a amamentação e a conversação, também a dança é uma atividade organizada e natural. Para dançar, as pessoas precisam seguir certos movimentos; se elas fizerem qualquer movimento que quiserem, isso quer dizer que elas não estarão engajadas nessa atividade e, então, não estarão efetivamente dançando. É, nesse sentido, que elas são levadas pela dança, elas não decidem como dançar, mas são conduzidas pela própria organização da dança, são absorvidas pela atividade dançante.

O mesmo acontece com outras atividades que organizam as nossas vidas: ler, ver, caminhar, conversar etc. Somos, assim, organizados e absorvidos pelas atividades, e é por isso também que nos perdemos facilmente. Somos levados pela organização das atividades e nos adequamos às exigências dessas atividades, formando hábitos e incorporando as regras de maneira que nos deixamos levar e nos movemos sem nenhum esforço durante a prática dessas atividades.

Uma vez organizados pelas atividades, tornados os movimentos parte de uma segunda natureza, as exigências e regras quase que desaparecem para nós e não as percebemos como algo que está sempre presente, nos levando para determinadas direções. Como no caso de aprender uma segunda língua, no início, precisamos prestar sempre muita atenção às regras da língua, conjugar no tempo e no modo correto, organizar a frase na ordem certa etc. Mas, na medida que nos familiarizamos suficientemente com a língua, adquirindo o domínio e não pensamos mais em cada regra gramatical, simplesmente usamos a língua sem esforço para conversar e nos engajar em outras tarefas e, então, quase esquecemos que existem regras e que as regras estão lá, nos restringindo e nos levando.

É, nesse sentido, que nessas atividades habituais não fazemos dança, não fazemos conversa, mas participamos da dança, participamos da conversa. Somos organizados por hábitos e muitas vezes não compreendemos como

somos organizados por essas atividades. Em oposição à dança, existe a coreografia. A coreografia, diferentemente da dança, não é uma atividade. A coreografia não faz a dança, mas a encena. O exemplo dado por Noë para ilustrar a diferença é o caso do apartamento modelo. Um apartamento modelo não é uma residência, mas encena uma situação de moradia, atentando para cada detalhe de decoração e mobília para fazer o seu papel de faz de conta. Fisicamente, a estrutura do modelo e a estrutura de um apartamento real pode ser idêntica, mas o modelo não tem a função de receber pessoas para serem estabelecidas ali como residentes: ele não recebe as pessoas enquanto moradores, mas recebe as pessoas para se exhibir enquanto estrutura e organização de um apartamento real.

Do mesmo modo, a coreografia não é dança, ela não é uma atividade que engaja as pessoas, ela encena a dança, exibindo a organização da dança. Assim como o apartamento modelo dá a oportunidade ao público de olhar e observar, a coreografia lança luz sobre a própria natureza da dança, revelando a maneira pela qual somos organizados pela dança, exibindo o lugar que a dança tem em nossas vidas. A coreografia, assim, não é uma atividade, mas uma prática, ela não engaja as pessoas como faz a atividade, pois seu lugar é o de revelar como a atividade engaja e organiza as pessoas. É natural ficar absorvido pelas atividades organizadas. Dançar é uma atividade organizada, ela nos absorve, mas a coreografia é uma prática que investiga essa nossa absorção. Essa é também a relação entre a arte e a técnica.

Assim como a coreografia se distingue da dança, a arte também se difere da técnica, não sendo propriamente uma atividade cotidiana, mas uma prática que comenta sobre a atividade. O lugar da arte em relação às técnicas é algo análogo ao lugar da coreografia em relação à dança. A arte exhibe como as técnicas nos organizam, ela ilumina aquilo que está oculto, implícito ou deixado no segundo plano, quando somos absorvidos e organizados pelas atividades. Assim, Noë considera as Artes, de um modo geral, como práticas organizacionais, uma vez que elas estudam a nossa organização, tornam manifestas as formas como somos organizados pelas coisas que fazemos e, ao exhibir isso, podem iluminar as diferentes maneiras pelas quais podemos nos reorganizar e, por isso, as Artes são também práticas reorganizadoras e, para isso, elas pressupõem as técnicas.

Podemos falar em dois níveis distintos. Ainda segundo Noë, de um lado, temos as atividades organizadas, as técnicas, constituindo o primeiro nível. O que define mais caracteristicamente esse nível são os modos básicos e involuntários da nossa organização. São coisas que fazemos por natureza ou incorporamos como nossa segunda natureza. No segundo nível, estão as práticas que remodelam as atividades do primeiro nível, como as Artes. Desse modo, a dança pode ser considerada como uma atividade do primeiro nível, enquanto a coreografia pode ser considerada como uma prática situada no segundo nível.

As atividades do primeiro nível nos organizam de modo a nos adequar e a nos adaptar às tarefas e aos objetivos da vida, muitas vezes através de instrumentos e ferramentas. Ao nos habituarmos e nos tornarmos *experts* no uso desses instrumentos, somos organizados pelas demandas da atividade. No entanto, as ferramentas só têm significado se estiverem inseridas em seus contextos. Por exemplo, maçanetas só fazem sentido para as pessoas que moram em residências fechadas e que precisam se proteger de possíveis agressões e ameaças externas. Mas o uso da maçaneta também pressupõe que temos um corpo adequado para manejá-la, que temos mãos habilidosas para abrir portas e fechá-las. Se todo esse contexto de uso for retirado da maçaneta, ela perde seu significado.

Nesse sentido, a Arte parece estar justamente interessada em remover os instrumentos de seus ambientes familiares, tornando-os estranhos. Pensemos no caso da maçaneta: uma vez que nos habituemos ao manejo dela, não prestamos mais atenção no movimento que fazemos para adequar os nossos movimentos a ela, simplesmente entramos e saímos, pois manipular a maçaneta já se tornou uma segunda natureza para nós e, assim, a própria maçaneta se esmaece, ficando em segundo plano. Partindo desses pressupostos, o que a Arte faz é justamente tirar os instrumentos de seu contexto familiar, interrompendo o nosso fluxo de movimentos habituais e, assim, trazendo à tona os caminhos que percorremos para incorporar tais movimentos. Por conseguinte, a Arte parece criar instrumentos estranhos para investigar as nossas próprias organizações. Desse modo, a segunda ordem (por ex.: a metalinguagem, quando a linguagem de primeira ordem se dobra sobre si mesma) surge da atividade organizada da primeira ordem (por ex.: a linguagem do dia a dia), ou seja, ela expõe o funcionamento da primeira ordem, reorganizando-a.

Tal papel reflexivo das práticas artísticas se assemelha à prática filosófica, e tal capacidade de reflexão, que se coloca como a segunda ordem em relação às práticas cotidianas, não é algo de todo apartado em relação à primeira ordem. É preciso lembrar que os dois níveis não são completamente cindidos, e sim mais imbricados e entrelaçados entre si. Noë ilustra a relação da Arte com sua matéria-prima recorrendo a uma analogia da relação fala – escrita. A escrita surge com os falantes da língua a fim de representar a língua para eles mesmos. A escrita é como uma imagem da língua que serve para reorganizar a maneira como falamos. Uma vez surgida a escrita, seus traços sempre serão sentidos na língua falada e, do mesmo modo, as mudanças da maneira como falamos sempre afetarão o modo como usamos a língua na escrita. No entanto, para Noë, a relação entre a fala e a escrita é muito mais íntima do que essa influência mútua. As duas coisas estão presentes desde o início, mesmo antes do surgimento efetivo da escrita. Para Noë, há uma atitude reflexiva e auto-organizadora, o que ele chama de “atitude de escritor”, a qual está presente desde o início da atividade de falar, de modo que, sem essa atitude, a própria atividade da fala não poderia existir. A “atitude de escritor” não é algo externo à língua, não é uma mera imagem da fala. Pelo contrário, essa atitude é constitutiva da própria língua, pois a língua sempre traz consigo a possibilidade de mal-entendidos. A prática de fala exige constantemente a necessidade de esclarecer, de tornar explícito, de julgar e de explicar. Articular e expressar uma concepção de como se deve falar, da maneira correta, mais eficiente e compreensível para se comunicar, é algo constitutivo da própria língua, sem a qual não poderia existir a prática de fala.

Nesse sentido, independentemente de existir uma escrita ou não, o ponto de vista do escritor, aquele que pensa sobre o bom ou mau uso da língua, está sempre presente, desde o início. Assim, a aplicação da escrita para modelar e organizar a fala foi uma resposta a uma necessidade urgente sentida pelos falantes. E é dessa mesma maneira que o primeiro e o segundo nível estão intrinsecamente entrelaçados, manifestando uma conexão vital entre Arte, Filosofia e a Vida. Nesse sentido, a Arte e a Filosofia se engajam e se empenham na invenção da escrita. Da mesma maneira que a escrita remodela a fala, as imagens também moldam e reorganizam a nossa maneira de ver, mas muito antes da imagem, há, desde início, uma atitude estética que avalia e questiona:

a Arte surge efetivamente nessa e dessa atitude natural.

Ao pensar sobre as nossas maneiras de nos envolvermos com o mundo, a Arte revela algo básico e fundamental da nossa experiência perceptiva: que nossos modos específicos de agir e interagir não vêm de graça. Nesse sentido, a nossa capacidade de reflexão é inerente a nós mesmos, pois faz parte da nossa natureza refletir sobre nosso próprio modo de ser, sobre a nossa própria natureza: a reflexividade nos acompanha naturalmente. Merleau-Ponty afirma que os objetos técnicos, como ferramentas, signos etc., surgem como extensão das nossas capacidades: “Toda técnica é ‘técnica do corpo’. Ela figura e amplifica a estrutura metafísica de nossa carne. O espelho aparece porque sou vidente- visível, porque há uma reflexividade do sensível, que ele traduz e duplica”<sup>36</sup>.

O espelho só é um instrumento para nós, seres humanos, porque a reflexividade nos é natural, não vemos um outro nos fitando de volta (como os outros animais), sabemos que vemos a nossa própria imagem: Nós não apenas vemos, assim como também nos vemos vendo. Da mesma maneira, podemos sempre voltar a nós mesmos e refletir sobre nós mesmos. Igualmente, podemos sempre sair da atividade rotineira e pensar sobre a nossa prática, avaliando-a, examinando-a e modificando as regras se necessário for. Aí reside o nosso livre-arbítrio. Somos condicionados, pois somos constituídos pelas atividades da comunidade da qual fazemos parte, somos inevitavelmente lançados à vida com todos os seus significados e valores já constituídos e, então, somos por eles moldados.

Nesse sentido, a nossa prática de atividades já pressupõe a capacidade de reflexão, uma vez que podemos sempre voltar atrás: dar um passo atrás e examinar as nossas práticas de modo a modificá-las. A liberdade só pode emergir contra um pano de fundo em que não se pode fazer escolhas livres, que não dependem de nós. Aí reside o segundo sentido da dúvida de Cézanne que, além de ser uma meditação sobre a visibilidade, se configura como uma meditação sobre a liberdade.

Merleau-Ponty traz um Cézanne cheio de dúvidas e incertezas sobre a sua própria capacidade, no entanto, seu reconhecimento é assegurado. Incerto de

---

36 MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Tradução: Paulo Neves e Maria E. G. Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013. (p. 26).

sua produção, Cézanne suspeitava de que todo o seu sucesso se devia a uma doença nos olhos e, seus amigos próximos, Émile Bernard, por exemplo, acreditava que ele nunca seria um bom pintor por causa de seus distúrbios. No entanto, apesar de tudo, suas obras falam aos outros, seu sucesso comprova isso.

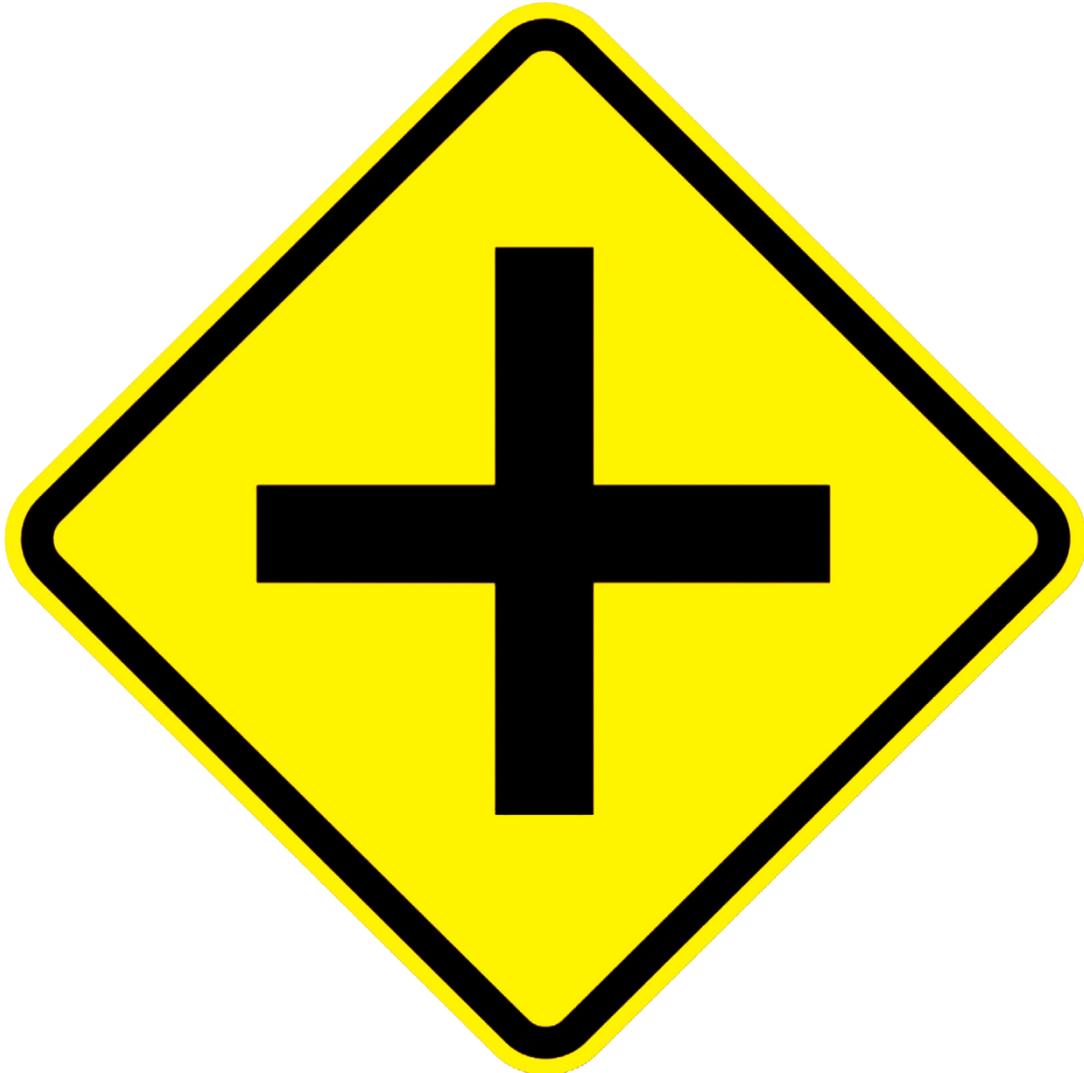
Apesar de sua própria incerteza, o mundo o aprecia, o mundo excede sua perspectiva particular. A despeito de seus distúrbios, suas condições não determinam completamente o seu caminho. Tampouco suas realizações se dão devido aos seus distúrbios, suas condições biológicas ou biográficas. Certamente, tais condições constituíram Paul Cézanne, mas também se consolidaram como o pano de fundo para que ele possa transcender a si mesmo. Precisamos de determinações, mas elas não são tudo, pois há sempre um espaço para ir além, possibilitado pelo exercício de reflexão.

Desse modo, depois de um grande excuro, voltamos à nossa metáfora da estrada da vida. Se nossa vida fosse uma estrada, então os momentos de reflexão, de recuo, seriam o acostamento. Não podemos analisar a nossa própria vida do ponto de vista do satélite; tal privilégio só é concedido a Brás Cubas, cujo criador lhe deu a voz pós-morte para poder contemplar sua vida na totalidade. Nós, viventes concretos, no entanto, não temos essa possibilidade. Não podemos nos retirar do mundo para refletir objetivamente sobre o nosso caminho, fazer as conexões, ver onde deu errado, prever acidentes etc., pois estamos no meio do caminho, pegamos o bonde andando. A vida se desenvolve *in media res*, e quando adquirimos o mínimo de destreza na vida, já estamos no meio do caminho (ou, no fim, para os desafortunados): ninguém sabe de fato como foi o próprio nascimento, e o nosso futuro ainda está por vir. Fala-se, apenas, a partir do meio do caminho. Mas isso não quer dizer que não tenhamos alternativa, a não ser seguir automaticamente em frente. Não podemos sair totalmente da pista (e invadir o campo ou mato), mas podemos diminuir a marcha e parar no acostamento, nos distanciando parcialmente. Ao acostar, fazemos um recuo, mas um recuo limitado, o qual permite ver de longe uma pequena parte da estrada percorrida. Nesse meio tempo, nessas ilhas de enclave da nossa rotina cotidiana, podemos refletir sobre nós mesmos.

Ao longo dos capítulos seguintes, pretendemos mostrar que as obras de Daniel Acosta nos permitem fazer tais recuos no cotidiano, como acostamentos na estrada. Tais afastamentos provisórios nos permitem criar espécies de enclaves na rotina do cotidiano, possibilitando-nos suspender temporariamente a atitude natural e prática, a qual toma os valores e significados como dados e certos. Desse modo, o recuo provisório permite emergir um espaço para a reflexão, para o exame das certezas do cotidiano, pois, assim como não enxergamos coisas quando estamos perto demais, o envolvimento imediato com o cotidiano nos deixa cegos e insensíveis ao que subjaz e que dá sustento à cotidianidade. O acostamento, no entanto, não é um afastamento total, é apenas um repouso temporário e limitado pois, de certa maneira, ainda estamos na estrada. Se alguém nos telefonar neste momento e perguntar onde estamos, responderemos que estamos na estrada. Mas, ao mesmo tempo, não estamos mais exatamente envolvidos com as operações e atividades típicas de dirigir na estrada, uma vez que suspendemos provisoriamente nosso envolvimento imediato, o que não quer dizer que deixamos completamente a estrada.

Fazer *acostamento*, em um outro sentido, é também se tornar um pouco Acosta sem, no entanto, reduzir suas obras às explicações biográficas. Nesse sentido, *acostamento* é também ver junto com Acosta, sem nos deixar influenciar exclusivamente pelas suas intenções particulares.

## 2. DANIEL ACOSTA: A VIDA, O MODO DE USAR



**Figura 2:** Placa de trânsito sinalizando “cruzamento de vias”

Neste capítulo, veremos alguns dados biográficos de Daniel Acosta, além de refletir sobre seus procedimentos de trabalho. Tais informações são relevantes para nos situar no universo de Acosta, o meio com o qual seu corpo se engaja e interpreta o mundo. Esses dados, no entanto, não se pretendem ser uma explicação para as obras do artista, mas apenas tentam torná-las mais contextualizadas.

## 2.1. DANIEL ACOSTA

Daniel Albernaz Acosta é artista e professor nascido em Rio Grande, no litoral sul do Rio Grande do Sul, no dia 29 de novembro de 1965. No ocaso da primavera de 2019, tive a imensa satisfação de conhecer o primeiro atelier de fato do artista (externo ao seu corpo), localizado no bairro Porto da cidade de Pelotas, uma antiga oficina mecânica lindeira à casa onde Daniel reside enquanto está na cidade, situada há três quadras da instituição em que atua como professor de Escultura (UFPel). Nesse atelier, desde o outono de 2019 até meados de 2020, o artista pensava o mundo, revia e relia o pensado, projetando e produzindo. A pandemia de Covid-19 remodelou sua rotina, devolvendo o artista à praia do Cassino, onde fixou definitivamente sua residência e seu atelier. Nessa entrevista primaveril, Daniel nos relatou particularidades relacionadas à sua *poiética* (sua produção a partir de uma percepção interna, instauradora, processual), assim como à sua *poética* (sua produção a partir de uma percepção externa, questões biográficas e demais aspectos distintivos da produção que o identificam). Referente a isso, vale ressaltar que, ao ser perguntado sobre o padrão pau-ferro de uma obra em desenvolvimento e exposta no atelier, o artista de pronto começou a fala que polvilharemos ao longo da tese. Além disso, no apêndice desta, será apresentada, uma das entrevistas feita (na íntegra) com o artista.

O padrão da fórmica pau-ferro é talvez uma dentre as *madeleines* de Daniel Acosta, se pudéssemos relacionar essa pesquisa com *A Busca proustiana*. Esse é um dos padrões que o artista encontrou assim que foi morar na capital paulista, no ano de 1994. Segundo nos relatou, à Rua do Gasômetro, endereço conhecido por lojas que comercializam diversos tipos madeira, o artista encontrou, em um antigo estabelecimento, aquele padrão tão comum às décadas de 1960/70, período da sua infância e adolescência. A visualidade desse padrão parece de pronto tê-lo devolvido à sua cidade natal.

Daniel Acosta é filho de tradicional marceneiro riograndense, em cuja oficina o artista passou sua adolescência. Entre as produções do seu pai, muitas eram as mesas de fórmica com pés palito, moda nos anos 70. Três décadas depois, esse

padrão de fórmica, embora já fora de linha, passaria a ser aplicado em muitas de suas obras.

Além das referências associadas ao convívio com as matérias e formas protagonistas da oficina paterna, Daniel é filho de artista, escultora e pintora de flores e paisagens, formada em Artes na Universidade Federal de Rio Grande. Sua mãe foi grande incentivadora do pequeno Daniel, que desde criança foi apresentado a grandes nomes da Arte, tendo ainda frequentado espaços expositivos, a exemplo da Escola de Belas Artes de Rio Grande, ao longo de sua infância. A convivência com esses espaços, assim como o incentivo às experimentações de materiais e procedimentos diversos, fez do jovem Daniel um exímio desenhista e modelador.



**Figura 3:** Escultura em gesso, modelada pela mãe do artista, retratando uma amiga. **Fonte:** foto do autor.

O período em que passou junto à produção moveleira de seu pai foi certamente decisivo para despertar, no artista, o gosto pelo mobiliário, design e pela criação. Daniel viveu a sua cidade até alcançar a idade adulta, quando se afastou da terra natal e de sua família para cursar graduação em *Desenho e Plástica* (com

*habilitação em Escultura*) na Universidade Federal de Santa Maria. Lá desenvolveria de maneira mais plena as aptidões e talento que aguçara ao longo da infância e adolescência em relação à produção artística. Desenhista talentoso, chegou a pagar despesas de aluguel com seus desenhos a grafite. Conforme seguia seu curso, esse artista em construção ia adquirindo novos saberes e conhecendo novos mundos já criados pela Arte, de modo que, conforme seu relato, ao final do curso, não mais conseguia desenhar realisticamente como fazia no período de ingresso.

O período de graduação (1984–1987) lhe rendeu um trabalho final na área de cerâmica, sob orientação do professor e artista Silvestre Peciar (1935–2017)<sup>37</sup>. Não obstante, vale ressaltar que, por mais que o artista tenha tido uma relação íntima com o desenho realístico e a modelagem, a construção de sua poética acontece na quase total negação desses procedimentos, recorrendo à técnica de “tirar por cima” em seus desenhos. Como consequência, uma parte considerável de seus desenhos apresenta um efeito semelhante ao desenho feito à mão livre que, na verdade, provém de vetores digitalmente produzidos a partir da mesma técnica de “tirar por cima”: utilizando as ferramentas do programa computacional, é feito um decalque de uma imagem já digitalizada.

---

<sup>37</sup> Escultor, pintor, desenhista, gravurista e professor uruguaio naturalizado brasileiro. Entre 1975 e 2001, foi docente da UFSM, onde era professor no curso de Desenho e Plástica, junto ao Centro de Artes e Letras.



**Figura 4:** Escultura entalhada em madeira, por Daniel Acosta, durante o período da graduação em Desenho e Plástica, na UFSM. **Fonte:** fotos do autor.

Em séries como *Retratos de Madeira*, Daniel coloca o papel vegetal sobre a fórmica e então decalca os desenhos que imitam os veios da madeira, girando a folha conforme necessário. Nessa série, o fundo tem os veios no sentido vertical ou horizontal, e a silhueta dos amigos retratados é preenchida pelos desenhos dos veios da mesma fórmica, mas no sentido contrário ao do fundo. Tal visualidade, por vezes extraída da fórmica padrão pau-ferro, está em um grande número de trabalhos do artista como, por exemplo, *Riorotor*, em que o padrão foi vetorizado e aplicado em um tecido de 16 metros de comprimento, então afixado na estrutura metálica circular da obra. Além desses trabalhos, encontraremos vestígios do padrão pau-ferro em inúmeros outros, como *Homens Nadando* e *Paisagem Portátil*, obra hoje pertencente à coleção Gilberto Chateaubriand, no Rio de Janeiro. O padrão pau-ferro também é personagem principal de *Estação Avançada com Paisagem Portátil*, que figurou entre as obras da 25ª Bienal Internacional de São Paulo, em 2002.



**Figura 5:** Daniel Acosta. *Estação Avançada com Paisagem Portátil*, 2002. Compensado, MDF, fórmica, lâmpadas fluorescentes, acrílico e tijolos. Dimensões variáveis. 25ª Bienal de São Paulo. **Fonte:** Acervo documental do artista.

Indo ao encontro de uma concepção manifesta em entrevista pelo próprio artista, que tem o padrão pau-ferro como predileto, as fórmicas mais recentes apresentam um padrão muito realístico, com uma visualidade muito próxima àquela verificada nas tábuas tiradas das próprias árvores, o que não acontece nas fórmicas mais antigas, que guardam algo mais gráfico e muito mais próximo ao desenho do que ao aspecto verossímil da madeira.

Outrossim, tais práticas deixam ainda à vista certas peculiaridades confirmadas em determinados artistas da geração seguinte àquela dos anos 90, esta que parece bastante afeita a excessos, por vezes explorando os limites do precário, situados entre o esboço e o inconcluso, expressos através de escolhas formais e materiais.

O conjunto de artistas que ganhou destaque a partir da última década do século XX parece não propriamente se colocar em contraposição à produção da década anterior, mas sim apresentar distintas possibilidades, as quais por vezes vão de encontro às exorbitâncias gestuais e ao descomedido uso de cores e tintas. Entre esses artistas, percebemos inúmeros gaúchos e gaúchas, talvez herdeiros

de Regina Silveira (1939), esta que iniciou sua carreira com procedimentos relacionados à gravura, mas imediatamente encontrou um modo matemático de realizar seus trabalhos. Estes parecem ter motivado obras ilimitadamente definidas, silhuetas que, simulando sombras de objetos ausentes, passariam a se esparramar pelos espaços expositivos. Esses procedimentos parecem ter tornado suas preocupações poéticas cada vez mais afeitas às questões espaciais do que propriamente dependentes de manualidades e artesanias.

Um interlocutor constante (e talvez predileto) da Regina Silveira é certamente Marcel Duchamp (1887–1968), o qual é também uma grande referência para Acosta, como veremos mais tarde. O diálogo evidencia-se com ênfase na sua obra *In Absentia (M. D.)*. Feita com pintura em látex no chão do espaço expositivo, essa obra é ainda composta por um cubo branco como elemento, de cuja base parte a silhueta em escorço da conhecida obra *Porta-Garrafas (Porte-Bouteilles, 1914)*, de Marcel Duchamp.



**Figura 6:** Regina Silveira. *In Absentia M. D.*, 1983. Látex sobre piso de cimento e painéis de madeira. 10 m x 20 m. Bienal de São Paulo. **Fonte:** <https://reginasilveira.com>

Outra, da mesma série e produzida na mesma técnica, tem o primeiro *readymade* (*Roda de Bicicleta* ou *Bicycle Wheel*, 1913) como objeto homenageado. A obra de Regina Silveira foi mostrada em 1983, na 17ª Bienal Internacional de São Paulo e, desde então, devido à abertura do Regime Militar e às oportunidades únicas proporcionadas pelas Bienais e demais mostras que oportunizam o contato do público com a produção artística de outros lugares, também a Arte brasileira foi se transformando e sobretudo ganhando destaque em outros países e continentes.



**Figura 7:** Marcel Duchamp, *Bicycle Wheel*, 1913, versão de 1964. Garfo de bicicleta com roda montada em banco de madeira pintado. 126 x 64 x 31,5 cm. National Gallery of Canada, Ottawa. **Fonte:** <https://www.gallery.ca/>

Nesse sentido, vamos ao encontro de certa percepção proferida pelo próprio Daniel a respeito de sua geração que, assim como tantos outros artistas do Rio Grande do Sul, a exemplo de Lia Menna Barreto (1959), Fernando Limberger

(1962), Lúcia Koch (1966), também Daniel Acosta integra esse conjunto de artistas que parece se não negar, pelo menos tenta se desvencilhar da forte tradição liderada no sul do país por Iberê Camargo que, na época, já figurava entre os maiores artistas brasileiros e desfrutava de carreira segura e consolidada.<sup>38</sup> Não obstante, a aparente negação do gesto não consiste em uma mera atitude que se extingue na rebeldia poética ou mesmo na “negação paterna”, mas sim se apresenta como uma oportunidade. Para que assim o seja, precisa se valer do gesto quase iconoclasta de aparente negação daquilo que havia sido feito contíguo à sua época, distanciando-se fortemente da tradição escultórica gaúcha liderada por Antônio Caringi (1905–1981), Vasco Prado (1914–1998), Xico Stockinger (1919–2009) e tantos outros consagrados artistas que construíram carreira no Rio Grande do Sul. Renunciando ao peso desse legado, a nova geração trilha um caminho próprio, criando poéticas com visualidades bem distintas às daquela tradição. No caso de Daniel Acosta, o artista não mais se debruça sobre as camadas de tinta ou a modelagem da figura, mas se expressa através da apropriação de elementos provenientes do cotidiano, realocando-os e adaptando-os ao contexto da Arte. Com tal deslocamento de contexto dos objetos instrumentais, o artista nos convida a pensar sobre as certezas do cotidiano, a dar uma pausa nos nossos passos irrefletidos, nos nossos olhares automáticos, a sair da atitude habitual de simplesmente ver, e então começar a pensar sobre como vemos o mundo, ou melhor, tornar o próprio *ver* como o objeto de reflexão.

Tal característica de apropriação parece se fazer presente de maneira mais intensa num primeiro momento da sua produção, uma vez que muitas são as obras que fazem referência a paredes, ornamentos, materiais e outros elementos diretamente associados ao vocabulário arquitetônico. Num segundo momento, parece destacar-se, sobretudo, uma reflexão sobre o espaço urbano. Seu pensamento reflete sobre as mutações, principalmente dadas a partir do último século, com a ocupação massiva e a constituição das grandes metrópoles, as quais foram tornadas cinza pela necessidade de acomodar as pessoas em grandes edifícios e conjuntos habitacionais. Ao sair do interior gaúcho para estudar em São Paulo, a sensibilidade do artista, habituado a um ambiente mais

---

38 Ver entrevista com o artista, no apêndice desta tese.

verde, chocou-se contra o cinza do cenário metropolitano. Tal choque e estranhamento é um sofrimento para quem o experiencia, pois o encurrala à margem da comunidade, colocando-o na posição dolorida de estrangeiro, de forasteiro – o sujeito estranho que acha bizarro tudo que é absolutamente normal para os demais. Mas é justamente essa a posição privilegiada para um artista que quer revelar o que subjaz o modo habitual do nosso ver. Não que artistas integrados na comunidade não possam fazer isso, mas alguém que está na posição de estrangeiro certamente terá mais facilidade para desvelar o que está oculto no cotidiano habitual, pois mantém uma certa distância às rotinas já integradas como habituais pelos outros, portanto, já tornadas invisíveis para eles. O artista estrangeiro já está no acostamento.

Desse modo, enquanto as plantas artificiais e as frutas de cera fazem parte da rotina dos habitantes de grandes metrópoles, o artista estrangeiro Daniel as vê como reveladoras de um modo de vida específico. Assim o faz ao trazê-las para o espaço expositivo e, resignificando-as, obriga os habituados a fitar seu próprio modo de viver. Assim, nessa segunda fase da sua produção, vemos fórmicas a imitar diversos tipos de madeira, frutas de cera e plantas de plástico a simular as verdadeiras, lagos artificiais em cor azul a igualmente reforçar o senso comum da “água azul” que, de fato, apenas está a refletir o céu fechado ou aberto.

A cidade, como qualquer outro habitat, é um lugar repelente àqueles que não se movem na mesma velocidade, que não consomem os mesmos signos. Nesse sentido, a obra de Daniel Acosta pensada e produzida no período de seu doutoramento, aponta para esse modo de vida que substitui os objetos naturais pelos artificiais, pela facilidade no uso e pelo custo de produção, produção seriada essa que fragmenta a individualidade e esmaga o sujeito na sua máquina de altíssima potência.

Essa perda de identidade na rotina mecânica das grandes cidades já foi questionada um século antes, no início da industrialização, no irrompimento de um capitalismo selvagem. Várias vozes críticas se levantaram, e não faltou a voz dos artistas, uma delas, a de William Morris, pai do movimento *Arts & Craft*.

### 3. OS PRECURSORES DE DANIEL ACOSTA



**Figura 8:** Placa de trânsito sinalizando “duplo sentido de circulação”

Neste capítulo, traremos duas figuras precursoras de Daniel Acosta. No mesmo espírito dos “precursores de Kafka” de Borges, apelaremos a essas duas figuras, William Morris e Marcel Duchamp, não como uma espécie de influência originária<sup>39</sup>, mas sim como seus pares. Resgatá-las, à luz das obras de Daniel, ou vice-versa, permite que, no confronto, emergjam diferenças e afinidades, as quais nos auxiliarão a melhor compreender as obras de Daniel Acosta.

---

<sup>39</sup> Não estamos a afirmar que não se pode mais falar de “influência”, como muitos pensam, mas apenas destacamos que a abordagem estritamente genética está fora do nosso escopo de análise, não será nossa abordagem aqui. Mas nada impede que outros pesquisadores realizem esse trabalho.

### 3.1. WILLIAM MORRIS E O ARTS & CRAFTS

O surgimento do movimento *Arts & Crafts* remonta a meados do século XIX, momento de erupção do capitalismo em decorrência da emergência e consolidação de uma burguesia fabril. A Revolução Industrial que se afirmava há mais de um século como a grande locomotiva econômica europeia tornava os objetos cotidianos cada vez mais padronizados, desprovidos de uma identidade própria e eivados do gosto de uma classe somente atenta aos lucros possíveis de uma produção seriada. Esse foi um período de conflitos extremos entre a tradição e a modernidade que via surgir descobertas como a fotografia, o telégrafo e a máquina a vapor, esta responsável por impulsionar as buscas pela modernização dos espaços e rotinas. No entanto, a mecânica e os meios de produção industrial e serializada potencializam o imenso abismo social entre burguesia e classe operária. Nesse momento, se destacaram figuras como John Ruskin (1819–1900) e, sobretudo, William Morris (1834–1896), sendo aquele um grande crítico do processo de industrialização, e este, o grande nome do movimento conhecido como *Arts and Crafts*.

Ao criticar os métodos de produção, assim como a falsa sensação de progresso e os processos de alienação gerados pela rotina de trabalho na cadeia produtiva, John Ruskin abre caminho para que William Morris proponha a recuperação da artesanaria característica do período medieval, no qual os artesãos tinham total conhecimento dos materiais e modos de produção dos seus objetos. Nesse sentido, *Arts and Crafts* se propôs como uma saída à crescente industrialização, oferecendo uma alternativa para a mecanização que, além de alienar os produtores, colocava no mundo objetos totalmente desprovidos de identidade própria, assim como desprovidos de características ergonômicas e preocupação com o conforto no uso.

Para William Morris, o ornamento era algo necessário, sendo considerado como um elemento agradável e que deveria ser acessível a todos. A arte ornamental, segundo Morris, deveria ser algo popular e, portanto, acessada por todos e disponível em todos os momentos, inclusive no cotidiano doméstico, decorando não apenas igrejas, mas também o interior das residências e a vida das pessoas

de maneira geral, desde roupas, livros e utensílios até móveis e demais elementos típicos à rotina das pessoas. Sua concepção de Arte era de que ela deveria ser útil em todos os sentidos, considerando que os objetos do cotidiano deveriam ser ornamentados e dotados de formas peculiares e elementos estéticos.<sup>40</sup>

Hannah Arendt explica bem o processo de massificação e sua consequente perda da identidade individual que tanto preocupou William Morris e que o motivou a criar seu movimento *Arts & Crafts* na tentativa de recuperar a possibilidade de individualidade. Ao criticar a modernidade, a estudiosa traz uma distinção entre *esfera pública* e *esfera privada*. Para que emerja plenamente enquanto sujeito, é fundamental que o indivíduo se realize enquanto sujeito capaz de ação (*action*), a qual só pode ter lugar na esfera pública, daí a fundamental distinção entre as esferas pública e privada. Nesta última, imperam as leis de comando e a execução de ordens, sendo um espaço hierárquico em que ordena o chefe de família, responsável por garantir o sustento e assegurar as necessidades mais básicas (*labor*) dos membros da família. A *esfera pública*, ao contrário, é o lugar de manifestação da ação política (*action*), espaço compartilhado pelos cidadãos livres. Segundo Arendt, na modernidade se diluiu essa distinção entre a *esfera pública* e a *esfera privada*, protagonizada pela intimidade do lar (*oikos*), não havendo mais um ambiente estritamente público, configurado e destinado ao pleno exercício da ação (*action*). Na modernidade, o lugar da esfera pública é substituído pela *esfera social*, na qual a identidade dos sujeitos livres é substituída pela padronização de comportamentos.

Ainda que os sujeitos possam dizer-se livres da condição de escravos, eles permanecem cativos dos padrões sociais apresentados, os quais são promovidos, assimilados e replicados sem que haja o efetivo exercício da *ação política*, autônoma. Tendo a administração da casa (*oikos-némein* (οἶκος-νέμειν): gestão doméstica) ingressado na metodologia administrativa da *esfera pública*, os administradores públicos incorporaram os antigos papéis do chefe de família, protagonistas na *esfera privada*. Assim, do colapso de duas esferas, nasce a *esfera social*, em que “os chefes de família-Estado” oferecem sustento e a

---

40 BOOS, Florence S. (ed). *The Routledge Companion to William Morris*. Abingdon: Routledge, 2020.

mínima sensação de bem-estar aos cidadãos, suprimindo as necessidades de *labor* e *work*; no entanto, essa garantia tem o custo da supressão do efetivo exercício de liberdade política, isto é, a impossibilidade de uma *vita activa*.

Nesse sentido, com a destruição da *esfera pública*, esvai-se também a própria cultura, dependente da singularidade e autonomia dos sujeitos, característica apenas possível na participação junto à *esfera pública*. O que substitui a isso é a *cultura de massa*, onde não há mais a possibilidade de igualdade, mas apenas pequenas variações em um mesmo padrão de comportamento: os indivíduos se conformam a um padrão de comportamento aceito e imposto, não havendo mais espaço para o *agir*, mas apenas para *comportar-se* conforme tais ou tais modos. Dessa maneira, Hannah Arendt percebe e nos chama a atenção para a perda da individualidade. Diante dessa perda, a classe burguesa tenta se agarrar às possibilidades disponíveis no intuito de tentar garantir algo que assegure e dê a sensação de individualidade. E é assim que o movimento *Arts & Crafts* de William Morris é apropriado e engolido pelo capitalismo. Walter Benjamin descreve tal tentativa desesperada da burguesia em se agarrar a alguma forma de identidade individual, recorrendo à decoração interior:

Desde Luís Felipe, a burguesia se empenha em buscar uma compensação pelo desaparecimento de vestígios da vida privada na cidade grande. Busca-a entre suas quatro paredes. É como se fosse questão de honra não deixar se perder nos séculos, se não o rastro dos seus dias na Terra, ao menos o dos seus artigos de consumo e acessórios (BENJAMIN, 2010, p. 43).

Nessa época, o filósofo alemão profere sua célebre passagem que aponta para o fato do tecido de veludo dos estofados ser capaz de registrar o percurso das mãos, o trajeto singular de cada gesto:

Sem descanso, tira o molde de uma multidão de objetos; procura capas e estojos para chinelos e relógios de bolso, para termômetros e portaovos, para talheres e guarda-chuvas. Dá preferência a coberturas de veludo e de pelúcia, que guardam a impressão de todo contato. Para o estilo Makart do final do Segundo torna uma espécie de cápsula. Concebe-a como um estojo do ser humano e nela o acomoda com todos os seus pertences, preservando, assim, os seus vestígios, como a natureza preserva no granito uma fauna extinta. (BENJAMIN, 1991, p. 43)<sup>41</sup>.

---

41 BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

Essa tentativa de registro da própria individualidade ocorre naquele espaço antes definido estritamente como a *esfera privada*. Assim, a classe burguesa traz para o interior de suas casas tecidos de veludo, poltronas, retratos, entre outros, de maneira a criar uma decoração pessoal, tudo para se distinguir do resto através da marcação de seus rastros, evitando o total desaparecimento na multidão<sup>42</sup>.

O movimento *Arts and Crafts* surgiu como uma oposição à industrialização e à exploração dos trabalhadores causada pelas condições de trabalhos. No entanto, devido ao modo de trabalho muito custoso, o qual replicava as guildas medievais, e produzindo objetos únicos ou com séries limitadas em materiais diferenciados e procedimentos artesanais, os produtos que seriam destinados às classes trabalhadoras, acabaram sendo acessados por uma classe seleta de pessoas, que acabaram encontrando naqueles objetos singulares uma forma de se diferenciarem dos demais, firmando a individualidade através de tais elementos únicos. Assim, o movimento inicialmente dirigido à classe trabalhadora acaba sendo rapidamente apropriado pelo capitalismo. O antídoto tornou-se veneno.

A crítica de Daniel Acosta em relação à perda da individualidade em uma grande metrópole, anestesiada em sua rotina estonteante, se assemelha à de William Morris: ambos veem na Arte um potencial redentor. Porém, Acosta não vê tal potencial como um remédio capaz de resolver tudo de uma vez por todas. Nas obras de Daniel, não vemos um projeto grandioso visando a uma grande reversão, tentando restaurar uma ordem perdida (talvez apenas idealmente concebida), mas tão somente observamos pequenos exercícios em momentos fugazes na tão corrida vida cotidiana. Acosta talvez aja de maneira consciente ao não estabelecer normas, pois sabe que no momento em que regras de um exercício se tornam dogmas de uma doutrina, o fracasso se avizinha.

No seu exercício, diferentemente do movimento *Arts & Crafts*, o qual tentava

---

42 Para análises detalhadas sobre as obras de Walter Benjamin, ver: GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 2005; GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2011; GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014.

recuperar um gesto de particularidade, as obras de Daniel Acosta possuem acabamento impessoal, sendo muitas delas, apesar de únicas, produzidas a partir de procedimentos industriais como, por exemplo, o corte a laser das folhas de fórmica. Nesse sentido, o movimento de Acosta parece se aproximar ao de Marcel Duchamp, certamente um grande referencial para ele.

### 3.2. MARCEL DUCHAMP (1887 – 1968)

Marcel Duchamp com certeza é hoje um nome já consagrado na História da Arte. Seus trabalhos, os famosos *readymades*, são objetos cotidianos retirados de seu contexto de uso. Nesse sentido, seria necessário ver o pano de fundo, ou seja, de qual contexto foram retirados os objetos de Duchamp, base de análise de Anne Cauquelin em *Arte Contemporânea: uma introdução*<sup>43</sup>. Para analisar a obra de Duchamp, Cauquelin expõe primeiramente o sistema de operação vigente que sustenta a Arte na época de Duchamp. Duchamp produz, no final do século XIX e início do XX, época na qual estava surgindo uma forte reação contra o sistema vigente, baseado em Academias de Arte e Salões oficiais em voga desde o século XVII. Tal insatisfação em relação à Academia surge devido à sua incapacidade de dar conta das exigências do mercado, que estava se expandindo rapidamente. Com a rápida ascensão da classe burguesa, aumentava também a demanda de compras, aumentavam também, paralelamente, os movimentos diversos de artistas e pintores. Frente a isso, a gerência estatal da Academia, que selecionava apenas uma porção reduzida e seleta de artistas disponíveis para o mercado, não estava mais conseguindo atender a crescente demanda do mercado por obras a serem colecionadas.

Assim, os Salões paralelos ganhavam cada vez mais lugar, se contrapondo à Arte oficial da Academia. Nesse sentido, como enfatiza Anne Cauquelin, a “libertação” que a Arte Moderna reivindicava está ligada, de certa maneira, ao liberalismo econômico, que é marcado por um regime de produção e de consumo.

---

43 CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

Nesse modelo, que ela chama de “modelo de consumo”, com o aumento significativo tanto de compradores quanto de artistas, é preciso então escolher os artistas e fazê-los serem conhecidos pelos compradores, que são igualmente numerosos. É nesse cenário que surge uma figura muito importante, a figura do intermediário, ou seja, o crítico de Arte. A grande importância dessa figura se deve a seu papel fundamental na negociação e na promoção de artistas: era ele que selecionava os artistas a quem apoiava, escrevendo artigos nas revistas e jornais, fazendo com que eles se tornassem conhecidos pelo público consumidor e, assim, o crítico de Arte influenciava diretamente o marchand, promovendo certos artistas em detrimento de outros.

Desse modo, o crítico, como intermediário entre o artista e o público, adquiriu um peso grande nesse sistema de consumo, invadindo os espaços antes reservados exclusivamente ao artista e ao público. O próprio artista agora se tornou uma figura marginal do sistema devido à grande concorrência. Ele dependia do crítico e do marchand para fazer a promoção e a publicidade, para que pudesse ser conhecido. Nesse sistema, “escolas” são substituídas por nomes de grupos de artistas que trabalham de determinada maneira, apoiados pelos mesmos críticos e vendidos pelos mesmos marchands. A singularidade do artista acaba sendo visível através da excentricidade, com sua biografia colorida de histórias e romances, ou mesmo gestos que possam estampar as manchetes dos jornais.

De certa maneira, essa é uma forma de manter o artista de fora do mercado de consumo, para manter a sua imagem imaculada, sem manchas de comercialização, atendendo a uma ideia comum de que a Arte deve ser desinteressada, de criação livre. Assim, ao isolar o artista do sistema comercial, do mercado de Arte, os intermediários conseguem manter a eficiência da cadeia de consumo de obras de arte.

São eles, os intermediários, que embalam, promovem e lançam os artistas. Nesse sentido, intermediários, como críticos e marchands, invadem o terreno do artista, assumindo a voz dele, deixando-o isolado fora do mercado. Ao mesmo tempo, também invadem o espaço do público, pois ao promover e controlar a publicação e opinião sobre a Arte e os artistas, o crítico assume um papel de “provedor da opinião comum”, antes protagonizado pelo público, que gerava os rumores e que transmitia as opiniões.

Assim, no modelo de consumo em que a Arte Moderna estava inserida, os intermediários ganharam um papel fundamental nesse sistema, enfraquecendo as figuras do artista e do público. No entanto, tal enfraquecimento será ainda exacerbado nos períodos seguintes, as fronteiras dessas três figuras (artista, intermediário e público) serão dissipadas e, na verdade, a própria fronteira que determina o campo artístico se tornará bastante tênue. A esse sistema de Arte, Anne Cauquelin chama de modelo de comunicação. Para a teórica, nesse modelo, as leis da comunicação de rede reinam sobre tudo. A tecnologia faz com que as informações circulem rapidamente, sem fronteiras e simultaneamente, sendo acessíveis a todos aqueles conectados na rede. As informações em circulação não possuem mais uma origem, um autor subjetivo específico, uma vez que a noção de sujeito comunicante se dissipa; o que circula são informações sem autor. Como diz Anne Cauquelin, as informações provêm de redes interconectadas que se auto-organizam, repercutindo umas nas outras. Assim, uma vez que nos habituamos ao nosso novo instrumento, as redes de comunicação, os signos lançados nesse meio de comunicação parecem adquirir uma espécie de vida própria, sem precisar de seus objetos originais, funcionando segundo suas próprias leis. Nessa realidade paralela, para existir é preciso estar lançado na rede. Antes mesmo da exposição do objeto material, circulam primeiro as imagens das obras de Arte, via canais de comunicação de galerias e museus diversos. Sem todo esse ritual, sem integrar tal sistema, o objeto de Arte nem pode existir enquanto uma obra de arte, conhecido e reconhecido pelo público e especialistas, pois esses especialistas e público integram também essa rede. É a própria exposição, ou seja, estar dentro do sistema que dá a legitimidade e define o que é Arte e o que não é. Não é mais a própria obra de arte, o objeto em si, suas propriedades materiais concretas, cores, tintas, figuras, planos etc que vão distinguir e determinar seu valor, se pode ser considerado Arte ou não, porque o valor da Arte está agora na sua integração dentro do sistema. A Arte só é legitimada se estiver no sistema, ou seja, na rede. Nesse sentido, a figura do público, cujo espaço já foi invadido pelo intermediário no sistema de consumo da Arte Moderna, torna-se ainda mais esvaziado, pois agora, como afirma Anne Cauquelin, “seu julgamento estético foi posto entre parênteses”.

Com isso, Cauquelin quer dizer que não é mais o julgamento em relação às

propriedades estéticas do objeto da Arte que vai legitimar a obra de arte, pois não importam os juízos estéticos do público, importa sim estar exposto dentro de um museu como sendo obra de arte, integrando o sistema. Desse modo, o valor de obra de arte se constitui como um mero signo que se coloca de forma correta dentro do sistema. Os artistas, por outro lado, também precisam se curvar ao sistema para serem reconhecidos enquanto artistas. Assim, os artistas contemporâneos ou estão dentro do sistema, obedecendo às suas regras, ou estão fora de circulação. O sistema do mercado ganhou uma espécie de vida própria, absorvendo e engolindo todos que querem chegar perto.

Neste cenário em que o sistema engole tudo, que tipo de arte ainda será possível? Haverá ainda a possibilidade de produzir alguma arte que não seja apenas um signo que integra o sistema? Uma figura que Cauquelin evoca como representativa e, de certa maneira antecipadora, é justamente Marcel Duchamp. Com seus *readymade*, valendo-se da mínima intervenção possível, Duchamp sutilmente escancara o próprio funcionamento do sistema: não importa o que está exposto no museu, importa que algo está exposto no museu, e que esse algo então passa a ser legitimado dentro do sistema.

O choque e o estranhamento causado pela arte de Duchamp funciona como se fosse uma frase gramaticalmente correta, mas totalmente sem sentido, como, por exemplo: “A manga come o menino dançando samba.” Estruturalmente, sintaticamente, do ponto de vista do sistema, está correto, já que a sequência de sujeito verbo e objeto está certa. Mas evidentemente há algo errado ali, pois essa frase não faz sentido algum. É algo que, do ponto de vista semântico, não faz sentido, e isso é o que produz estranhamento e choque.

É mais ou menos nesse sentido que funciona a obra de Duchamp, a obra não parece fazer muito sentido, mas, mesmo assim, é aceita como Arte. E por que isso? Porque afinal integra uma certa estrutura abstrata, como uma gramática aceita. Assim, Duchamp escancara o funcionamento do sistema, fazendo perceber a organização das coisas nesta rede, da qual dependemos e pela qual somos cativos. É importante notar que as obras de Duchamp causaram pouca repercussão na sua época, comparada a sua influência hoje na Arte Contemporânea. O seu renome foi consolidado não na sua própria época, mas quando retomado pelos artistas Pop nos anos 60. Talvez justamente o sistema

de comunicação que tudo engole ainda estava muito incipiente na época de Duchamp, mas hoje, para nós que estamos imersos cotidianamente nas incontáveis redes, Duchamp nos parece tão intrigante e tão familiar, tão longe e tão perto. Depois de mais de um século, suas obras nunca foram tão atuais para nós como são agora.

Num movimento similar, Daniel Acosta retira os objetos cotidianos de seu contexto de uso e, com isso, nos revela todo um funcionamento que subjaz ao nosso jogo cotidiano que se oculta para dar lugar ao jogo da vida rotineira. Assim como as obras de Duchamp, que atuam como notas dissonantes para que vejamos o funcionamento do sistema em que estamos inseridos e tornados habituados, as obras de Daniel também revelam sutilmente os mecanismos ocultos que subjazem aos nossos fazeres cotidianos, normalmente automáticos. O estranhamento e o desconforto que suas obras despertam pode nos levar a um afastamento da rotina automática e, assim, nos voltar às próprias práticas habituais para refletir sobre elas. E é justamente a esse afastamento que denominamos, metaforicamente, *acostamento*. Mas diferentemente de movimentos como o *Arts & Craft* de William Morris, o gesto de afastar-se e refletir sobre si é algo muito menos presunçoso, sem a grande ambição de reverter a queda e restaurar o Edem perdido. Tal gesto mais recolhido é talvez justamente o reconhecimento da nossa própria limitação: somos tal que sempre partimos de perspectivas determinadas, não podemos abarcar algo em sua totalidade e em um único instante. Somos sempre determinados pelas nossas circunstâncias socioculturais. O mundo que vemos nunca é livre das nossas perspectivas e interpretações, mas é justamente por isso que podemos idealmente conceber um Éden, podemos ir em busca dele apesar de nunca poder alcançá-lo. O gesto recolhido reconhece que não há um remédio miraculoso para a nossa cegueira cotidiana, buscar conhecer (o mundo e a si mesmo) é um processo infundável, um humilde exercício que sempre recomeça, que não nos revela o total mistério do vasto mundo, mas nos recompensa ao vê-lo sempre com olhares frescos.

É talvez nesse mesmo sentido que G.H. se resigna e aceita o malogro de sua voz, reconhecendo seu limite, aceitando-o. Mas a aceitação do malogro de alcançar uma realidade crua não quer dizer que seu esforço foi nulo, pois “é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente

reconheço”<sup>44</sup>. É o famoso conhecimento socrático de que “Sei que nada sei”. Não se trata de um truque de linguagem, mas um conhecimento valioso que provém do reconhecimento de seu próprio limite, o reconhecimento de que o caminho de busca é infinito, é um exercício constante. Nessa busca, não podemos espiar a nudez do mundo, mas sim voltar sempre conhecendo melhor a nós mesmos, pois, nesse momento, pelo menos sabemos da nossa própria limitação, e é isso que promove a renovação do nosso olhar sobre o mundo.

Fecharemos este capítulo e iniciaremos o seguinte com as palavras de Clarice:

É exatamente através do malogro da voz que se vai pela primeira vez ouvir a própria mudez e a dos outros e a das coisas, e aceita-la como a possível linguagem. Só então minha natureza é aceita, aceita com o seu suplício espantado, onde a dor não é alguma coisa que nos acontece, mas o que somos. E é aceita a nossa condição como a única possível, já que ela é o que existe, e não outra. E já que vivê-la é a nossa paixão. (LISPECTOR, 2009, p.175)

---

44 LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009. (p. 176).

## 4. OITO OBRAS DE DANIEL ACOSTA E OITO MOVIMENTOS



**Figura 9:** Placa de trânsito sinalizando “obras à frente”

Neste capítulo, faremos uma imersão nos trabalhos de Daniel Acosta. Selecionamos oito obras do artista e as analisaremos sob a perspectiva já explicitada nos capítulos anteriores.

## 4.1. ELEMENTOS ORNAMENTAIS AUTÔNOMOS (1993)



**Figura 10:** Daniel Acosta, *Elementos Ornamentais Autônomos*, 1993. Gesso. 30 x 70 ø cm; 50 x 30 x 20 cm; 40 x 80 x 25 cm. **Fonte:** Acervo documental do artista.

Entre os trabalhos inicialmente desenvolvidos por Daniel Acosta, destacam-se obras que parecem devolver o espectador aos canteiros de obras e oficinas de ornatos e cantarias, tão comuns ao início daquele século em que tais obras se inscrevem. Em seus trabalhos iniciais, destaca-se um movimento de ressignificação de elementos diversos, particularmente oriundos do universo arquitetônico. Um exemplo disso são os *Elementos Ornamentais Autônomos*, de 1993, uma série de objetos confeccionados a partir de um perfil de madeira que, recortado, molda e dá forma à argila que logo conformaria os ornatos ou formas dos ornatos, em gesso. Nessa série, o artista se utiliza de uma técnica bastante recorrente na elaboração de ornatos, dentre eles, aqueles que estampavam e ainda se destacam nas caixas murais dos edifícios em estilo neoclássico e eclético<sup>45</sup>, sobretudo nas construções erigidas no período Imperial e durante a

---

<sup>45</sup> Para ver mais sobre o estilo eclético, consulte: FABRIS, Annateresa. *Eclétismo na Arquitetura Brasileira*. São Paulo: Nobel/USP, 1987.

Primeira República, no Brasil.

A cidade de Rio Grande e, particularmente, a de Pelotas é conhecida pelo enorme poderio econômico que possuía na época do Império, durante o século XIX. Esse destaque foi conseguido devido aos lucros fenomenais da produção de charque, movida à violência, durante o período escravagista, época responsável pela emergência de uma “aristocracia do sebo” na cidade de Pelotas. Nesse sentido, além dos títulos nobiliárquicos adquiridos a fim de estamparem sobrenomes ainda hoje envaidecidos desse passado, também as residências dos grandes proprietários rivalizariam na quantidade de ornamentos que trariam impressas nas fachadas, de modo a criar um rebuscado admirado até os tempos atuais. Tais ornamentos, assim como as ferragens, estátuas e demais elementos ornamentais que compõem a arquitetura eclética pelotense, eram inicialmente importados, sendo encomendados através de catálogos que logo cederiam espaço para as oficinas que surgiriam na cidade. Tais oficinas seriam erguidas, sobretudo, pelos imigrantes europeus que, construtores, artesãos, músicos, artistas e professores, buscavam na cidade um nicho tão sedento pela cultura e costumes europeus.

Essa movimentação será fundamental para que, em maio de 1882, Leopoldo Maciel, filho do tenente-coronel da Guarda Nacional, Elyseu Antunes Maciel, a partir do desejo da sua mãe, Leopoldina Maciel, levasse Leopoldo à Câmara da cidade para, conforme suas palavras, resgatadas pelo historiador Mario Osório Magalhães:

instituir nesta cidade, onde o progresso material tão exuberante se manifesta, uma espécie de liceu no qual ricos e pobres, principalmente estes, pudessem alargar os horizontes de suas inteligências, fecundando-as com conhecimentos úteis, e atualmente necessários a todos os homens. (MAGALHÃES, 1983).<sup>46</sup>

Nessa escola, formaram-se inúmeros agrônomos, assim como tantos outros profissionais das ditas Artes e Ofícios, áreas essas que se diluíam a partir da concepção grega da *techné*, do saber fazer, tão vigente na época. Tal concepção de Artes e Ofícios provém justamente do movimento *Arts and Crafts* de William

---

46 MAGALHÃES, Mário Osório. *Opulência e cultura na província de São Pedro do Rio Grande do Sul: um estudo sobre a história de Pelotas (1860–1890)*. Pelotas: Universitária/UFPel, 1993.

Morris, discutido no capítulo anterior. Desse modo, o modelo e a metodologia das Escolas de Artes e Ofícios que se espalharam pelo mundo seguiam semelhantes coordenadas, recuperando um entendimento da Arte como *techné*, valorizando o saber-fazer, o preciosismo técnico. Dali surgiriam objetos únicos, extremamente elaborados e requintados, sendo, no entanto, acessados apenas por um público seletivo.

Essa particularidade nos devolve a Pelotas e às oficinas que se estabeleceriam na cidade, no final do século XIX, atendendo à demanda local por elementos de estuque ou gesso a serem aplicados nas paredes e tetos das arquiteturas, ou mesmo oficinas encarregadas pela produção de vitrais, portas e para-ventos, estátuas, ladrilhos, azulejos e ferragens diversas.



**Foto 11:** Molde em gesso para peça também em gesso. Molde semelhante àquele utilizado para a produção de Elementos ornamentais autônomos. **Fonte:** Foto do autor.

Nesse contexto, destacamos, entre outras obras de Daniel, um conjunto de peças em gesso, produzidas a partir de métodos comumente utilizados nas oficinas dedicadas à produção de ornatos. Nessa produção, um perfil metálico ou de madeira, como no caso de Daniel, é afixado em uma espécie de trilho, que ao insistir sobre a argila úmida, vai substituindo o aspecto informe pelo modelo do perfil. Esse molde de argila, por sua vez, vai receber o gesso depositado para a confecção da peça definitiva ou de um molde para a produção do ornato. As

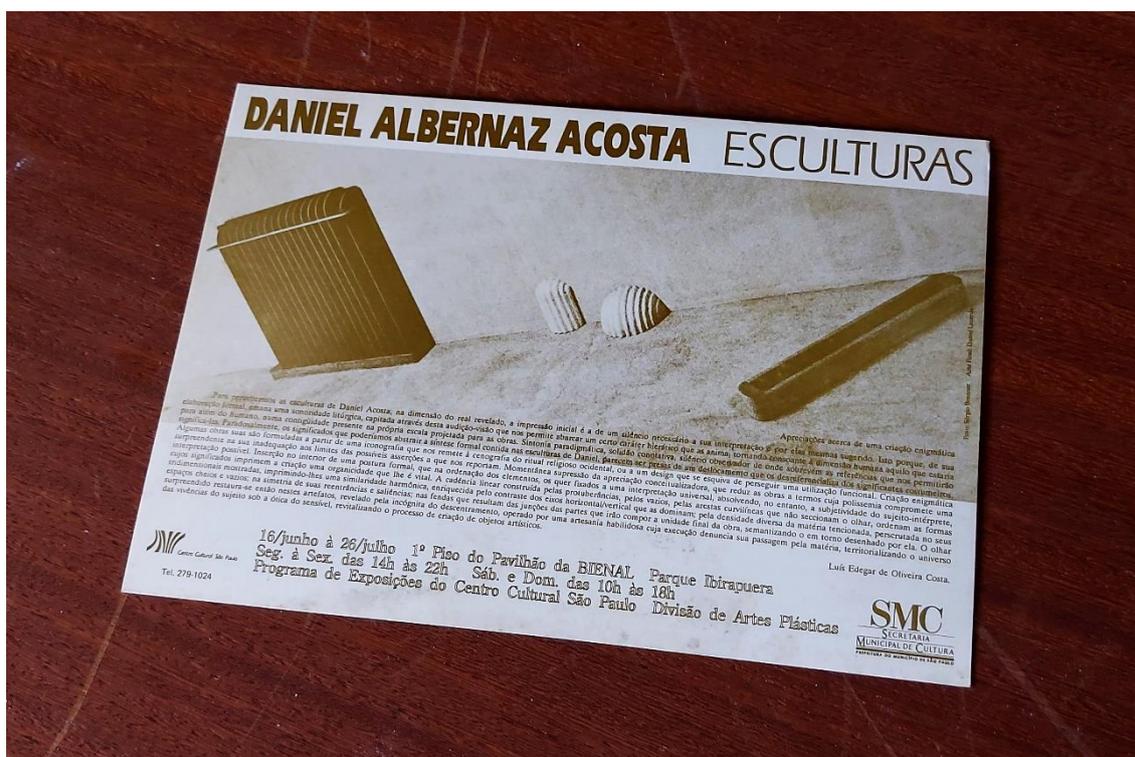
obras produzidas nessa técnica lembram, imediatamente, os tão recorrentes ornamentos em estuque, replicados nas fachadas pelotenses, além daqueles mais elaborados e produzidos em gesso, os quais ganham destaque nos ambientes internos do lauto e histórico casario pelotense.

Em seus *Elementos Ornamentais Autônomos*, o que o artista faz é reconfigurar certos elementos ornamentais a fim de expô-los, não como ornatos, mas como esculturas, objetos que devolvem os espectadores às oficinas de produção ornamental que preparavam os estuques para adornar os palácios das famílias abastadas do sul do país: estancieiros e charqueadores que faziam, do sangue do gado e dos escravizados, o aglutinante de suas fortunas, exploração a qual era camuflada em meio ao floreio rebuscado da ornamentação de suas fachadas.

A reconfiguração do lugar do ornamento provoca um estranhamento em seus espectadores, a começar pelo título, “elementos ornamentais autônomos”, que parece conduzir a algo contraditório, pois ornamento parece exigir sempre um complemento. Ornamento é sempre ornamento de algo, sendo um adorno e, raramente, a parte estrutural do edifício. Os ornamentos apenas o são porque são percebidos no local por eles ornamentados, em um contexto e configuração que agregam imponência àquele lugar. Isso ocorre a partir de uma relação de interdependência estabelecida entre a coisa-ornamental e o lugar-a-ser-ornamentado. Por isso, um “ornamento autônomo” já soa estranho ao ouvido cotidiano. Estranhamento esse que, potencialmente, pode nos levar a meditar sobre tais objetos, os quais nos transportam a um tempo longínquo da cidade.

Essas construções, com seus ornamentos requintados, remontam ao período de apogeu econômico da cidade, o qual compreende as últimas três décadas do século XIX e primeiras três décadas do século XX – desde o final da Guerra do Paraguai à quebra da Bolsa de Nova York, crise de 1929 e, conseqüente falência do Banco Pelotense. A cidade de Pelotas que, naquele momento, abrigava construções de importantíssimo valor histórico e cultural, sendo exemplares únicos dos estilos colonial e eclético brasileiro, a partir da década de 1950, viu seu centro histórico ser demolido e parasitado por edifícios enormes e modernos, erguidos sobre os escombros do passado opulento da cidade. Entre as décadas de 50 e 80 do século XX, o que seria o centro histórico da cidade, foi completamente descaracterizado, sendo substituído por pilhas de apartamentos

e salas comerciais, como se o passado de escravidão, torturas e submissão ao Império precisasse ser completamente aniquilado e esquecido para que a modernização pudesse raiar no horizonte pelotense. No entanto, a suposta modernização da cidade ocorreu sobretudo durante a ditadura militar e o conhecido milagre econômico brasileiro, que aumentou o número de empregos sem que os antigos métodos de violência e tortura fossem totalmente descartados.



**Figura 12:** Convite para Projeto Macunaíma, primeira mostra de Daniel Acosta, em São Paulo, 1992. **Fonte:** Foto do autor.

A produção de Daniel Acosta, nesse sentido, brota em um outro contexto do país, no começo da última década do século XX, com o país devolvido ao regime democrático, mas ainda imerso em suas contradições e com as suas cicatrizes ainda salientes. Tal como as cicatrizes impressas sobre a pele, marcas da violência de uma época, muitos dos ornatos ainda impressos sobre os palacetes pelotenses poderiam ser interpretados como espécies de cicatrizes, alegorias de uma época: são curvas e contracurvas que, como a impressão de uma chicotada, configuram ornamentos suntuosos aos olhos de hoje, muito distantes dos olhares daqueles que, escravizados até o século XIX, a custo de muita

exploração e violência, arcaram com os custos daquela pompa.

A obra de Daniel Acosta pode suscitar em nós a sensação de retorno a esse passado terrível no qual foram erguidas as construções ornamentadas, não só em Pelotas, como também nas demais cidades que alcançaram grande poder político e financeiro através da exploração da mão de obra escrava.

Em conversa com o artista, Daniel confidenciou ter visto, a caminho do antigo prédio da Universidade na qual leciona (na antiga Escola de Belas Artes, situada na esquina das ruas Barão de Santa Tecla e Marechal Floriano), no pátio do antigo Palacete Paysandu, um elemento ornamental depositado sobre a grama. Muito provavelmente, o elemento fora retirado da caixa mural sob risco de cair ou mesmo para ser restaurado e, então, o ornato repousava no gramado, enquanto o seu próprio futuro era avaliado. Essas construções tornam-se produto de um passado que, com o passar do tempo, faz esvanecer seu pesado significado simbólico. No olhar rotineiro das pessoas, cada um desses monumentos de morar transforma-se em pedaços de casas velhas que ainda restam pela cidade. Talvez, os passantes locais nem mais enxerguem tais ornamentos antigos, ou melhor, tais objetos são tão familiares, tão inofensivos, e, talvez, tão inúteis que, na rotina diária dos habitantes, eles simplesmente se tornaram invisíveis, levando consigo toda a sua memória dolorida.

É justamente aí que reside o potencial da obra de Daniel Acosta: ao trazer tais objetos à superfície da vida, realocando-os em um contexto aparentemente alheio de seu uso original, Acosta parece realizar um duplo deslocamento, ou seja, seus objetos são deslocados do seu tempo e do seu espaço. Tal movimento faz com que os espectadores presenciem um estranhamento, um certo desconforto, como alguém que, automaticamente, estende a mão para segurar um corrimão que sempre esteve no seu lugar, à espera dos passantes, e, então, nada encontrando ali, quase cai. É nesse momento que o objeto, tornado invisível na rotina automática, emerge como algo realmente existente, tornando-se objeto de perplexidade e de exame. O “tombo” que o espectador leva, acaba por criar uma descontinuidade no seu engajamento automático do cotidiano, obrigando-o a olhar para aquilo que estava oculto até então. Nesse sentido, ao trazer um objeto do cotidiano como, no caso, os ornamentos arquitetônicos, cujo lugar habitual geralmente encontra-se no alto dos prédios, e não exposto no chão

do museu, o artista nos força a acostar. Com tal deslocamento de contexto, o artista convida o espectador a sair momentaneamente do seu automatismo cotidiano e olhar com atenção para os objetos de seu entorno. Com isso, o artista nos convida a suspender uma certa atitude cotidiana e, então, ver o mundo com um outro olhar, um olhar mais atento, com o olhar de artista.

À época de produção dessas obras, inicialmente expostas na cidade de Pelotas, local em que residiu o artista e professor, o espaço expositivo ainda parecia guardar apego aos tradicionais modos expográficos. As exposições ainda apresentavam pinturas e desenhos dispostos na parede; as esculturas eram mais comumente dispostas em bases e pedestais, sendo, ainda, incomum vê-las diretamente no chão. Mais descabido ainda, seria encontrá-las escoradas junto à parede. Tendo isso em vista, as primeiras obras de Daniel Acosta ganham ainda mais sentido e potência, pois desviam-se dos modos tradicionais de apresentação, forçando os espectadores a assumirem uma nova postura frente aos objetos.

Normalmente, os espectadores estão habituados a perceber o mundo a partir da verticalidade de seus corpos em relação à horizontalidade do mundo, não só dentro do museu, que tradicionalmente organizava as obras para que ficassem mais ou menos na altura dos olhos, mas também no dia a dia da cidade. Na vida cotidiana urbana, geralmente, não precisamos dar atenção especial ao chão em que pisamos, o qual é frequentemente pavimentado e sem obstáculos, sob o qual nossos veículos transitam tranquilamente. Desse modo, normalmente, não olhamos com frequência nem atenção para as zonas rentes ao chão, pois a atenção maior é dirigida mais acima, onde podemos encontrar obstáculos grandes o suficiente para dificultar a nossa passagem. Nosso olhar também se ocupa com regiões mais altas, para que possamos reconhecer os rostos dos nossos conhecidos para os gentis cumprimentos, evitando situações desagradáveis.

Dessa maneira, a nossa postura corporal, ou melhor, o nosso modo de transitar na cidade está harmoniosamente sintonizado com as necessidades dos afazeres do cotidiano e, uma vez habituados com esse modo de agir, respondemos às tarefas e aos sinais sem refletir, como se os nossos gestos, o nosso girar de cabeça para olhar uma determinada coisa, por exemplo, não existisse mais. Ao

automatizarmos os nossos gestos, suprimimos a consciência imediata em relação à realização desses gestos, suspendendo a atenção em relação a eles. Tal é a exigência da vida cotidiana que, se precisássemos de reflexão para tudo, não faríamos nada. O jogador de tênis que pensa como deve posicionar seus braços, ou que fica admirando a beleza da curva que faz a bola enquanto vem na sua direção, simplesmente perde o jogo, é atingido pela bola, ou talvez nem terá começado a jogar.

Desse modo, ao nos obrigar a olhar para uma zona que, habitualmente, não estamos acostumados a notar no cotidiano, o artista força nossos corpos a fazerem movimentos não habituais. Assim, é criado um desconforto dissonante para a sintonização perfeita do corpo com o ambiente cotidiano, fazendo com que nós saíamos dessa harmonia estabelecida e esquecida. Nesse sentido, somos convidados a experimentar uma nova experiência, que, com repetição e insistência, poderia vir a ser incorporada como um novo hábito.

A saída da harmonia do corpo faz com que o espectador não só experimente novas possibilidades, mas também que veja com distância os seus próprios hábitos cotidianos, que são apenas uma das construções possíveis, apenas uma das possibilidades do corpo, cuja realização é dependente das condições, tanto das configurações de seu corpo, quanto da do ambiente que habita. Se tivéssemos um outro modo de vida, vivendo em um lugar como uma densa floresta ou no fundo do oceano, então a nossa percepção seria muito distinta. Assim, o nosso distanciamento em relação aos nossos próprios hábitos, tomando-os como objeto de análise, faz com que percebamos que o mundo o qual tomamos como dado e certo, no nosso cotidiano, é apenas uma das possibilidades. É tomando esse distanciamento que, efetivamente, conseguimos apreender o nosso próprio limite e, ao mesmo tempo, reconhecer a possibilidade de outros “eus”, outros como o “eu”. É esse movimento que os *Elementos Ornamentais* de Daniel Acosta esperam que seus espectadores façam, que eles saiam do movimento harmonioso e automático e se conheçam a si mesmos, ainda que provisória e parcialmente.

Não obstante, o deslocamento não é somente espacial, mas também temporal. As duas coisas, no entanto, estão imbricadas e enredadas: o olhar para o passado só é possível se sairmos do nosso engajamento imediato com o

presente, com a total imersão no mundo. Tão somente efetuando um pequeno recuo, dando um passo atrás, essa distância proporcionada pelo recuo (uma distância mínima que seja) nos permitirá examinar o próprio presente e, claro, olhar também para o passado, iluminando-o no presente. Assim, o passado doloroso testemunhado pelos ornamentos só pode emergir uma vez que saímos da nossa postura cotidiana. Nesse sentido, o desconforto e estranhamento inicial à obra prepara o terreno para o nosso olhar em direção ao passado. Com esse olhar, emergirá toda a memória dolorosa que não deve ser esquecida, e que deve servir de lição para o nosso agir no presente. Eis que o recuo não nos afasta completamente do nosso engajamento com o mundo, ele não intenta nos tornar contempladores isentos, mas sim nos prepara para que voltemos ao engajamento do mundo, com o mundo, tendo maior consciência da nossa própria condição e da nossa responsabilidade. Assim também o acostamento não nos afasta da estrada, mas nos prepara para melhor enfrentá-la, novamente.

## 4.2. METAMESA (1994)



**Figura 13:** Daniel Acosta, *Metamesa*, 1994. Gesso. 120 x 120 x 16 cm. **Foto:** David Guillaume. **Fonte:** Acervo documental do artista.

*Metamesa* é produzida no ano seguinte ao da produção dos *Elementos Ornamentais Autônomos*, sendo igualmente confeccionada a partir daqueles mesmos materiais e procedimentos, ainda que mais imediatamente associados aos métodos empregados na produção de frisos de estuque ou gesso que, somados às guirlandas, capitéis, frontões, troféus gregos e arranjos de louros e folhas de acanto, expressavam toda a pompa, esplendor e ostentação ansiado por seus patrocinadores, ou seja, os grandes proprietários da classe dominante pelotense e da riograndina, em emergência no século XIX.

Marcado por uma formação católica, parte do trabalho inicial de Daniel Acosta toca nesse assunto a fim de exortar suas amarras para, então, alcançar um novo terreno. Seus trabalhos iniciais se debruçam sobre questões ligadas ao mundo do culto religioso, o qual pode muito bem ser estendido ao culto das obras artísticas, objetos de desejo do consumo de massas etc.

Na grande maioria dos casos, ao longo da História da Arquitetura, os ornamentos incrustados nas edificações não fazem parte da estrutura das construções, mas apresentam uma função própria e, às vezes, simbólica, sendo elementos destinados ao olhar. Na arquitetura do século XIX, em estilo neoclássico e eclético, os quais se destacam nas construções de Pelotas e Rio Grande (o berço de Daniel Acosta), é evidenciada a característica “retiniana” e, ao mesmo tempo, simbólica do ornamento: a quantidade de elementos estampados nas caixas murais pode ser associada ao poder econômico dos seus proprietários: quanto mais rebuscadas as fachadas, maior o poder econômico esbanjado pelo seu proprietário. Assim, se há uma função, a função está relacionada ao esbanjamento, à vaidade, à emergência de uma classe que via beleza e distinções sociais numa estética do excesso.

Desde Adolf Loos<sup>47</sup>, o ornamento passaria a ser percebido como algo adjacente e gratuito numa construção, não contribuindo em nada para a sustentação e funcionalidade do prédio. Na arquitetura moderna, como na torre Eiffel, o ornamento é também estrutural. Não obstante, quando o texto de Adolf Loos vem a público, na Europa, no início do século XX, a arquitetura eclética está a todo vapor no outro lado do Atlântico, já afirmada como a arquitetura dos prédios urbanos, tanto privados quanto públicos, frequentados pelas classes dominantes. No entanto, vale observar que a mistura que caracteriza o estilo eclético em um país formado pela mistura étnica “ajustavam-se ambas, como se aquela luva tivesse sido feita para aquela mão.”<sup>48</sup> (para fazer ecoar a derradeira frase do romance *A Mão e a Luva* (1874), de Machado de Assis).

Partindo desses apontamentos, vale destacar que *Metamesa* apresenta um modo de produção muito aparentado com a peça circular dos *Elementos Ornamentais Autônomos*, uma vez que, para a sua produção foi desenvolvida uma estrutura quadrada de madeira, na qual foi posta argila e então passado um perfil com a silhueta negativa da peça. Esse gabarito foi responsável pelo desbaste interno da argila, de modo a conseguir o formato de um friso. Depois de feito esse molde em argila, foi despejado o gesso. *Metamesa*, no entanto, é uma peça oca, sendo composta apenas por uma fina camada de gesso que

---

47 LOOS, Adolf. *Ornament and Crime*. Tradução: Shaun Whiteside. Londres: Penguin Books, 2019.

48 ASSIS, Machado de. *A Mão e a Luva*. Porto Alegre: L&PM, 2009. (p. 153).

compõe o tampo e as paredes frisadas. Devido à sua fragilidade, *Metamesa* acabou se perdendo no tempo.

Nesse sentido, por mais que *Metamesa* evoque questões diferentes da obra supradita, os procedimentos de construção as reúnem, pois, assim como na produção da peça anterior, também *Metamesa* adquire suas laterais frisadas a partir de um perfil que é friccionado no entorno da peça, de modo a replicar o formato imposto pelo perfil. Tal procedimento se assemelha àqueles empregados pelos construtores que circulavam pela cidade de Pelotas no início daquele século, sendo responsáveis pelos frisos ainda vistos em muitas das platibandas da arquitetura histórica pelotense.

Desde seu título, a obra *Metamesa* evoca o objeto mesa, que é tradicionalmente associado a uma estrutura firme onde coisas e ações são realizadas. *Metamesa*, no entanto, constitui-se mais como uma interrogação do que uma referência a esse objeto familiar: seja por estar localizada junto ao chão (convidando o usuário a uma posição culturalmente diferente em relação ao objeto), seja pela estrutura da mesa ser extremamente frágil, o que contrasta com o aspecto original. Essa obra possui um pequeno furo quadrado em cada um dos cantos, o que talvez pudesse nos fazer lembrar uma mesa de bilhar que se soma à estrutura da mesa japonesa, mais baixa. Tanto a relação com a mesa japonesa, quanto com a mesa de bilhar são aproximações destacadas pelo artista ao longo das conversas tidas com ele. *Metamesa* ainda revela o profundo interesse do artista pela metalinguagem. Medindo 120 cm de largura por 120 cm de comprimento e apenas 16 cm de altura, a peça problematiza o próprio conceito de escultura, sendo uma espécie de tablado, palanque ou um altar que, por sua vez, faz referência à palavra latina *altare*, a qual remete a um local elevado onde são realizados sacrifícios e oferendas.

Novamente, a *Metamesa* nos convida a um refreamento no automatismo cotidiano. Ao trazer uma estrutura de mesa que, no entanto, está colocada rente ao chão, o artista cria um desconforto em seus espectadores, os quais se defrontam com um objeto ao mesmo tempo familiar e estranho. É familiar, pois se assemelha à mesa, cuja referência está no próprio título: o título remete à mesa, mas com um certo prefixo estranho. Então, o que seria uma *Metamesa*? Seria um certo tipo de mesa? Ou seria algo outro que não a própria mesa, sendo

essa tal “mesa” contida na palavra apenas uma mera coincidência?

Da mesma maneira, o objeto também parece despertar o mesmo tipo de dúvida: seria isso uma mesa, ou qualquer outro objeto sem relação com a mesa? Tais dúvidas iniciais deixam de lado algo importante da obra, e se o espectador não desistir de imediato, mas persistir, envolvendo-se mais demoradamente com a obra, em vez de imediatamente abandoná-la junto com as dúvidas, o espectador sairá dessa dicotomia e talvez verá que a obra não é nem sobre a mesa e nem sobre outro objeto diferente da mesa. Se o espectador se permitir, o espanto inicial o conduzirá a sair de seu engajamento imediato com o mundo rotineiro e o fará refletir sobre o próprio instrumento “mesa”.

Na vida cotidiana, a mesa como instrumento é quase invisível para nós: apoiamos os nossos pratos e utensílios nela e sentamos à sua margem, em nossas cadeiras. Não pensamos o que é uma mesa ou que tipo de objeto pode ser considerada como mesa, ou ainda, o que não pode ser considerado como uma mesa. Também não nos perguntamos por que uma mesa precisa ter pés, por que precisa ter uma certa altura em vez de estar rente ao chão ou na altura das nossas cabeças (talvez ficaria mais fácil comer em pé). Tais perguntas surgem apenas quando não estamos mais utilizando a mesa como um utensílio do cotidiano, mas pensando sobre o próprio instrumento, ou melhor, quando saímos do nosso engajamento imediato com o cotidiano.

As dúvidas iniciais justamente fazem com que nos afastemos dessa atitude mundana e olhemos a vida cotidiana com uma certa distância. Usando a nossa metáfora, é como ir em direção ao acostamento para ver a estrada à distância, sem abandoná-la. Nessa suspensão provisória, nos daremos conta de que a peça não diz respeito nem a uma mesa, nem a uma não-mesa, mas é o resultado da reflexão do artista sobre tal objeto cotidiano, e é ele quem agora nos convida a fazer o mesmo exercício: Por que um objeto tal que parece uma mesa, mas sem pés e rente ao chão, nos causa tanto estranhamento? Talvez porque nós, pertencentes a uma determinada comunidade cultural, costumamos usar a mesa sentando à sua margem, em cadeiras. Talvez por isso as mesas com as quais estamos habituados têm mais ou menos uma altura convencional, para melhor acomodar um “corpo padrão” que se senta na cadeira, junto à mesa. Estranhamos tal objeto sem antes refletir sobre ele, pois nossos corpos estão

engajados dessa maneira, com as mesas do nosso cotidiano. Nesse sentido, é a própria memória do corpo que reage imediatamente contra o objeto: o corpo que está habituado com uma certa altura, um certo tamanho, enfim, com uma certa estrutura específica de mesa, reage ao não encontrar estruturas que lhe são familiares. Estruturas as quais, por sua vez, são moldadas não só pelas necessidades biológicas do nosso corpo, mas também pelos aspectos culturais do lugar em que o corpo habita: nada impede a existência de uma mesa mais baixa para aqueles que preferem sentar no chão, isentando-se do uso da cadeira, como em muitas culturas não ocidentais.

Desse modo, a reação negativa do corpo denuncia uma situação dissonante entre o corpo e o seu meio, reação a qual nos leva a sair desse cotidiano harmoniosamente organizado para ver o que está acontecendo. Esse “check-up” acaba nos levando a uma reflexão sobre os nossos próprios hábitos, de como nos engajamos com o nosso meio, reconhecendo, novamente, que tudo isso é apenas uma das possibilidades. O que acreditamos como certeza óbvia não é a verdade fundamental do mundo objetivo, mas está ancorada em algo que, embora sólido, é também flexível: um consenso socialmente construído.

Além de provocar esse desconforto imediato ao corpo cotidiano, a metalinguagem promovida por *Metamesa* não se restringe apenas aos objetos do cotidiano, mas também se estende ao território da própria Arte. Nesse sentido, *Metamesa* pode ser também uma meta-Arte, sendo ainda uma provocação para o corpo engajado no ambiente da Arte. Ao encontrar um objeto escultórico, achatado e quase colado no chão, o espanto dos *experts* talvez não seja menor do que o dos leigos. Nesse sentido, a sintonização harmoniosa dos iniciados na História da Arte também é sutilmente perturbada, fazendo com que eles abandonem, por um momento, o seu lugar habitual e confortável, acostumado às esculturas volumosas e apresentadas na altura de sua visão. O “torcicolo” criado entre o objeto e o hábito corporal em relação aos objetos de escultura (e de Arte em geral) provoca algo como se fosse um sinal de alerta para que o corpo saia de seu modo “piloto automático”, fazendo ver o que o está a perturbar. O exame de funcionamento do próprio corpo, no entanto, só é possível no modo de alerta, no afastamento de si mesmo, o qual é possibilitado pelo espanto inicial. Tal afastamento possibilita uma reflexão sobre os próprios conceitos e categorias aparentemente rígidos e óbvios da Arte, fazendo ver que a construção da

tradição depende também dessa sintonização habitual do nosso corpo com o meio artístico, o qual é, efetivamente, permeado por fatores sócio-histórico-culturais. Uma vez tornada habitual a nossa relação corporal com certos tipos de objetos artísticos, sempre apresentados de uma determinada forma, somos levados a crer que aquela é a única possibilidade possível. Carregando consigo um conjunto de características familiares, às quais automaticamente associamos os conceitos, esses se tornam engessados, pois aparentam ser óbvios e coisas dadas. Desse modo, o desconforto e o afastamento é um convite para repensar e rever as próprias práticas artísticas. No espaço expositivo da Arte, por exemplo, os cantos da sala e o nível muito próximo do chão são lugares que, na tradição artística, não eram considerados como espaço próprio para exibir uma obra de arte. Assim, ao ocupar tais espaços, o artista oferece uma oportunidade aos espectadores frequentes dos museus a desautomatizar seu gesto automático de tentar sempre encontrar obras na altura de seus olhos e, lá, sempre encontrá-las à sua espera.

Na verdade, tal automatismo dos frequentadores de museus é compartilhado com os hábitos do cotidiano. Todos nós certamente já nos encontramos alguma vez na situação embaraçosa de receber uma visita surpresa e, então, tivemos que rapidinho “varrer só o meio da casa”. A “malandragem” só pode funcionar porque, de fato, não prestamos muita atenção nos cantos da sala. Assim, ao higienizar as regiões que chamam mais atenção, podemos fazer a sala parecer limpa. Desse modo, ao ocupar justamente os lugares nos quais prestamos pouca atenção, o artista obriga seus espectadores a exercitar seu olhar, saindo da zona habitual de atenção e, então, gerando um risco para a aplicação futura do truque, na iminência de visitas surpresas.

Assim, a Arte pensa também a si mesma, pois a Arte que pensa o cotidiano pode, ela própria, se tornar automática. Então, é preciso que ela reflita também sobre si mesma. Nesse sentido, estamos, por assim dizer, em uma espécie de terceiro nível da linguagem. *Metamesa*, ecoando a *Metafísica* de Aristóteles (cujo título não foi de sua autoria) é, ao mesmo tempo, “depois da mesa” (pois a experiência artística só se estabelece se o espectador já experienciou uma mesa) e “além da mesa” (pois o objeto de Arte não é exatamente uma mesa, mas algo que comenta sobre a mesa).

### 4.3. HOMENS NADANDO (1995)



**Figura 14:** Daniel Acosta, *Homens Nadando*, 1995. Madeira e fórmica. 308 x 122 x 1 cm. **Fonte:** Acervo documental do artista.

Ao longo da produção de Daniel Acosta, destacam-se determinados procedimentos que, devido à recorrência, tornam-se parte do vocabulário poético do artista. Entre eles, ressaltamos aquele que será aqui denominado como *giro*, procedimento o qual se dá na diferenciação ou problematização da relação figura-fundo através do giro de uma parte da obra, intervindo na direção de sua textura.

Esse mecanismo poético é replicado, por exemplo, em *Homens Nadando* (1995), obra a qual possui 308 cm de largura por 122 cm de altura e 1 cm de espessura. Esse trabalho consiste em uma chapa de madeira com aplicação de fórmica padrão pau-ferro. Essa textura simula os veios naturais da madeira, ainda que os expresse de maneira artificial e visivelmente falsa, um padrão de fórmica muito comum nos anos 1970 e 1980. No centro dessa chapa percebemos um pequeno quadrado, de aproximadamente 30 cm, cortado no centro da obra, o qual se destaca devido aos veios daquele trecho seguirem a direção contrária, gerando e sublinhando a relação figura e fundo, sendo o pequeno quadrado associado à figura nesse grande espaço de veios horizontais. Além do *giro* de 90° em sentido horário, tão marcante nessa obra, também o padrão pau-ferro é aqui inaugurado, tornando-se recorrente na produção do artista, padrão protagonista não apenas em muitos de seus objetos, como também em muitos de seus desenhos.

*Homens Nadando* é obra que nos convida a pensar a relação entre o material e

o objeto, uma vez que o suporte é uma tábua com medida padrão, saída diretamente da fábrica. No entanto, o simples gesto de cortar um quadrado no material de trabalho, removê-lo, girá-lo levemente em sentido horário e, então, colocá-lo de volta no lugar aberto, já é responsável por transformar o suporte numa obra marcada por uma relação figura-fundo. Essa relação é estabelecida pelo desenho do corte do quadrado e, ainda, pela mudança no sentido das linhas que aparecem ali como uma textura representando os veios da madeira.

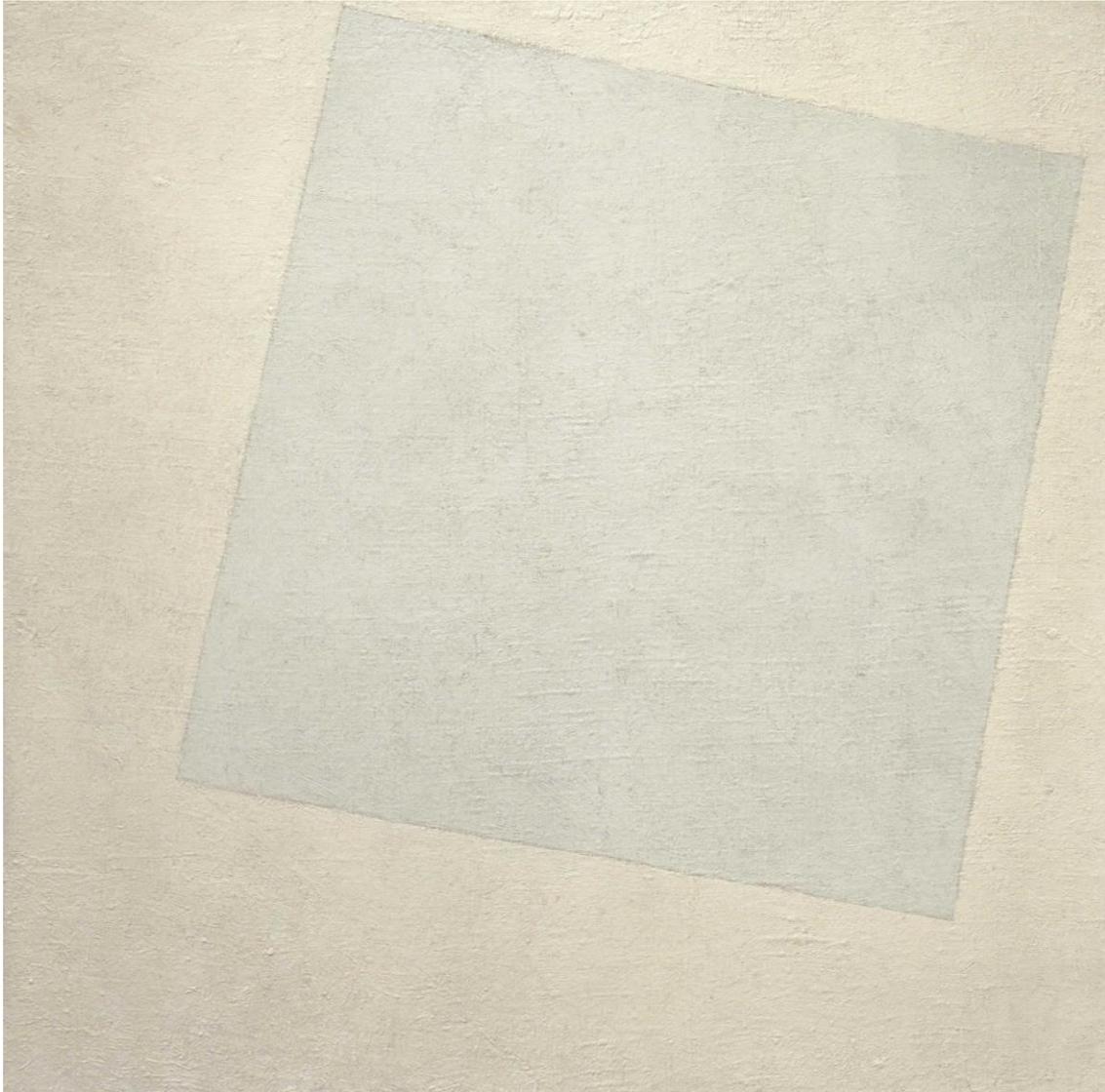
No fim do século XX, em torno de 1993, Daniel encontraria uma fórmica antiga na rua e a levaria para casa, o que daria origem ao seu primeiro trabalho com fórmica. Já em São Paulo, durante o mestrado, na Rua do Gasômetro, Daniel encontraria uma grande loja com fórmicas das mais diversas épocas, onde encontraria materiais que o devolveriam à sua infância junto à marcenaria de seu pai.

Entre o ondulado dos desenhos aleatórios traçados de modo a simular os veios da madeira pau-ferro podemos forçar o olhar e perceber, nas linhas, partes de corpos, como num gesto ingênuo a contemplar as nuvens ou as saliências da lua. Esse traçado, para conhecedores da arte expressionista, poderia ser parte de uma série de estudos de corpos esbeltos ou raquíticos rabiscados por Egon Schiele (1890–1918).



**Figura 15:** Egon Schiele, *Autorretrato Posando Agachado*, 1913. **Fonte:** <https://dasartes.com.br/egon-schiele-self-portrait-in-crouching-position-1913/>

O gesto de girar o quadrado, no entanto, poderia ainda ser associado ao mesmo gesto efetuado pelo artista russo Kazimir Malevich (1879–1935). Procedendo desse modo, salientando um quadrado semelhante ao fundo em que se manifesta, o artista replica o célebre quadro de Malevich, denominado *Branco sobre branco* (1918). Nessa pintura, uma figura quadrangular branca incrivelmente se destaca na superfície igualmente alva da tela. Tal destaque poderia ocorrer com a simples mudança de direção das pinceladas, a qual se tornaria responsável pela delimitação de uma figura sobre um fundo preenchido em sentido contrário, não obstante, o *Branco sobre branco* de Malevich afirmasse na multiplicidade de brancos quando sobrepostos ou justapostos por “brancos ainda mais brancos”.



**Figura 16:** Kazimir Malevich, *Composição Suprematista: branco sobre branco*, 1918. Óleo sobre tela. 79,4 x 79,4 cm. **Fonte:** MoMA/NY.

Desse modo, muito além da quebra da ilusão de realidade e do anúncio do fim da representação, os quadrados de Malevich denunciam o nosso modo específico de perceber o mundo. Há, talvez, um sentido mais profundo da quebra da ilusão de realidade. Não se trata do mero abandono das técnicas antigas de representação, mas sim de desvelar as operações subjacentes do nosso próprio perceber: É possível se livrar completamente da figuração, da significação, da perspectiva e da profundidade? O fato de podermos ver dois quadrados distintos, um sobre o outro, parece denunciar a onipresença da profundidade e da significação. Não, não podemos nos livrar da perspectiva, nem da profundidade, pois elas são a própria possibilidade do nosso ver. Tampouco podemos nos livrar da significação e espiar a nudez das coisas, pois a mera constatação de que um

quadrado está sobre o outro, ou seja, de que um está na frente do outro, isto é, de que um está mais perto de nós e outro está mais longe de nós, já é um passo suficiente para que vejamos que estamos cercados e imersos no mar de significação: o juízo sobre “longe” e “perto” já introduz valores e significado. Sem a significação, não haveria nem “nós” e nem “o nosso mundo”. Tal é a *lição de coisas* (para fazer ecoar Drummond), ou melhor, a lição dos quadrados.

De modo similar, mas, ao mesmo tempo, distinto de Malevich, Daniel Acosta faz o recorte de um pequeno quadrado na fórmica e gira, fazendo com que a horizontalidade do desenho dos veios da chapa contraste com a verticalidade dos veios do quadrado. No nosso modo habitual de perceber o mundo, vemos a horizontalidade da paisagem contrastando com a verticalidade dos corpos e objetos, fazendo com que esses possam emergir no primeiro plano, enquanto a paisagem permanece no plano de fundo. Nesse sentido, o simples girar do quadrado faz com que o mero quadrado emergja como um objeto em primeiro plano sob um fundo, como segundo plano. Isso ocorre, simplesmente, pela orientação dos veios da madeira. Assim, o quadrado de Acosta não só revela a profundidade e a significação como possibilidade do nosso perceber (como os quadrados de Malevich), mas também revela nosso modo automático de conceber o corpo e o objeto como algo vertical contra paisagens horizontais. É justamente essa associação automática que faz com que um mero quadrado, com seus veios em sentido vertical, surja como um corpo ereto no horizonte horizontal.

Ainda que possa ser imediatamente associado à obra de Malevich, o gesto que motiva o giro do quadrado em *Homens Nadando* está ancorado em uma experimentação fotográfica por parte do artista que, enquanto morava em São Paulo, na Rua Delfina, próximo à galeria Marcantônio Vilaça, havia se tornado amigo de um fotógrafo que revelava filmes em preto e branco. Depois de ter feito uma foto em preto e branco de um céu repleto de nuvens, Daniel leva o negativo para revelar: inicialmente, ele expõe o centro da imagem, velando o entorno com a moldura de um quadrado e, em seguida, gira o negativo para seguir revelando a parte que antes estava encoberta, cobrindo a parte inicialmente exposta. Duas revelações foram necessárias, uma do meio e a outra do entorno. Esse procedimento gerou a foto de um céu emoldurado por outro céu, estando um em sentido perpendicular ao outro.

Além do gesto de homenagem a Malevich, talvez a obra possa ser vista também como um diálogo com a obra de Carmela Gross, a orientadora de mestrado e de doutorado do artista.



**Figura 17:** Carmela Gross, *Cachoeira*, 1985. Pintura. MAC/USP. **Fonte:** Foto do autor.

Em uma das conversas com o artista, ele revelou que as obras em fórmica produzidas por Carlos Fajardo (expostas na Bienal de São Paulo) somada à obra de Ricardo Basbaum (exposta na galeria Sérgio Porto, do Rio de Janeiro) deram a ele a certeza de que poderia levar adiante suas questões já cevadas em outros suportes. De volta a Pelotas, no ano de 1993, surge seu primeiro trabalho feito com fórmica em padrão madeira, esta encontrada na rua e levada para ser trabalhada em seu atelier. Conforme as palavras do próprio artista, colhidas de

inúmeras conversas com ele ao longo da escrita desta tese: “A Arte tem sempre esse papel de te mostrar uma coisa que tu nunca imaginaste que poderia ser feita. E, então, se isso pode ser feito, o que gostaria de fazer também pode ser feito.”<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> Conversa com o artista, em Pelotas/RS, no inverno de 2022.

#### 4.4. HORIZONTE AUTOMÁTICO (2001)



**Figura 18:** Daniel Acosta, *Horizonte Automático*, 2001. Fotografia. 240 x 160 cm. **Fonte:** Acervo documental do artista.

Daniel Acosta é um desses artistas que traz o próprio atelier em seu corpo, estando em constante estado de Arte, aberto a perceber o mundo a partir de um olhar do estranhamento, da Arte, que foge ao senso comum, ainda que muitas vezes se valha do senso comum.

Morador do Cassino, a maior praia em extensão do mundo, em uma de suas voltas rotineiras, sempre acompanhado pela sua câmera, Daniel avista, ao longe, uma árvore caída na região da Querência, um bairro do Cassino. Então desce do carro, se aproxima sem grandes pretensões e, de repente, faz duas ou três fotos e volta para o veículo.

Depois de algum tempo, Daniel volta àquelas imagens e percebe, naquela foto, uma potência artística que viria a ser reforçada pelo título: *Horizonte Automático*. Muito da nossa vida já ganhou o título de automático: pistola automática, relógio automático, câmbio automático, em contraposição ao manual. Mas horizonte automático?

Sim. A fotografia intitulada *Horizonte Automático* (2001), registra uma enorme árvore tombada no pampa gaúcho. Tendo sido provavelmente derrubada pelas ventanias que correm frouxas nesses terrenos sem freios, arreios, nem anteparos, *Horizonte Automático* chama a atenção não tanto pela árvore caída por inteiro com suas raízes à mostra, mas sim pela posição como o artista nos apresenta a ela: em pé, com a linha do horizonte cortando a imagem igualmente horizontal (em formato paisagem), dividida por uma diagonal que transforma a árvore num limite entre os tons de verde do gramado à esquerda e o *dégradé* azul do plano celeste à direita.

Ao efetuar esse gesto sutil de, mais uma vez, virar à direita um plano contra o sentido normal da linha do horizonte, Daniel Acosta gera, de novo, um estranhamento nos espectadores. De acordo com relatos do próprio artista, sempre que expõe a obra, a grande maioria dos espectadores inclina a cabeça em busca da estabilidade expressa pela cotidiana verificação das coisas em relação à linha do horizonte. Assim, o desconforto inicial e o gesto automático de alinhar o próprio corpo em relação ao horizonte abre, novamente, uma possibilidade de reflexão sobre o nosso modo de percepção.

Desta vez, o artista traz uma reflexão sobre um outro elemento constante a ser trabalhado na escultura: a gravidade<sup>50</sup>. Talvez raramente paramos para pensar sobre a presença da gravidade no nosso cotidiano, no entanto, é ela a grande responsável por muitos aspectos da nossa forma de vida específica, ou melhor, a forma específica da vida na Terra. Se não existisse a gravidade, se as coisas flutuassem, sendo completamente imprevisível o seu paradeiro no próximo instante, podendo estar ora em pé, ora inclinado, ora de cabeça para baixo, o nosso modo de perceber o mundo seria completamente distinto. Na verdade, não podemos nem dizer o que é em cima ou embaixo, o que é em pé ou inclinado, pois nossa própria noção de orientação e direção só faz sentido em um contexto em que há a atuação da gravidade, como o nosso.

Nesse sentido, o horizonte, que sempre está lá longe, fixa e fielmente nos alimenta a esperança de chegada, só se configura como horizonte porque

---

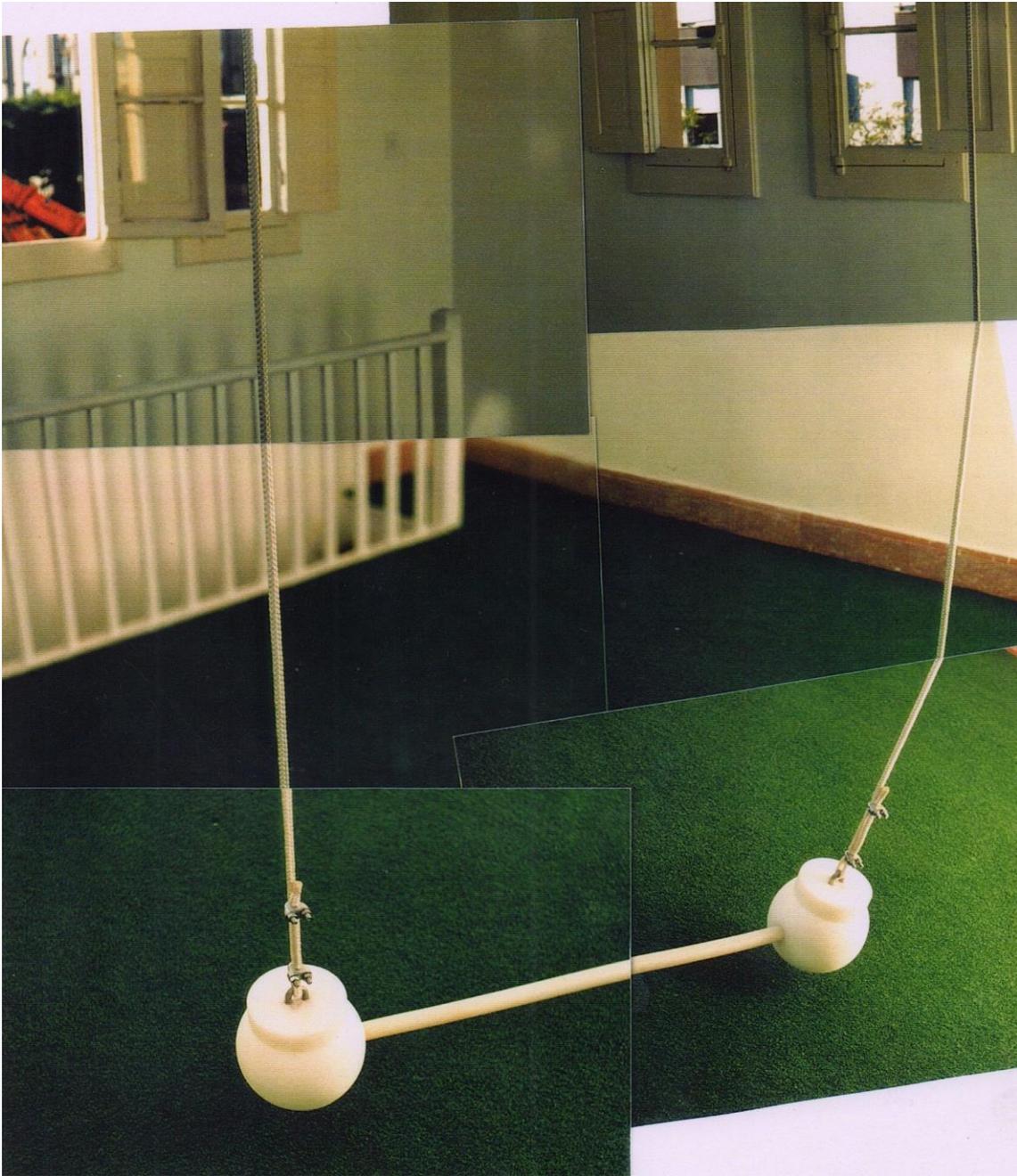
50 Para uma análise da importância da gravidade enquanto um elemento constituinte da escultura, ver TUCKER, William. *A Linguagem da Escultura*. Tradução: Antonio Manfredinni. São Paulo: Cosac Naify, 2001. Cap. VIII.

vivemos sob a força da gravidade que nos puxa e fixa. É isso o que nos possibilita ver certas coisas como estáveis e outras não. A força da gravidade nos fixa verticalmente na terra e, assim, surge a fixidez da linha do horizonte, estabilizada na horizontal. A gravidade é algo tão básico para qualquer vida biológica na Terra que a nossa limitada imaginação não nos permite imaginar, com detalhes, como seria um ser vivo adaptado a um contexto sem a gravidade, muito menos como esse ser perceberia o seu meio. No limite, o que se pode conceber é que essa linha intermitente, que se estende horizontalmente em relação a nós, carrega um segredo íntimo sobre a gente, segredo que se revela diante dessa linha inclinada e tão incômoda.

Nesse confronto, o espectador pode se dar conta de que sua forma de ver o mundo não é única e exclusiva, uma vez que o mundo que se aparece para nós pode ser muito distinto do mundo percebido por outros seres e, ainda, que o nosso mundo (do qual nunca suspeitamos nada) é apenas um dos mundos possíveis. Não há um fundamento último que possa assegurar as nossas certezas. Essa tomada de consciência é talvez ainda mais desestabilizadora do que o próprio horizonte inclinado, o qual nos deixa literalmente sem chão. No entanto, o desequilíbrio é apenas momentâneo (e necessário); tão logo afastamos o olhar da obra e retornamos à nossa posição normal, voltamos a reencontrar o equilíbrio. Mas, dessa vez, com a consciência do nosso próprio limite.

Nesse sentido, a gravidade e o equilíbrio não aparecem na obra apenas como pano de fundo, mas são tematizados como objeto de reflexão. Dessa forma, a fotografia não é só de um artista que constantemente busca ver a visibilidade do ver, mas, mais do que nunca, é obra de um corpo de escultor, habituado com as tarefas cotidianas de equilibrar os volumes.

#### 4.5. QUEM DUVIDA DO SENSO COMUM (1998)



**Figura 19:** Daniel Acosta, *Quem Duvida do Senso Comum*, 1998. Torreão, Porto Alegre/RS. Tecnil, cordas de nylon e grama artificial. Instalação. Dimensões variáveis. **Fonte:** Acervo documental do artista.

*Quem Duvida do Senso Comum* (1998) é um dentre três trabalhos produzidos a partir de um elemento suspenso que, de acordo com o artista, pode ser relacionado tanto a um trapézio quanto a halteres, sendo o primeiro associado à leveza, e o segundo, ao peso. Esse objeto composto por elementos esféricos

unidos por uma espécie de vara cilíndrica aparece, inicialmente, mas em material cromado, na obra “A Terra Prometida”, de 1997, exposto em Diversidade da Escultura Contemporânea Brasileira, na Avenida Paulista, em São Paulo.



**Figura 20:** Daniel Acosta, *A Terra Prometida*, 1997. Avenida Paulista, São Paulo/SP. Ferro expandido cromado e cordas. Dimensões variáveis. **Fonte:** Acervo documental do artista.

Algum tempo depois, um trabalho que muito poderia lembrar o primeiro é exposto no 4º Salão de Arte Moderna da Bahia, seguido pela fotografia em preto e branco de um céu dentro de um céu, efeito conseguido a partir de técnicas de revelação fotográfica, que consiste em gravar o centro, isolando as bordas e, em seguida, isolar a parte central da foto, e gravar a margem, antes encoberta. Além disso, entre uma gravação e outra, foi feito um giro no negativo para seguir gravando as laterais inicialmente isoladas.

Em 1998, essa peça é produzida em tecnil e, então, é organizada em uma instalação com um chão de grama sintética e a fotografia de um gramado natural com um cogumelo no centro, o qual assemelha-se a um cérebro. A obra foi exposta no antigo Torreão de Porto Alegre, com curadoria de Elida Tessler e Jailton Moreira.



**Figura 21:** Daniel Acosta, *Quem Duvida do Senso Comum*, 1993. Fotografia. 150 x 100. **Fonte:** Acervo documental do artista

Em outra conversa com o artista, referências indiretas a grandes nomes da Filosofia Contemporânea são incontornáveis, em especial àqueles relacionados à Fenomenologia. Soma-se a isso o fato de muitas vezes ser destacado, pelo artista, a sua concepção de que o espaço é algo construído culturalmente, sendo a Arte algo que nos convida a repensar o senso comum reforçado cotidianamente. Para vivermos, de algum modo, somos convidados a não duvidar do senso comum, sendo necessário internalizar algum consenso para nos dedicarmos a outras tarefas, à vida.

Sua compreensão do espaço como algo construído culturalmente faz com que seu olhar e suas obras estejam posicionados nesse lugar de problematização do espaço, desse lugar construído no imaginário das pessoas. Seu trabalho tenta despertar o olhar e, de algum modo, interferir na conformação corporal dos espectadores/usuários, questionando-os sobre os modos de perceber e viver o espaço-tempo.

Assim, a obra de Daniel Acosta traz sempre algo ambíguo<sup>51</sup>. O sentido que

---

<sup>51</sup> Tadeu Chiarelli ao analisar a obra *Colunário.a.d'our.ando.nicho* (1990) já chama atenção para esse aspecto na poética do artista, ver "Daniel Acosta e o realismo pânico" (1995) IN: ACOSTA,

damos a determinado objeto depende do nosso contexto sócio-histórico-cultural e também da nossa história pessoal, ou seja, depende de ambientes mais familiares aos/dos nossos corpos.

O objeto aparenta ser um trapézio, mas por estar pendente e muito próximo ao chão, quase tocando sua superfície, faz com que a identificação imediata com o trapézio seja desacelerada: A pergunta que fica é se aquilo que parece, de fato, é? Há algo estranho naquela situação. Mas o objeto pode evocar também os halteres de antigos halterofilistas. No entanto, por estar pendente, o que afasta a peça da forma usual do objeto identificado (halteres), a obra novamente dificulta a identificação imediata, projetando uma sombra de dúvida.

Além disso, o objeto, por estar pendente sobre uma área coberta por um gramado verde (grama sintética), pode também lembrar balanços e brinquedos de parquinhos. No entanto, ao ligar as duas extremidades com uma frágil vara cilíndrica, que impossibilita o objeto de acomodar confortavelmente e sustentar o peso de algum humano, a identificação novamente é frustrada. Desse modo, o objeto parece escapar constantemente de qualquer tentativa de categorização, dificultando a formação de significado. Tendo isso em vista, fica evidente que a identificação imediata dos espectadores depende justamente de seus hábitos mais enraizados: um frequentador assíduo de academias de ginástica enxergaria semelhança imediatamente com seu objeto familiar, os halteres, enquanto os amantes dos espetáculos de circo veriam o objeto parecendo um trapézio, e assim por diante.

A obra, ao desacelerar a formação automática da unidade de sentido, oferece uma brecha de abertura para pensarmos sobre o nosso modo automático de atribuição de sentidos, e assim projeta uma sombra de dúvida em quem sempre confiou no senso comum. A obra, nesse sentido, consiste em um convite à suspensão do senso comum para refletir sobre a própria origem de crenças e certezas cotidianas que formam e sustentam o senso comum. Nesse sentido, a obra parece ser uma homenagem a Magritte, com seus célebres desencontros entre a palavra e a imagem, lembrando-nos da fonte das nossas certezas cotidianas – o consenso.

## 4.6. RIOROTOR (2008)

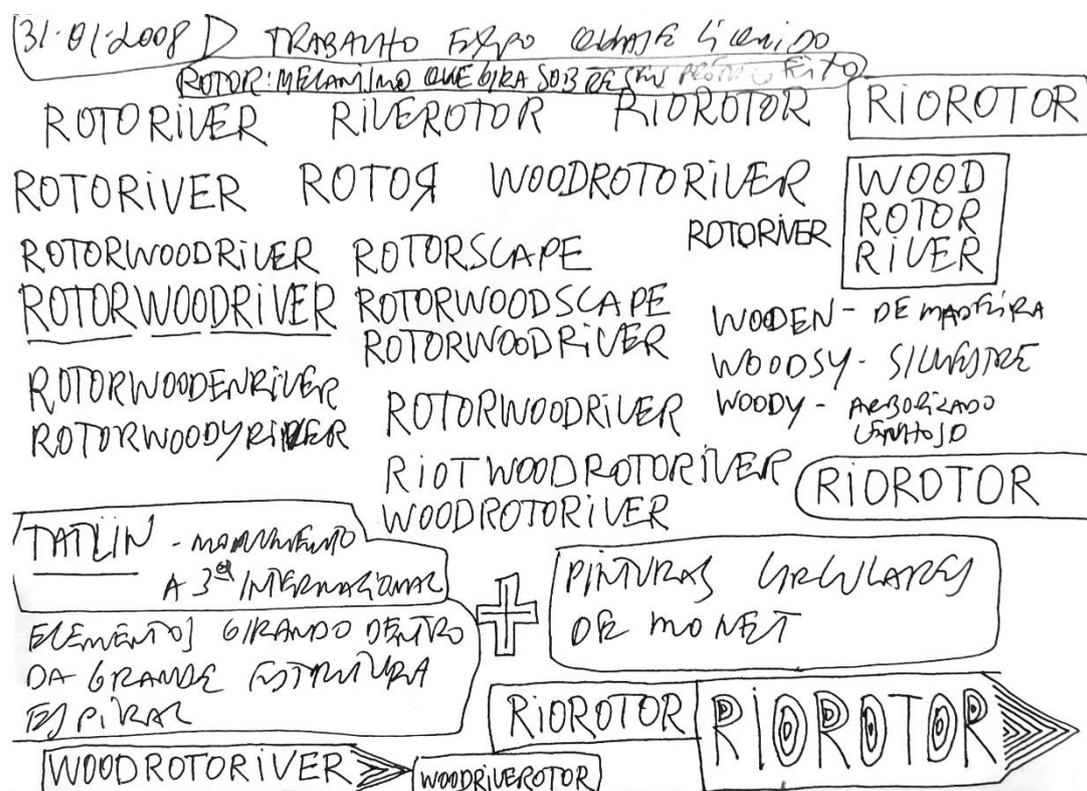


**Figura 22:** Daniel Acosta, *Riorotor*, 2008. Alumínio, tecido com padrão de madeira, rodinhas, trilho, motor, acrílico e fluorescentes. 270 x 500 ø cm. Exposição: “Quase Líquido”, no Itaú Cultural. **Fonte:** Acervo documental do artista.

Essa é uma obra feita especificamente para a exposição denominada Quase Líquido, curada por Cauê Alves. O trabalho foi exposto no Itaú Cultural e financiado pela mesma instituição. Nas conversas com o artista, este revelou que, entre as referências para a elaboração da obra, estava uma pista giratória de dança, cena de um filme assistido pelo artista. Tendo isso em vista, nesse período, obras como *Rotorama* de 2017 já começavam a ser gestadas, iniciando com uma série de desenhos de plataformas giratórias produzidos na época em que foi desenvolvido *Riorotor*, 2008. Nesse momento, Daniel Acosta estava interessado em plataformas giratórias que mexem com a percepção daqueles que estão dentro em relação à aqueles que estão fora da plataforma.

Para a produção de *Riorotor*, uma chapa inteira de fórmica padrão pau-ferro, com tamanho de 3,08 x 120 cm (dimensões originais de fábrica), foi vetorizada no computador, montada de maneira a formar um padrão de 16 metros e, na sequência, esse vetor foi impresso em um tecido. *Riorotor* é uma obra que pode

nos remeter aos antigos *panoramas*, ambientes pintados e muito frequentados ao longo do século XIX, na Europa.<sup>52</sup>



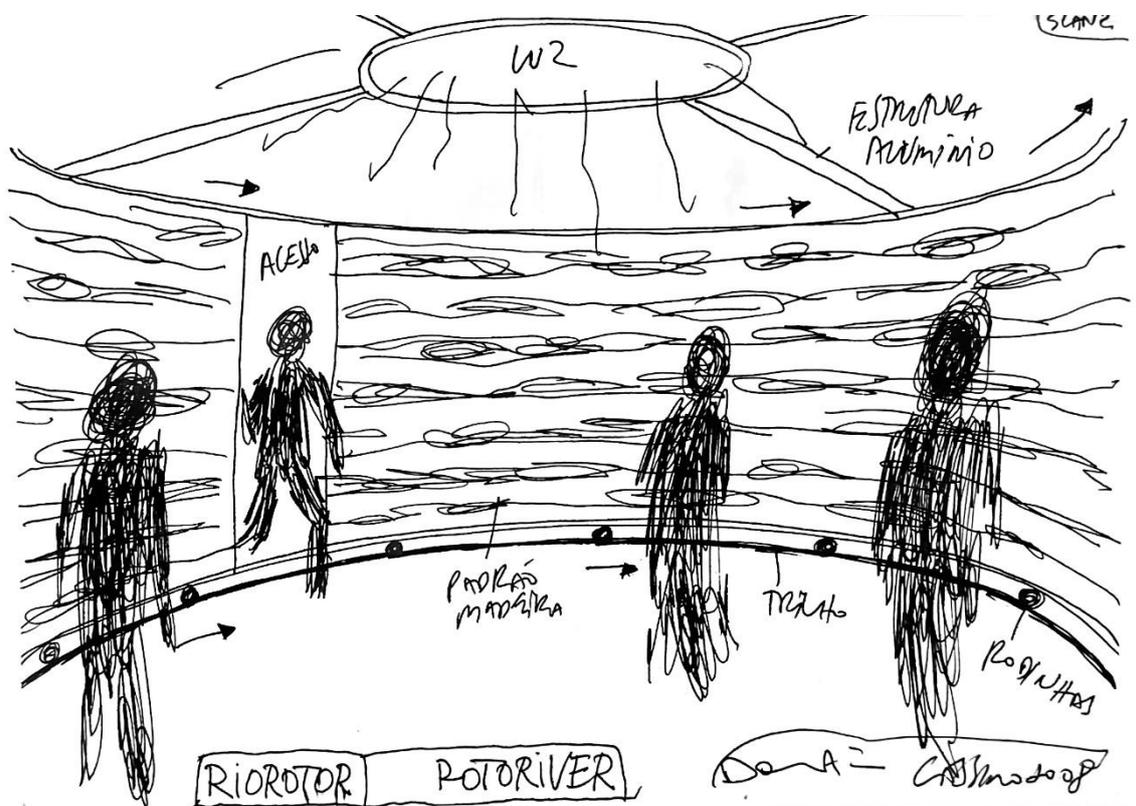
**Figura 23:** Estudos para *Riorotor*, 2008. **Fonte:** Registro fotográfico de cadernos do artista.

Enquanto os antigos panoramas replicavam uma paisagem inteira representada em um ambiente de paredes circulares, *Riorotor* também traz essa característica circular que, no entanto, não é fixa como as pinturas panorâmicas, mas se move, gira. Essa rotação reforça o sentido aquático que a textura sinuosa da fórmica pau-ferro apresenta, sendo destacado o movimento ondulante das linhas pelo fato de a estrutura estampada girar no sentido horizontal, concluindo a rotação após oito minutos. A escolha do tempo foi determinada pelo artista após inúmeros testes, para que o movimento seja ínfimo e imperceptível para quem está na estrutura. *Riorotor* está em movimento, mas para quem está a bordo, a rotação é ignorada.

A obra circular possui uma porta de entrada (como um *frame* fotográfico que,

<sup>52</sup> Para um estudo detalhado sobre os Panoramas e sua relação com a Arte Contemporânea, ver GRAU, Oliver. *Arte virtual: da ilusão à imersão*. Tradução: Cristina Pescador, Flávia Gisele Saretta, Jussânia Costamilan. São Paulo: Editora UNESP: Editora Senac São Paulo, 2007.

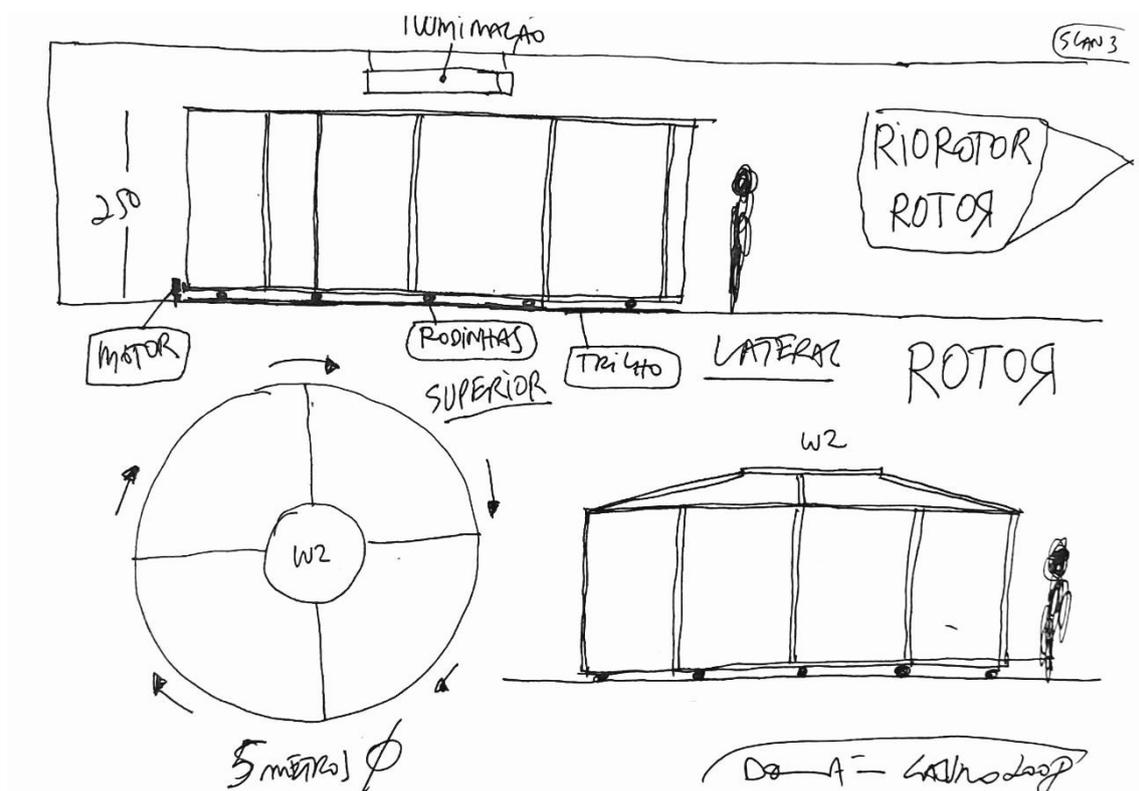
estando dentro, percebe recortes da exposição no lado de fora) e uma lâmpada circular centralizada no teto vazado da estrutura. Tudo gira em torno dessa estrutura centralizada pela luz também circular. Esse trabalho inaugura o uso do giro em obras efetivamente tridimensionais, ambientes que proporcionam uma desestabilização do corpo, afora uma relação mais evidente entre o dentro e o fora da obra, a qual funciona como um enclave na exposição. A desestabilização é reforçada pelo fato de a porta mudar de lugar e fazer com que, quem entre, saia noutro lugar da mostra.



**Figura 24:** Estudos para *Riorotor*, 2008. **Fonte:** Registro fotográfico de cadernos do artista.

*Riorotor* configura-se como uma sala redonda dentro da sala de exposição. A velocidade do giro da estrutura, em sentido anti-horário e feito ao longo de oito minutos, é fruto de uma equação entre o movimento e o repouso, sendo a translação da estrutura quase imperceptível. O movimento da obra é impulsionado por um pequeno motor localizado no chão, do qual partem rodinhas presas a um trilho. Essas rodinhas prensam a estrutura metálica na qual está o tecido circular e, assim, como uma engrenagem, fazem girar toda a estrutura de alumínio.

A obra cria um descompasso nas partes antes harmonizadas, perturbando a harmonia habitual do corpo uno com seu meio. Assim, os olhos veem coisas como estáticas, enquanto outras partes sensíveis do corpo experienciam o movimento, por mais sutil que ele seja.



**Figura 25:** Estudos para *Riorotor*, 2008. **Fonte:** Registro fotográfico de cadernos do artista.

Desse modo, o conjunto harmonioso do corpo é deturpado, provocando um desconforto no próprio corpo, desconforto tão intenso que pode desencadear reações violentas, fato constatado pelo próprio artista após ouvir relatos de pessoas que saíram nauseadas da obra.

O desconforto do nosso corpo, no entanto, denuncia o tipo de meio em que vivemos e a forma como o próprio corpo está sintonizado com esse meio. Habitamos um ambiente em que nossos movimentos são acompanhados pelos olhos, vendo as paisagens e objetos se sucedendo enquanto nos movimentamos. Assim, o corpo se acopla ao meio, atribuindo às posições, os sentidos correspondentes. Mas se estivéssemos habituados e vivéssemos em um ambiente como o interior de uma cabine fechada de avião, em que não

podéssemos ver as rápidas alterações de paisagens enquanto nos movemos, então não sentiríamos nenhum desconforto na máquina de Daniel.

Por isso pessoas que nunca andaram de avião costumam passar mal em suas primeiras viagens, mas, com o tempo, o mal-estar passa, pois o corpo flexível (dentro de seus limites, claro) já se habituou e se sintonizou com os novos aspectos do meio. Assim, novamente, o desconforto revela o segredo profundo do nosso corpo que, do contrário, se não for perturbado, manterá o segredo sempre oculto, iludindo-nos com sua aparente inflexibilidade, a qual pode alimentar uma certeza cega.

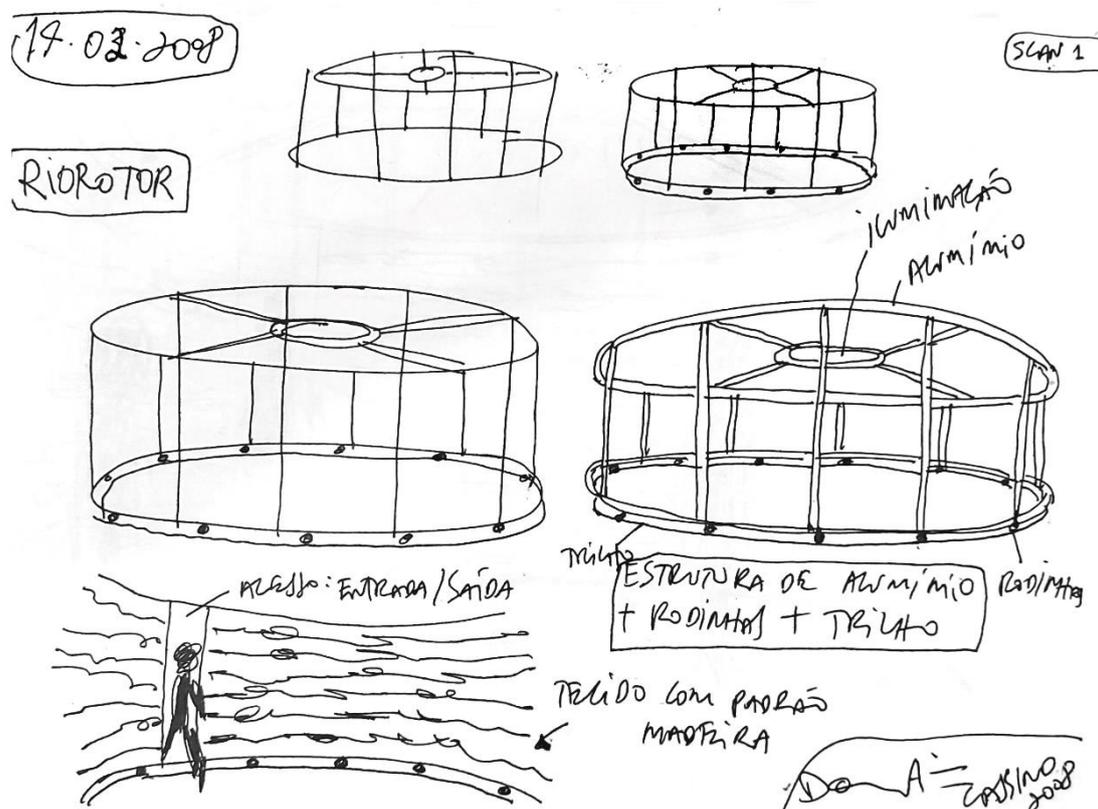


Figura 26: Estudos para *Riorotor*, 2008. Fonte: Registro fotográfico de cadernos do artista.

## 4.7. ROTORAMA – SISTEMA DE GIRORECIPROCIDADE (2017)



**Figura 27:** Daniel Acosta, *Rotorama – Sistema de Giroreciprocidade*, 2017. MDF, compensado, pinus, laminado camarú, ferro, motor e adesivo recortado. 40 x 1500 ø cm. **Fonte:** Acervo documental do artista.

*Rotorama – Sistema de Giroreciprocidade* (2017) consiste em uma plataforma instalada no pátio central, o famoso octógono, da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Feito em compensado, pínus e laminado camarú, esse trabalho possui um recorte circular de 1500 cm de diâmetro localizado no centro da obra, sob a qual se encontra um motor, trilhos e ferragens que configuram a estrutura interna da obra e garantem o funcionamento dela. Assim como *Riorotor*, seu movimento consiste em um giro em torno do próprio eixo, o qual demora oito minutos para completar a volta. No entanto, enquanto em *Riorotor* assistíamos a obra girar, sendo agentes passivos, em *Rotorama*, estamos em cima da obra, igualmente sendo os agentes passivos, mas também ativos, porque a obra apresenta sentido estético e estésico no momento em que interagimos com ela. Em cima dela, vemos o espaço expositivo vazio, pois estamos sobre a obra. A experiência do giro e do encontro com pessoas desconhecidas é o que chama a atenção,

provocando muito mais uma mudança interna, pela experimentação corporal dessa rotação, do que propriamente uma experiência estética destinada ao prazer adquirido quase que exclusivamente por meio visual.



**Figura 28:** Daniel Acosta, *Rotorama – Sistema de Giroreciprocidade*, 2017. MDF, compensado, pinus, laminado camarú, ferro, motor e adesivo recortado. 40 x 1500 ø cm. **Fonte:** Acervo documental do artista.

A ideia dessa obra foi implantada a partir do contato com um profissional responsável por plataformas comerciais e cênicas. O piso da pinacoteca foi todo elevado mais de trinta centímetros e, no centro dessa plataforma, efetuado um recorte em formato circular. Embaixo desse grande círculo, instalado um motor que, junto com a estrutura, é responsável por girar o centro da plataforma. Além disso, as madeiras foram todas dispostas num mesmo sentido, sendo esse sentido interrompido pelo girar da plataforma que, aos poucos, nos faz lembrar não apenas *Riorotor*, assim como *Homens Nadando*, cujo gesto simples de cortar e girar é o motivador da resignificação daquela fórmica, produzida quase vinte anos antes. A proposta foi ainda reforçada pelo livro *Revolving Architecture*, que trata de obras arquitetônicas giratórias, ao qual o artista teve acesso.

(2 | 0 | 2008) A MURR) TEGAN COLETOU O DEJEITO 'LARANJEIRA' ONTINA A TARDE, FIM DO 6º ANO / MA LOJA DE MEU PAI. → TENHO MUITO TRABALHO ~~EM~~ EM 2 DOS DEJEITOS.

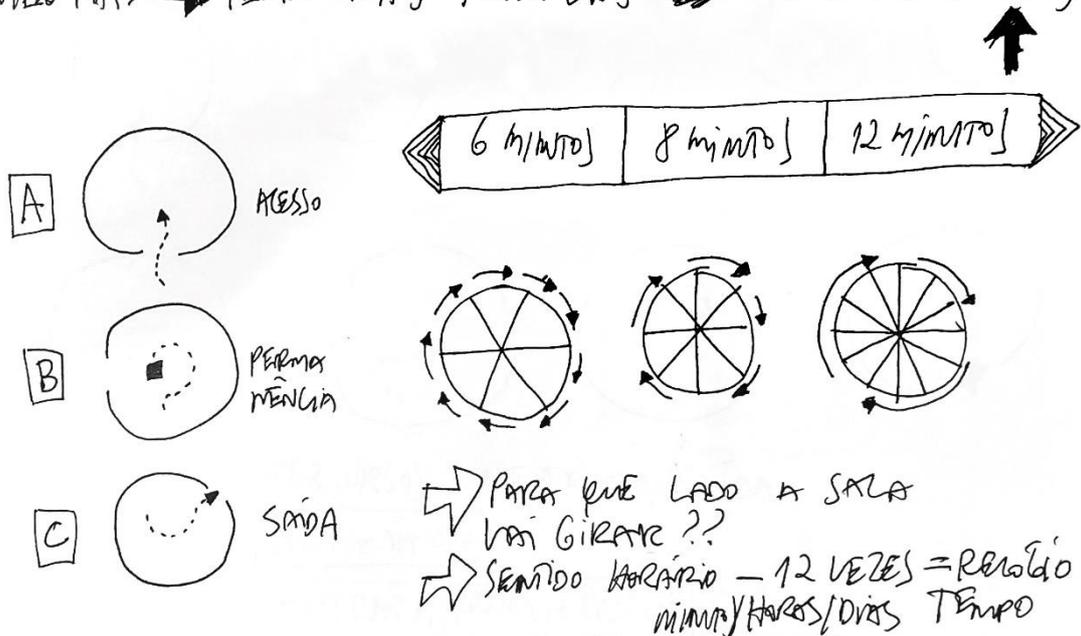


Figura 29: Estudos para *Riorotor*, 2008. Fonte: Registro fotográfico de cadernos do artista.

Ainda que possamos associar a palavra *Rotorama* à “autorama” ou mesmo à “pindorama”, termo este de origem tupi e associado “à região das palmeiras pindó”; o termo *rama*, quando associado ao grego, provém de *hórama*, relacionado ao que se revela, ao que se descortina, à vista. Por isso, panorama está vinculado “ao todo que se descortina”, à “visão do todo”. Esse termo foi proposto pelo pintor escocês Robert Barker (1739-1806) para denominar suas pinturas produzidas em Edimburgo, Escócia, em torno de 1792. Nesse sentido, talvez *Rotorama* (*Rotor* + *hórama*) pode ser entendido como “visão do movimento” ou “visão em movimento”.

*Rotorama*, assim como boa parte das obras de Daniel, posteriores a *Satolepcosmocave*, apresentam-se para nós como peças que não se limitam a apenas apontar conflitos culturais motivados pela imposição de rotinas completamente parasitadas pela relação com o consumo e o capital, mas parecem tentar buscar possíveis saídas, momentos pontuais que instigam e chamam à desaceleração dessas rotinas. Com essas obras, entre outras coisas, o artista não só nos dá a ver o mecanismo (ou, pelo menos, permite-nos pensar sobre a as engrenagens da produção artística), assim como nos convida a refletir

sobre a maquinaria da própria cultura em que nos inscrevemos.

Ao falar a respeito da recepção da obra, o artista relatou um fato curioso que ocorreu durante a exposição: um senhor idoso, que queria cortar caminho, escolheu entrar na sala dessa instalação, ambiente o qual possui várias portas, permitindo-lhe fazer um trajeto reto. Sua intenção era cortar caminho: entrar por uma porta, atravessar a sala em linha reta e sair pela porta à sua frente. Assim, ele não precisaria contornar a sala, fazendo uma curva, o que tornaria seu trajeto mais longo. Porém o senhor não sabia que a obra se movia, então, quando ele atravessou, foi parar em uma outra porta, desviando seu caminho e frustrando seu belo cálculo, o que o deixou furioso. Moral da história: No terreno da Arte, nunca é garantida a estabilidade, todo o tipo de surpresa é possível e, nesse caso, é melhor sempre prestar atenção em que chão se pisa.

Humor à parte, a história do senhor idoso é de fato instrutiva. O senhor estava completamente imerso na vida do cotidiano, ele tinha um objetivo (talvez chegar a um certo lugar e resolver uma certa coisa) que o orientava em suas ações. Nessa atitude, os objetos do seu entorno são tomados, ou como instrumentos úteis, ou como obstáculos para atingir o seu objetivo. Nesse engajamento imediato com os afazeres do cotidiano, assumimos uma atitude que apaga e torna invisível a estabilidade e constância a que o nosso corpo já se habituou e, portanto, toma como dado. Se estivesse em uma rua de verdade, a conta do senhor estaria perfeita, cortaria caminho e atravessaria, sendo desnecessário prestar atenção em coisas óbvias como testar cuidadosamente para ver se o chão se afundaria ou se moveria. O problema e o humor surgem quando o contexto é trocado. Ao não perceber que está entrando em um contexto da Arte, que funciona com uma outra marcha, o senhor acaba se encontrando em uma situação cômica para os passantes, e frustrante para ele. Mas o contrário também pode acontecer: se alguém ficasse duvidando de tudo e testando cada passo que dá, seria um completo lunático e igualmente cômico. Equilibrar as duas coisas é uma arte da vida, a qual exige exercícios de atenção, diria talvez Simone Weil.

Assim, o exercício do olhar possibilitado pela Arte exige, primeiro, que o espectador se engaje trocando a marcha, assumindo uma outra atitude que não a atitude natural do cotidiano, pois, do contrário, os objetos de arte serão

tomados, ou como meros instrumentos, ou como obstáculos odiosos. O senhor que não conseguiu atravessar a sala como planejou, certamente encarou a obra como um mero obstáculo, por isso a raiva e a frustração. Nesse sentido, a obra de arte exige, efetivamente, um engajamento ativo de seus espectadores, ou melhor, que não sejam meros espectadores passivos, mas participantes ativos. Referimo-nos à participação ativa, não no sentido de uma interação meramente física com a obra, o que de fato acontece com o senhor que atravessa a obra, mas a uma mudança de atitude, um recuo, o qual dá espaço para a reflexão. Como vínhamos insistindo ao longo do texto, é justamente esse recuo que as obras de Daniel Acosta não cansam de exigir, fazendo isso por meio do estranhamento, desconforto, da perplexidade.

*Rotorama* é, novamente, um espaço (literalmente) para a reflexão; dessa vez, atingindo o âmago do nosso ser, fazendo emergir a nossa temporalidade. A peça instalada convida as pessoas a permanecerem no ambiente durante a tarde inteira, conversando entre si e esperando a lenta e repetida coincidência das letras na roda. Nisso, não importa se as pessoas estão portando relógio ou não, se elas sabem que a roda demora oito minutos para formar a palavra ou não. Não importa. Ao vivenciar uma tarde juntos na sala, por exemplo, as pessoas desse ambiente poderiam muito bem dizer que ficaram juntas conversando por cinco voltas da roda. Assim, se as pessoas têm paciência para participar da obra e se se dão tempo suficiente para que ela se mostre, perceberão que o rodar da roda pode servir como uma espécie de medida do tempo. Afinal, a humanidade passou muito tempo sem os relógios que conhecemos atualmente, sem a medida padrão que temos nos dias atuais, vivendo com suas diferentes medidas em culturas distintas.

Nesse sentido, a comunidade *Rotorama* pode muito bem pegar o tempo da formação da palavra como a unidade ideal do tempo e tomá-la como medida padrão. O tempo do nosso relógio, o qual parecia ser algo universal e sobre o qual nunca pensamos em nossa vida cotidiana, então parece começar a levantar dúvidas. A unidade de medida é uma mera convenção, dependente da comunidade e de seu modo específico de viver. Nesse sentido, os oito minutos da roda, nessa obra, não servem como um meio para obter um efeito específico, como em *Riorotor*, mas parece ser uma homenagem a Duchamp e suas régua (*3 Standard Stoppages*, 1913-14), artista que também inaugura a sua própria

medida.



**Figura 30:** Marcel Duchamp, *Three Standard Stoppages*, 1913–14, versão de 1964. Fio, tela pintada, vidro e madeira, folhas de vidro: 125,3 × 18,2 × 1 cm cada; recortes de madeira: máximo 119,5 x 6 x 0,3 cm. National Gallery of Canada, Ottawa. **Fonte:** <https://www.gallery.ca/>

A medida, no entanto, não é mais ela própria mensurável. Se ela é a unidade que dá sentido aos segmentos do tempo, então ela própria não pode mais ser medida, pois ela é *a medida*, e não o tempo. Mas só faz sentido medir o tempo se há um antes e um depois, e a pergunta seria qual é a origem disso. Da mesma forma, podemos perguntar onde estão o presente, o passado e o futuro. Seguramente, esses não são meros pontos na linha do tempo. O fluir do tempo só faz sentido porque somos orientados sempre pela expectativa do futuro, somos organizados e orientados pelos nossos projetos pessoais, nossos objetivos e metas, no sentido de que aquilo que atrapalha nossos objetivos são percebidos como obstáculos e aquilo que ajuda, como oportunidade. Não obstante, não só olhamos para o futuro, somos também capazes de olhar para o nosso trajeto passado, reconhecendo-o como nosso e reconhecendo-o como inalterável, mas, ainda assim, passível de reflexão. Nesse sentido, o futuro e o passado nos organizam e dão sentido para o nosso presente: o presente não é

apenas um ponto na linha do tempo absoluto, mas emerge com a nossa expectativa do futuro e o nosso refletir sobre o passado. O presente é um momento em que vivemos. Eis que a obra atinge em cheio a nossa própria temporalidade, oculta e objetificada na linha do tempo, ofuscada pelo *tic tac* familiar do relógio.

#### 4.8. SATOLEPCOSMOCAVE (2006)



**Figura 31:** Daniel Acosta, *Satolepcosmocave*, de 2006. Compensado naval, verniz automotivo, parafusos, lâmpadas fluorescentes e instalação elétrica. 220 x 280 x 280 cm. **Fonte:** Acervo documental do artista.

Até a série *Paisagens Portáteis*, Daniel Acosta apontava os problemas do espaço público e urbano, os quais são produzidos não para a permanência, mas para a expulsão. Esses espaços são sempre muito provisórios porque não feitos para que, de lá, se contemple a vida. A lógica do *fast* invade todos os campos da vida moderna.

A partir de *Satolepcosmocave* e *Multifunktionalcosmocave*, ambos de 2006, Daniel Acosta tenta criar pequenas arquiteturas que são espaços de convivência, lugares que proporcionam o contato entre pessoas e vidas desconhecidas. Nesse caso, Daniel faz uma assemblagem provisória de realidades, de pontos de vistas, de espectadores que, sem saber, são também usuários da obra. *Satolepcosmocave* tem o seu duplo em *Multifunktionalcosmocave*, sendo o primeiro para a área externa, e o segundo, para a interna. Considerando que os dois trabalhos são produzidos a partir de um método de encaixes, a obra dedicada ao espaço interno conta ainda com um acolchoado e uma almofada

em forma de rolo, sendo a peça do ambiente interno rodeada por plantas ornamentais. Mais uma vez o “ornamento”, algo feito apenas para o olhar, se destaca numa obra do artista.



**Figura 32:** Estudos para *Satolepcosmocave*, 2006. **Fonte:** Registro fotográfico de cadernos do artista.



**Figura 33:** Daniel Acosta, *Multifunktionalcosmocave*, de 2006. Compensado, verniz, plantas permanentes, adesivo recortado, parafusos, lâmpadas fluorescentes, acrílico e instalação elétrica 210 x 210 x 210 cm. CCBB SP. **Fonte:** Acervo documental do artista.

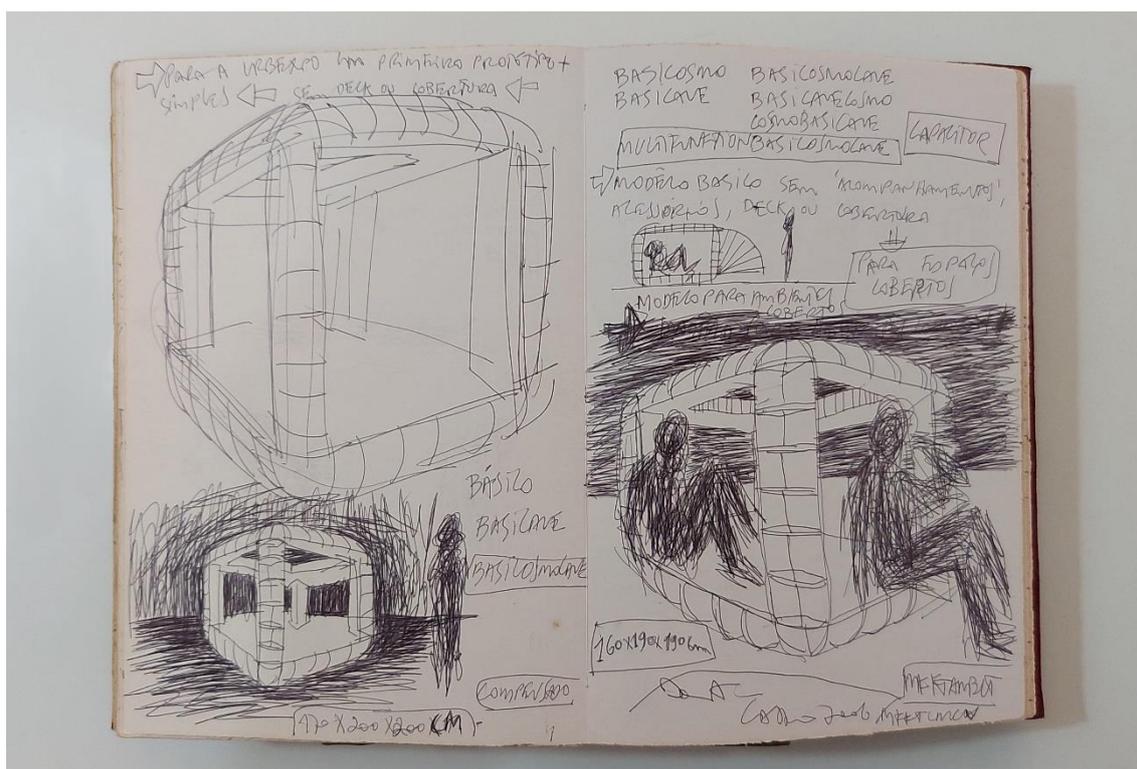


**Figura 34:** Daniel Acosta, *Multifunktionalcosmocave*, de 2006. Compensado, verniz, plantas permanentes, adesivo recortado, parafusos, lâmpadas fluorescentes, acrílico e instalação elétrica 210 x 210 x 210 cm. CCBB RJ. **Fonte:** Acervo documental do artista.

Ambas as obras foram montadas a partir de elementos inteiros: quatro colunas contendo cinco nichos, quatro elementos na base com outros cinco e quatro elementos no topo com o mesmo número de nichos, coroados pelo teto

iluminado por um conjunto de lâmpadas que acende a partir de uma fotocélula disparada pelo anoitecer. Nessas obras, Daniel Acosta declara-se influenciado pelo arquiteto Richard Rogers, principalmente por seus escritos sobre os espaços de inclusão e de exclusão, e ainda por Naum Gabo, com seu método de trabalho a partir do cubo estereométrico. Rogers e Gabo vêm a ser duas dentre as grandes referências do artista para a produção dessas obras, as quais são destinadas aos olhos, assim como ao corpo inteiro, seja nos espaços fechados, seja nos espaços abertos, sempre destinadas ao público.

Pelo fato de o artista ser natural de Rio Grande, cidade portuária, a estruturação dos cascos dos navios também pode ser considerada quando percebidas as características formais da obra. Além disso, como já destacado nesta tese, o mar e o rio são importantes personagens na poética de Daniel Acosta.



**Figura 35:** Estudos para *Multifunktionalcosmocave*, 2006. **Fonte:** Registro fotográfico de cadernos do artista.

*Satolepcosmocave*, a obra em análise, foi produzida para o evento Interações Urbanas, com curadoria de Lauer dos Santos. O trabalho foi elaborado para ser colocado em um lugar específico da cidade (entre a Prefeitura e o Mercado

Público). Essa pequena arquitetura replica elementos, como o frontão da antiga fachada do Mercado Público, prestando uma homenagem à cidade também louvada em *Satolep*, livro publicado pelo escritor e músico pelotense Vitor Ramil (1962). A obra recupera o modo como a cidade era denominada pelos jovens desde o fim da segunda metade do século XX, nome do qual Daniel se vale para erigir essa espécie de enclave, ou, pelo menos, um lugar de desaceleração, instalado em frente ao Mercado Público de Pelotas, no coração da cidade.



**Figura 36:** Mercado Público de Pelotas, 1848. **Fonte:** <http://www.vivaocharque.com.br/interativo/artigo20>

Gerando imediato estranhamento, a obra confunde-se com o mobiliário urbano ou decorativo quando exposta fora de galerias, museus e espaços em que o peso institucional e legitimador do sistema das Artes tem suas forças diluídas. Ela é uma “caverna cósmica”, como sugere o título, espaço que não apenas permite, mas também proporciona experimentar o lugar da Arte, ser visto enquanto tal e como tal. Assim, os espectadores que antes olhavam para a obra, neste momento veem a partir da obra, emprestando seus olhos à peça estética e estática que contempla a movimentação dos passantes e a vertiginosa rotina das cidades.

Tendo em vista o termo *cosmocave*, podendo estar associado a um “lugar estranho” e “cósmico”, no sentido espacial do vocábulo, cabe ser evocado uma

terceira obra pertencente a essa mesma “linha de trabalhos”: *Kosmodrom*. Esse trabalho segue o mesmo modo de construção em forma de “colmeia”, ainda que sua estrutura inaugure a sinuosidade nessas peças, rompendo com o formato cúbico que as caracterizavam. *Kosmodrom* foi exposto na 12ª Bienal do Mercosul, na Praça da Alfândega, no Centro Histórico de Porto Alegre. *Kosmodrom*, ou cosmódromo, é o local em que, na Rússia, são lançados foguetes e satélites e demais elementos a serem postos a orbitar a Terra ou mesmo explorar novos corpos interestelares. O Kosmodrom Baikonur é a mais importante plataforma para o envio de missões espaciais, uma vez que é a base responsável pelo lançamento de Sputnik 1, em outubro de 1957.



**Figura 37:** Daniel Acosta, *Kosmodrom*, de 2009. Compensado naval, verniz automotivo, parafusos, lâmpadas fluorescentes e instalação elétrica. 240 x 420 x 420 cm. Bienal do Mercosul, Praça da Alfândega, Porto Alegre/RS. **Fonte:** Acervo documental do artista.

Assim, poderíamos ainda lembrar os módulos espaciais, os quais restam após se desprenderem dos demais tanques e foguetes que lhes fazem ganhar velocidade e romper as camadas gravitacionais da Terra. Essas obras “cósmicas” de Daniel Acosta parecem despertar o estranhamento de modo muito mais sutil, talvez somente pelo curto período de tempo em que ficam pousadas na paisagem urbana ou no espaço fechado. Nesse sentido, elas parecem mesmo sugerir um corpo estranho naquele lugar, muito diverso do mobiliário urbano

tradicionalmente visto nas cidades, ou mesmo aquele encontrado nos espaços institucionais. O estranhamento chega talvez somente tardiamente, quando os passantes, ao querer descansar, não encontram mais seus “bancos”.

Não obstante a continuidade com outras obras, preocupadas com o constante despertar, há, no entanto, algo extremamente inquietante nessas obras: ao se servir como um espaço de enclave no cotidiano, a própria obra parece desaparecer. A obra não é mais aquilo que causa espanto, perplexidade, o que possibilita uma reflexão. A metáfora de *acostamento* vem justamente disso, quando percebemos que algo está errado; nesse momento, entramos no acostamento e saímos provisoriamente da estrada para examinar o próprio funcionar das coisas. No caso de *Satolepcosmocave*, assim como outras obras citadas anteriormente, parece que a própria obra não é mais o objeto de análise, ou melhor, não é mais a obra que motiva o acostamento, sendo também, o próprio objeto de análise. A obra tornou-se o próprio lugar do acostamento, como o título parece sugerir, a obra é o enclave. Enquanto outras obras nos motivam a sair do local de conforto (como um estopim que desencadeia a entrada no acostamento), essas obras se tornaram o local de refúgio do cotidiano (são o acostamento). Assim, a obra de arte se sobrepõe ao objeto utilitário, de modo que os passantes da calçada usam o objeto como qualquer outro banco da praça, percebendo-o como um mero utensílio entre outros do cotidiano. É nesse sentido que a própria obra desaparece, imersa no pleno cotidiano. Nisso reside uma outra grande homenagem a Duchamp. Cem anos depois de sua *Fonte*<sup>53</sup>, que genialmente escancara o emaranhar do sistema da Arte, Daniel Acosta vai ainda mais longe, borrando radicalmente a fronteira entre a vida e a Arte, novamente lançando a pergunta ao ar: Quem diz o que é Arte? Ou melhor, como nasce uma obra de Arte?

---

53 Ou, talvez, da Baronesa Elza von Freytag Loringhoven.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao concluir o texto, esperamos ter conseguido mostrar o potencial das obras de Daniel Acosta, as quais revelam a base que sustenta o nosso perceber. O fio condutor do texto é a ideia de que as obras de Acosta sempre apresentam algo de estranho a seus espectadores, provocando reações de espanto e perplexidade, o que interrompe o fluir automático dos gestos cotidianos e faz com que se afastem do fluxo, fazendo com que os espectadores olhem para o funcionamento desses gestos. Inicialmente, o recuo dado era para verificar o que deu errado, mas ao se debruçar sobre o funcionamento oculto, o exame acaba revelando a base que possibilita o nosso perceber. Nesse sentido, as obras de Acosta são um convite para o exercício de ver, um exercício de ver as coisas como se fosse pela primeira vez. A descontinuidade criada pelas obras no fluxo automático do cotidiano permite um desengajamento provisório com o cotidiano, como se fosse entrar em um acostamento, como se entrasse em um enclave. Com esse passo de distanciamento, o espectador pode ver as coisas com um outro olhar. Assim, acostar, é um constante exercício de renovar os olhares, desgastados no e pelo cotidiano.

A metáfora do *acostamento* – o fio condutor que propusemos para analisar as obras de Daniel Acosta – baseia-se na perspectiva merleau-pontiana do perceber. Para melhor explicitar o nosso ponto de partida, fizemos uma exposição teórica nas páginas iniciais desta tese, esclarecendo a interdependência entre o fazer e o refletir, alertando para o perigo de esquecer essa conexão intrínseca. O ocultamento do refletir é, paradoxalmente, exigido pelo fazer: para que as ações cotidianas possam fluir, é preciso automatizar algumas regras básicas de funcionamento; ou ainda, para que os objetos surjam diante dos nossos olhos, é preciso desatentar para os jogos de luz, sombra, profundidade etc. e nos direcionarmos a eles enquanto objetos inseridos em contextos específicos de uso. O engajamento imediato com o cotidiano do fazer exige que coloquemos o refletir em segundo plano, mas não podemos esquecer que, embora fora do foco de atenção, ele está sempre presente. No esquecimento da possibilidade de refletir, perguntamos “por que parar para

examinar” ou “por que pausar para reavaliar e corrigir”. De fato, quando tudo flui bem, é difícil sair do fluxo e examinar o funcionamento. Mas o fluir contínuo é refreado quando acontece algum erro ou acidente, o qual nos obriga a olhar para o funcionamento das coisas e reavaliá-lo. A Arte parece muitas vezes funcionar de maneira análoga: ao criar um desvio no fluxo habitual do perceber, traz o olhar para o funcionamento do próprio perceber. É essa característica que identificamos como dominante nas obras de Daniel Acosta e, é sob essa perspectiva que, ao longo da tese, analisamos oito das suas obras.

A descontinuidade criada pela Arte de Acosta empurra o espectador para a adoção de uma atitude reflexiva. Não obstante, seria um engano equivaler a reflexão à contemplação, como se o espectador pudesse ser lançado completamente para fora de seu cotidiano, observando a si mesmo do lado de fora. Essa é a outra face do esquecimento de si, do esquecimento do nosso limite e da nossa própria condição. A metáfora do acostamento visa elucidar essa relação tênue entre a Arte e a vida. A Arte está na margem do cotidiano, no limite do afastar-se, mas ainda fazendo parte da vida – e é exatamente isso que ela resgata do esquecimento dos espectadores imersos no automático, pois o próprio espaço da Arte é também parte fundamental da vida. O fazer e o refletir são duas faces de uma mesma coisa – a nossa vida humana. Da mesma maneira, o acostamento pode ser visto como diferente de uma parte da estrada, mas, no conjunto, ele faz parte da própria estrada, cuja identidade ficaria incompleta sem ele. Nesse sentido, a reflexão proporcionada pela Arte não nos remete para o altar da contemplação divina, mas nos faz perceber melhor a própria vida. A Arte nos dá a possibilidade de espiar o funcionar do nosso ver para que vejamos melhor. A Arte ensina a re/ver.

Ao longo da tese, explorando essa dimensão da Arte, analisamos as obras de Acosta a partir dessa perspectiva, mas isso não quer dizer que a Arte se limita a essa dimensão, tampouco as obras de Acosta se esgotam na nossa análise. Ao adotar uma perspectiva específica, inevitavelmente deixamos de fora muitas outras possibilidades de abordar as obras, o que talvez deixe uma sensação nos leitores de que “há mais nas obras”, ou “não é só isso”. A suspeita dos leitores é perfeitamente legítima, uma vez que as obras de arte sempre resistem às análises, e nos convidam a puxar outros fios condutores para interpretá-las. Ao dar atenção para a dimensão reflexiva da Arte, deixamos de fora, por exemplo, as

questões sociais, econômicas e históricas das obras, que poderiam ser tratadas pela Sociologia da Arte, por exemplo. A nossa abordagem é, portanto, apenas uma primeira tentativa de busca; talvez, futuramente, possamos abordar as obras de Daniel a partir de uma outra perspectiva, o que, inevitavelmente, deixará outras lacunas. Nesse sentido, o trabalho do crítico espelha o trabalho do artista, e esse trabalho é também um constante exercício de tentar buscar o impossível.

Por fim, ao concluir, esperamos que o nosso trabalho possa servir como um convite a outras leituras, esperamos ainda que o nosso trabalho não seja um ponto final e que esta conclusão não seja um fim, mas o recomeço.

## REFERÊNCIAS

- ACOSTA, Daniel A. *Daniel Acosta*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2017.
- ACOSTA, Daniel A.; CHIARELLI, Tadeu. *Daniel Albernaz Acosta*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1997.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Tradução: Roberto Raposo; revisão técnica e apresentação Adriano Correia. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2020.
- ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ARISTOTLE, 'Physics', W. D. Ross(trans). IN: *The Complete Works of Aristotle*, Jonathan Barnes (ed.), Princeton: Princeton University Press, 1984.
- BEISER, Frederick. *The Romantic Imperative: the concept of Early German Romanticism*. Cambridge: Harvard University, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BOOS, Florence S. (ed). *The Routledge Companion to William Morris*. Abingdon: Routledge, 2020.
- BORGES, Jorge Luis. *Outras inquisições*. Tradução: Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CARMAN, Taylor. *Merleau-Ponty*. New York: Routledge, 2020.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CAVALLIER, François. *Premières leçons sur L'oeil et l'esprit de M. Merleau-Ponty*. Paris: Presses Universitaires de France, 1999.
- CHIARELLI, Tadeu. "Daniel Acosta e o realismo pânico" IN: *Daniel Acosta*. Rio

de Janeiro: Editora Circuito, 2017.

CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos Editorial, 2002.

DESCARTES, René. *Meditações sobre a filosofia primeira*. Tradução: Fausto Castilho. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

DESCARTES, René. *Discurso do método & ensaios*. Tradução: César Augusto Battisti, Érico Andrade, Guilherme Rodrigues Neto, Marisa Carneiro de Oliveira Franco Donatelli, Pablo Rubén Mariconda, Paulo Tadeu da Silva. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

DESCARTES, René. *Discours de la Méthode*. Paris: Éditions Nathan, 2017.

DESCARTES, René. *Princípios de Filosofia*. Tradução: João Gama. Lisboa: Edições 70, 2016.

DEWEY, John. *Art as Experience*. New York: Minton, Balch & Co., 1934.

DEWEY, John. *Human Nature and Conduct: An Introduction to Social Psychology*. New York: The Modern Library, Inc., 1922.

FABRIS, Annateresa. *Ecletismo na Arquitetura Brasileira*. São Paulo: Nobel/USP, 1987.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

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

GALLAGHER, Shaun e ZAHAVI, Dan. *The Phenomenological Mind*. Routledge, 2021.

GOMES, Paulo (org.). *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Lahtu Sensus, 2007.

GROSSMANN, Martin. “Daniel Acosta, clérigo ou herege?” IN *Daniel Acosta*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2017.

HEMSTERHUIS, Franz. *Sobre o homem e suas relações*. Tradução: Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Iluminuras, 2000.

HERAS-ESCRIBANO, Manuel. *The Philosophy of Affordances*. Palgrave Macmillan, 2019.

HUGGETT, Nick. *Zeno’s Paradoxes*. Stanford Encyclopedia of Philosophy. 2018. Disponível em: <https://plato.stanford.edu/entries/paradox-zeno/>

HUSSERL, Edmund. *Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica*. Tradução: Márcio Suzuki. Aparecida: Ideias & Letras, 2006.

HUSSERL, Edmund. *A crise das ciências europeias e a fenomenologia transcendental: uma introdução à filosofia fenomenológica*. Tradução: Diogo Falcão Ferrer. Rio de Janeiro: Forense, 2012.

HUSSERL, Edmund. *Investigações lógicas*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

HUSSERL, Edmund. *Meditações cartesianas e conferências de Paris*. Tradução: Pedro M. S. Alves. Rio de Janeiro: Forense, 2013.

JAMES, William. *Habit*. New York: Henry Holt and Company, 1914.

KIRK, G.; RAVEN, J. E. e SCHOFIELD M.S. *Os filósofos pré-socráticos*. Tradução: Carlos Alberto Louro Fonseca. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2013.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. Tradução: Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LEAR, Jonathan. *Aristóteles: o desejo de entender*. Tradução: Lygia Araujo Watanabe. Discurso Editorial, 2006.

LEFORT, Claude. Prefácio IN: Maurice Merleau-Ponty. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- LOOS, Adolf. *Ornament and Crime*. Tradução: Shaun Whiteside. Londres: Penguin Books, 2019.
- MADARY, Michael. *Visual Phenomenology*. Massachusetts: The MIT Press, 2017.
- MAGALHÃES, Mário Osório. *Opulência e cultura na província de São Pedro do Rio Grande do Sul: um estudo sobre a história de Pelotas (1860–1890)*. Pelotas: Universitária/UFPel, 1993.
- MATTHEWS, Eric. *Merleau-Ponty: a guide for the perplexed*. London: Continuum, 2006.
- MATURANA, Humberto. *A ontologia da realidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- MATURANA, Humberto e VARELA, Francisco. *A árvore do conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana*. Tradução: Humberto Mariotti e Lia Diskin. São Paulo: Palas Athena, 2001.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Tradução: Paulo Neves e Maria E. G. Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. “A dúvida de Cézanne” IN: Maurice Merleau-Ponty. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- McGOWAN, John. *Hannah Arendt: An Introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.
- MOURA, Carlos Alberto Ribeiro de. *Crítica da razão na fenomenologia*. São Paulo: EdUSP, 1989.
- NOË, Alva. *Strange Tools: Art and Human Nature*. New York: Hill and Wang, 2015.
- NOË, Alva. *Action in Perception*. Massachusetts: The MIT Press, 2004.

NOË, Alva. (2017). "The Writerly Attitude". IN: Sabine Marienberg (Org.). *Symbolic Articulation: Image, Word, and Body between Action and Schema*. De Gruyter. 2017.

NAGEL, Thomas. *Visão a partir de lugar nenhum*. Tradução: Silvana Vieira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

PLATÃO. *Mênon*. Tradução: Maura Iglésias. Rio de Janeiro: Loyola, 2001.

PLATÃO. *Teeteto*. Tradução: Adriana Manuela Nogueira e Marcelo Boeri. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

READ, Herbert. *Escultura moderna: uma história concisa*. Tradução: Ana Aguiar Cotrim. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

RYLE, Gilbert. *The Concept of Mind*. New York: Routledge, 2009.

SHIFF, Richard. *Cézanne and the end of Impressionism*. Chicago: Chicago Press, 1984.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem: numa série de cartas*. Tradução: Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SCHILLER, Friedrich. *Kallas ou sobre a beleza: correspondência entre Schiller e Körner, janeiro-fevereiro 1793*. Tradução: Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: Zahar 2002.

SWIFT, Simon. *Routledge Critical Thinkers: Hannah Arendt*. Abingdon: Routledge, 2009.

TUCKER, William. *A linguagem da escultura*. Tradução: Antonio Manfredinni. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

VILLA, Dana. *The Cambridge Companion to Hannah Arendt*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

WRATHALL, Mark. "The phenomenological relevance of art" IN: PARRY, Joseph D.(ed.). *Art and Phenomenology*. Routledge, 2011.

ZAHAVI, Dan. *Fenomenologia para iniciantes*. Tradução: Marco Antonio

Casanova. Rio de Janeiro: Via Verita, 2019.

ZAHAVI, Dan. *Husserl's Phenomenology*. Stanford: Stanford University Press, 2003.

## APÊNDICE – ENTREVISTA COM O ARTISTA

**ENTREVISTA REALIZADA NO DIA 12 DE OUTUBRO DE 2022  
COM O ARTISTA DANIEL ACOSTA:**

### **1. Como se deu a sua formação e como concilia a herança de uma mãe artista plástica e um pai “artesão”, produtor de mobiliários?**

Muitas coisas aconteceram na minha infância que acabaram me levando para o contexto da Arte. Enquanto criança, não pensava muito nisso, evidentemente, eu vivia a minha vida de criança, misturando todas as coisas que eu gostava de fazer. Mas existe um contexto bem peculiar que é essa situação de que a minha mãe fazia o curso de Educação Artística na Universidade Federal de Rio Grande, enquanto eu era uma criança em direção a adolescência. Por um lado, eu convivía com essa situação onde existia um cotidiano de diversos fazeres, que era muito evidente nas coisas que minha mãe fazia e eu via, e, por outro lado, eu tinha essa experiência também do meu pai, que tinha uma marcenaria onde ele construía móveis de madeira e fórmica.

Desde os meus 4 ou 5 anos, eu desenhava muito e logo comecei a modelar em argila. Então, eu trabalhava muito com argila e também trabalhava com materiais como papel e papelão, fazia muitas coisas de madeira também. Essa circunstância de um fazer, de uma coisa manual que eu gostava muito, era evidente no meu dia a dia.

Eu passava desenhando, construindo maquetes de pequenas cidades de papelão, fazia alguns dos meus brinquedos, que não estavam disponíveis nas lojas naquele momento. Entre tantas coisas, fiz em papelão um chapéu de cowboy e uma máscara do Batman. Em madeira entalhei uma faca, uma espingarda e um revólver. Ou seja, minha infância andou muito por esse lugar de diferentes fazeres e materiais, com referências muito fortes aos quadrinhos e às séries de

televisão. Eu adorava quadrinhos, até hoje eu gosto, e eu acho que o meu desenho tem muito a ver, por exemplo, com o desenho do italiano Ivo Milazzo, que desenhava o Ken Parker. Eu gostava muito de cinema, eu ia muito ao cinema. Eu vi *Guerra nas Estrelas*, *Tubarão*, *Exorcista*, *King Kong*, *Franco-Atirador*, tudo no cinema. Então, existe uma visualidade que está colocada no cinema e que, depois, eu acho, vem para o meu trabalho de alguma maneira.

Bem, e existe também o contexto da música. Minha família toda é ligada ao contexto da música: meu pai sempre cantou e tocou violão, minha irmã também, eu mesmo toco violão e canto até hoje, toco instrumentos de percussão e estudei piano por dois anos. A música, nesse momento e até hoje, tem uma presença muito forte na minha vida. Então, essa é um pouco a circunstância da minha infância, vinculada a muitos fazeres manuais, e a todo um contexto cultural ligado ao cinema, à música, aos quadrinhos e à televisão. Muitas vezes, eu deixava de brincar com os meus amigos porque estava em casa fazendo alguma coisa que eu queria, que me interessava muito, então isso sempre esteve presente. Penso que o meu trabalho como artista se dá em um certo lugar entre a marcenaria do meu pai e as 'artes' da minha mãe.

**2. O senhor é nascido em Rio Grande, foi estudar em Santa Maria e, depois, passou por Pelotas e, mais tarde, em São Paulo. Gostaria de saber, com um pouco mais de detalhes, como foi a sua trajetória de artista e professor. Como foi a experiência de “ser estrangeiro” nesses lugares?**

Santa Maria aparece na minha vida como a possibilidade para a realização de um curso de graduação em quadrinhos. Eu estava muito interessado em quadrinhos e encontrei a graduação em Santa Maria. Morei em Santa Maria de 1984 até 87, onde fiz a graduação em Desenho e Plástica, com Habilitação em Escultura. Estando nessa cidade, o meu interesse pela escultura, que já existia através da

modelagem em argila e o entalhe em madeira, ganhou muita força. Os ateliês eram muito bons, muito interessantes, havia muito material disponível para trabalhar com madeira, pedra, bronze, solda, argila, e eu acabei indo direto para esse contexto da escultura. Na UFSM tenho uma formação muito vinculada à Arte Moderna, porque, em Rio Grande, a minha informação de arte eram *Os Gênios da Pintura*, que minha mãe tinha e que li todos os fascículos. Quando chego em Santa Maria, tinha um trabalho muito forte com desenho, um desenho hiperrealista: esses retratos em grafite que são feitos sob encomenda. A cada retrato que eu vendia, conseguia pagar dois ou três meses de aluguel do lugar onde morava, uma peça grande, com banheiro separado. E aí eu me deparo, então, com essa coisa do contexto da Arte Moderna, uma situação que vai lentamente transformando minha visão sobre a arte, vou me apaixonando pela Arte Moderna, ao ponto de depois, no futuro, não conseguir mais fazer estes retratos realistas em grafite.

Neste contexto trabalhei com desenho, pintura, gravura, cerâmica, todas as linguagens que chegavam a mim. Então, é uma formação essencialmente em Arte Moderna, mas sem ver Marcel Duchamp, por exemplo. Era uma formação mais ligada a Bauhaus, a alguns artistas como Picasso, Kandinsky, Paul Klee, Brancusi, Magritte, entre outros. Nesse momento, nessa circunstância de Santa Maria, é que começo a entender sobre Arte Contemporânea, pois muito jovem, com 18 anos, no primeiro ano de Universidade, vou para São Paulo com a turma do Atelier de Escultura. Nessa viagem, entre tantas coisas, vejo o acervo do MASP, uma exposição que chamava “Tradição e Ruptura”, que trazia todos os artistas do Impressionismo e, depois, os artistas modernos. Visitamos uma grande exposição comemorativa dos 25 anos da Tropicália no SESC Pompeia, onde pude ver muito do trabalho de Hélio Oiticica.

Então, esse período em Santa Maria significa, tanto um acesso à Arte Moderna, quanto à Arte Contemporânea. Em 87, no último ano em Santa Maria, eu vou para a Bienal de São Paulo pela primeira vez e começo, então, a entrar nesse contexto com muita força. Em julho

desse mesmo ano de 87 sou pai pela primeira vez. Três ou quatro meses depois de formado, vou morar em Porto Alegre por todo o ano de 1988, trabalhando numa Escola de Design de Moda e de Calçados em Novo Hamburgo, onde tenho alguma experiência como professor pela primeira vez. No final deste ano acabo fazendo um concurso para professor na Universidade Federal de Pelotas, onde sou aprovado e começo a trabalhar em abril de 1989. Eu era pai e tinha que dar conta da minha família, então era muito importante poder ter uma fonte de renda para poder levar minha vida adiante.

Então me mudo para Pelotas com a minha família. Morar em Pelotas foi muito impactante, porque é uma cidade que sempre teve um contexto cultural que é muito forte. Quando eu chego em Pelotas, em 89, existem Galerias de Arte, acontecem muitos shows, muita coisa ligada ao teatro, uma vida de boemia intensa. Foi em Pelotas que pude conhecer, numa mesma noite, Haroldo de Campos, que estava participando de um seminário de Semiótica, e Tadeu Chiarelli, júri de um salão de arte do qual ganhei o primeiro prêmio. Esse é um período muito interessante onde, como professor universitário, tenho condição de dar as minhas aulas e ter dinheiro para poder fazer meu trabalho de arte. E eu acho que esse é um ponto importante de trazer: como professor universitário, nunca precisei vender o meu trabalho, assim, imediatamente, diretamente. O salário da Universidade me permitia ter uma vida confortável, uma vida boa e, ao mesmo tempo, ter dinheiro para comprar materiais, máquinas para fazer o meu trabalho de arte quando eu não estava dando aula. Morar em Pelotas como professor foi incrível, foi bom demais. Em 1994 vou fazer um mestrado na ECA USP em São Paulo, quando então vivo uma experiência que é muito impactante, que é a experiência de sair de uma cidade do interior do Rio Grande do Sul, uma cidade com 300 mil habitantes e vou morar numa das maiores cidades do mundo, que é São Paulo, uma megacidade com mais de dez milhões de habitantes. Esse impacto é muito forte na minha vida, no meu trabalho como um todo, e determina um certo lugar que, depois vai ser um lugar onde a minha vida vai se dar, nesse eixo entre Pelotas e São Paulo. Porque eu moro,

então, dois anos e meio, fazendo mestrado de 94 a 96 e, depois, eu moro de novo, de 2001 a 2004, fazendo meu doutorado. Já no primeiro ano em São Paulo, em 94, começo a trabalhar com a galeria Casa Triângulo e, desde então, começo então a constituir todo o meu percurso como artista, que já havia se iniciado, na verdade, em Pelotas e que vai então ganhar força com São Paulo.

### **3. Como é a relação entre a cidade de Pelotas e sua produção, especificamente em *Elementos ornamentais autônomos*?**

Falando de Pelotas, ali é muito forte a presença desse contexto ligado à história da cidade, ao contexto arquitetônico do Neoclássico e do Eclético, como a Praça Coronel Pedro Osório e todos os prédios que estão ao redor, outras praças, outras casas, outros lugares da cidade como um todo. Nascido em Rio Grande, que é uma cidade ainda mais antiga que Pelotas, já estava acostumado a este contexto do passado histórico que se intensifica em Pelotas. Então, eu percebo que tenho que ter um trabalho que aborde questões que dizem respeito a minha pessoa. Essa questão da singularidade da Arte, de que você não vai fazer uma coisa que já existe ou que alguém já fez. E eu acho que esse contexto acaba se tornando uma possibilidade de eu expressar, de alguma maneira, essa circunstância. Vivendo num país que foi colonizado por diferentes culturas, portuguesa e espanhóis, alemães e italianos, e no caso de Pelotas, uma força muito grande da cultura francesa, eu começo a trabalhar com os ornamentos. Uma série de trabalhos feitos em gesso que tem uma visualidade que remete à ornamentação da arquitetura, numa conjunção, na verdade, de duas circunstâncias. Por um lado, tenho neste momento uma referência muito grande no trabalho do artista Anish Kapoor, com aquelas peças coloridas que ele coloca no chão e deposita pigmento em cima. Ao mesmo tempo, indo um dia dar aula na Universidade, eu passo numa casa que tem um grande ornamento branco na grama, um ornamento que, na fachada, teria uma outra escala. Visto de longe, ele seria

pequeno, mas quando eu enxergo esse ornamento no chão, na grama, ali eu tenho um *insight* e me dou conta de que eu posso trabalhar neste contexto. No sentido de ir em direção a esses elementos ornamentais, que são sempre conectados à arquitetura, mas aí, claro, eu desconecto os elementos da arquitetura e os transformo em esculturas modeladas em argila, obtidas posteriormente em gesso com o uso de moldes. Na verdade, sempre tive um grande interesse pela Arquitetura, interesse este que foi cada vez crescendo mais e mais. É muito comum que trabalhos que eu realize tenham alguma referência visual à Arquitetura, alguma coisa como um vocabulário visual, que eu me aproprio e trago para o meu trabalho, para além dos meus mobiliários, que, em muitas circunstâncias, são mesmo “pequenas arquiteturas”, onde você pode entrar dentro.

#### **4. Quais são os artistas que contribuíram para a formação de Daniel Acosta enquanto um jovem artista?**

Costumo pensar que enquanto um artista jovem, eu tive referências muito fortes em três artistas do contexto da Arte Moderna, que são Marcel Duchamp, Constantin Brancusi e René Magritte.

Meu interesse em Magritte se dá muito pelo modo como ele constitui as imagens, com aquela situação toda dos padrões que ele vai colocando, padrões de pedra, padrões de madeira; todas aquelas jogadas visuais que ele vai estabelecendo nas pinturas. Eu tenho grande interesse por esse lugar, por uma certa coisa que tem um mistério, uma coisa que você não tem certeza muito bem do que está acontecendo. Acho que essa referência é bem visível quando eu trabalho com padrões de madeira por exemplo.

Já o interesse por Brancusi vem mais pela questão de uma linha de redução formal, digamos assim, no sentido de que o meu trabalho todo passa por esse lugar, que tem uma redução formal, que começa com Brancusi e talvez passe pelo Minimalismo e chegue na Arte

Contemporânea.

Mas meu interesse maior é mesmo por Marcel Duchamp e, nesse caso, talvez mais pela figura dele, pela pessoa dele enquanto artista, pelo pensamento em relação ao Estado, à família, à igreja e toda uma situação de anti-Arte, daquelas atitudes muito radicais que ele vai tomar. Então, eu tenho um grande interesse e estudo muito o trabalho de Duchamp, que é um artista que me chama muito a atenção. Mas, como falei anteriormente, também tive uma grande referência em Anish Kapoor, durante muito tempo em Waltércio Caldas, e outros artistas. Mas com o passar do tempo, eu começo a me dar conta de que tenho que, de alguma maneira, ir além dessas referências, porque percebo que a força do trabalho de cada artista está na singularidade do que ele faz, de como ele se posiciona, das questões que são mais caras a ele, que são questões pessoais. Percebo que eu tenho que buscar as minhas questões, que eu tenho que, de alguma maneira, ir me afastando das referências e ir construindo o meu próprio caminho, porque os caminhos dessas referências são caminhos já constituídos pelo trabalho desses artistas. Então, por mais que eu gostasse deles e fizesse coisas que às vezes se aproximassem, eu percebo que tenho que me afastar e tenho que construir o meu próprio caminho a partir das minhas referências, que são totalmente pessoais da minha vida. Mas, é claro, a gente sempre acaba sendo influenciado por coisas que a gente, às vezes, nem sabe e nem percebe, mas eu poderia também, talvez, te dizer que eu tenho uma grande referência no Bruce Nauman. Quando eu vou fazer o mestrado em São Paulo, o Bruce Nauman é um artista que é uma grande referência para mim, por essa possibilidade de uma mesma pessoa fazer vídeo, desenho, escultura, instalação, performance. Eu acho que conhecer o trabalho do Bruce Nauman me mostrou essa possibilidade de que eu poderia trabalhar com diferentes linguagens, diferentes circunstâncias, sem nenhum problema.

**5. O que o senhor pensa a respeito das categorizações na Arte, como “escultura”, “pintura” etc. e suas correspondentes delimitações para quem as produz (escultor, pintor etc.)? Como funcionam essas categorias para quem está fazendo arte, para quem é ou pretende ser artista? Qual é o papel dessas definições na formação do artista contemporâneo?**

Eu acho que a resposta para essa pergunta já começa na minha resposta anterior, quando eu falo do Bruce Nauman. Eu acho que, por um lado, existem as palavras que definem certas circunstâncias, como “pintura”, “escultura”, “desenho”, “instalação”, “intervenção”, “gravura”, enfim. A gente tem muitas palavras que definem determinadas circunstâncias específicas. Eu acho que isso é importante, sob o ponto de vista de que existem termos específicos para determinar situações específicas, e acho que isso é importante porque isso agrega muito ao vocabulário da Arte e ao próprio conhecimento da Arte, quando você vai tendo especificidades. Mas, por outro lado, eu acho que isso não pode ser um limite para o trabalho do artista. Eu acho que, para mim, o que define um artista contemporâneo é a pessoa que se coloca nesse lugar e que se enxerga como um artista, que trabalha com arte contemporânea e, tudo que ele fizer, vai ser a arte. Todos os lances que ele emitir, digamos assim, a partir desse lugar que é ser o artista. Se ele fizer desenho, se ele fizer vídeo, instalação, performance, isso não faz muita diferença. Os artistas contemporâneos trabalham com diferentes linguagens, mas eu acho que isso, de qualquer maneira, é uma discussão muito interessante, é um contexto muito interessante. Como professor, eu tenho que lidar muito com essas palavras e com essas definições, mas, em muitos momentos, por exemplo, é difícil saber se um trabalho é escultura ou é instalação. Em muitas circunstâncias, o trabalho está em um meio de caminho entre ter características da instalação, mas também ter características da escultura. Às vezes é confuso saber se o trabalho é uma intervenção ou uma instalação também, ele pode estar num certo lugar onde isso fique difícil de ser definido, mas eu acho que esse lugar é muito amplo

hoje em dia, no contexto da Arte. Muita coisa acontece e, em última instância, o que importa mesmo é a qualidade do trabalho que está sendo apresentado. A questão de definição da linguagem acaba sendo uma questão secundária, mais importante é a força e a potência do trabalho de se colocar, então, frente ao contexto da Arte Contemporânea como um todo.

**6. Sobre o fantasma de Iberê. Numa de nossas primeiras entrevistas, realizada na primavera de 2019, o senhor observou que parece que a geração 90 procurou fugir da visualidade expressiva de Iberê Camargo. O sr., que pertence a uma outra geração de artistas gaúchos hoje já consolidados, como se vê nessa geração de artistas do sul, dos anos 90, 2000, e como se relaciona com a obra de artistas como Iberê Camargo, Regina Silveira entre outros?**

A minha formação na Universidade, em Santa Maria, como eu comentei anteriormente, esteve sempre muito ligada à Arte Moderna, e principalmente a artistas como Kandinsky, Paul Klee, Picasso, Brancusi e Magritte; mas também Oscar Kokoschka, Emil Nolde, Munch, Marc Chagal, entre outros. Então, durante o meu período de formação na Universidade era muito presente essa questão da “Arte como expressão”, uma Arte que está muito vinculada ao instrumento que você está usando: o pincel, o lápis, seja o que for, e o modo como você diretamente traduz questões que são caras imediatamente para a pintura ou para o desenho, dessa conexão imediata entre o corpo, o pensamento, o instrumento que está na tua mão e o modo como você vai lidar com isso no papel ou na tela. Então, isso era uma questão muito forte, como eu comentei anteriormente, e então a gente não via artistas mais racionais ou mais conceituais que tinham uma arte mais ligada ao pensamento, a um ponto de vista crítico, a uma posição, digamos, um pouco mais avançada do que essa posição do Expressionismo, que é uma posição um pouco mais básica, mais

primitiva, mais mediata. Por outro lado, morando no Rio Grande do Sul, a gente sempre teve na figura do Iberê Camargo a figura do grande artista, do artista mais importante do Estado, com um trabalho muito potente. Eu lembro de, enquanto estudante, ir de trem de Santa Maria a Porto Alegre para ver o trabalho do Iberê, que, evidentemente, é um grande artista, é um dos maiores artistas brasileiros. Mas, em função dessas circunstâncias de ele trabalhar com uma arte expressionista, e que já é um Expressionismo a partir da década de 40, 50 e 60, ou seja, já é um Expressionismo que é herdeiro de um primeiro expressionismo lá do final do século XIX, início do século XX, o Expressionismo Alemão. Então, nessa circunstância, eu particularmente resolvo abdicar desse lugar, de não querer estar nesse lugar dessa “arte como expressão”, seja pela formação na Universidade, seja pela presença muito forte do Iberê Camargo. No sentido de que esse seria um lugar que já está dado, que já foi resolvido, entendeu. Se o Expressionismo Alemão já é maravilhoso, com artistas incríveis, que vão levar essa questão ao limite, o Iberê, como um herdeiro desse Expressionismo, faz um trabalho incrível que resolve essas questões todas ali, já. Para mim, pessoalmente, e eu acho que para outros artistas gaúchos da minha geração, foi importante poder abdicar desse lugar e ir em direção a um outro contexto.

E eu acho que a figura da Regina Silveira, também uma artista gaúcha, no mesmo patamar de importância que o Iberê, a própria Regina foi aluna do Iberê e ela depois vai sair para um lugar completamente distinto, de uma arte que tem a ver com outras questões, e que abdica desse lugar da arte como expressão imediata.

Então, a minha produção vai em direção a características onde existe um trabalho que é muito construído, muito articulado, muito planejado, e que abdica desse lugar da expressão imediata de algum sentimento, de alguma coisa ligada a sua pessoa, e daí que o meu trabalho todo passe por projetos, quase sempre. Nesse lugar do projeto, a ideia desenhada é pensada com calma, os materiais são pensados, tudo é pensado de antemão para depois, então, haver uma execução. Então,

isso é uma coisa que a gente poderia pensar que é exatamente o contrário do que seria a “arte como expressão”. Que aquele momento de uma vitalidade física do pensamento, de tudo, de uma conexão do corpo com o instrumento que vai gerar o trabalho, a imagem, e que é o contrário do que eu faço quando enfatizo esse lugar que vai do projeto até a execução: tem todo um percurso muito lento e demorado de desenhos, de possibilidades, de pensamentos que vão sendo desenvolvidos, até que o trabalho venha a ser executado. Então, quando ele é executado, não tem nada a ver com a ideia de expressão, é um trabalho construído, articulado, onde eu me detenho muito nesse momento do pensamento sobre o trabalho, com uma série de desenhos e projetos e maquetes, para finalmente, depois, ter a realização do trabalho, que inclusive, em muitos casos, nem é feita por mim, pessoalmente, são trabalhos executados por outras pessoas. Ou seja, essa questão já elimina qualquer possibilidade da “arte como expressão”. E isso é, talvez, também, uma herança do Minimalismo, quando os artistas mandam executar os seus trabalhos em indústrias ou são feitos por assistentes, e negam qualquer possibilidade de expressão na matéria que estão utilizando: o gesto não é visível. Acho que é basicamente essa questão: O gesto que executou o trabalho não é visível.

**7. Como é o seu processo de criação, há algum ritual prévio? Como surgem as ideias e como se dá o processo de resolução? Existe alguma caderneta alimentada com desenhos e ideias apontadas diariamente?**

Penso que eu não tenho como não associar o meu processo de trabalho com a Arte sem falar da Universidade, como professor. A partir dos meus 23 anos minha vida toda se dá nesse lugar entre ser professor e ser artista. Nesse sentido, eu me considero um artista professor e isso significa que eu não tenho o tempo inteiro disponível, mas eu trabalho nos intervalos, quando eu tenho a possibilidade de

ter um horário para poder fazer o meu trabalho de Arte. Mas, o meu processo de trabalho, todo ele, é um processo que, talvez a primeira questão relevante seja a de que eu nunca tive um atelier mesmo, definitivo, como esse lugar onde a pessoa vai e começa a trabalhar, ou seja, o atelier como um lugar de predisposição a um determinado tipo de atividade. Nos mais de 30 anos trabalhando com Arte, nunca tive um atelier específico, eu sempre tive alguma peça na casa, alguma garagem, algum lugar dentro da casa. Então, acho que essa circunstância define já de antemão tudo que diga respeito ao modo como eu trabalho. Eu nunca tive um atelier como esse lugar predisposto para um determinado tipo de atividade. O meu trabalho todo vai passar por cadernos de desenho. Todo o meu processo de trabalho inicia no caderno de desenho, e isso significa que eu tenho que ter sempre um caderno de desenho à mão. Nesse tempo todo, já utilizei muitos cadernos. Eu nunca contei, mas eu devo ter, sei lá, 80, 100 cadernos de desenho onde eu me debruço todos os dias. O tempo inteiro ando acompanhado de um caderno de desenho pois posso ter uma ideia de algum trabalho em qualquer circunstância, em qualquer lugar, em qualquer momento do dia, independente do lugar em que eu esteja. Mas isso tem muito a ver com a ideia de que eu enxergo o mundo como uma espécie de linguagem, o mundo numa equivalência com a linguagem: assim como a gente tem a letra que forma a sílaba, que forma a palavra, que forma a frase, que forma o parágrafo, que forma um texto, eu enxergo muito o mundo a partir desse lugar. Como se a gente tivesse, então, palavras visuais, textos visuais, onde eu penso muito na ideia de um vocabulário visual. Então, eu olho muito para o mundo como um vocabulário visual e, aí, eu me aproprio desse vocabulário visual para constituir o meu trabalho. Nada do que está presente no meu trabalho enquanto forma é inventado por mim, digamos assim, são sempre elementos visuais que eu me aproprio do mundo já dado e desenvolvo as minhas ideias a partir desse lugar. Nesse sentido, eu posso ter uma ideia em qualquer circunstância, em qualquer lugar, a partir de qualquer contexto, de alguma coisa que, no mundo que me cerca, me estimule e que seja

possível de ser transformado numa ideia de arte. Mas, claro, isso muda quando é um desenho, ou quando é uma escultura, ou quando é uma fotografia, mas de modo geral eu posso dizer que o meu trabalho todo está ligado a um contexto do espaço, a um contexto que eu costumo chamar de multidimensional, no sentido de muitas dimensões. Não aquela ideia tradicional do tridimensional: altura, largura e profundidade, mas o espaço multidimensional, de muitas dimensões, porque mesmo quando eu trabalho com fotografia, por exemplo, as questões do meu trabalho de fotografia são sempre questões ligadas as questões da escultura. O meu desenho trabalha muito no sentido da construção da imagem, de uma consciência crítica da construção da imagem, mas a maior parte da minha produção é feita de instalações, de esculturas, de mobiliários.

Então, todo esse tipo de trabalho começa no caderno de desenho, quando eu posso sentar numa cadeira embaixo da árvore, ou na rede, ou na beira da praia, e começar a desenvolver as ideias enquanto desenho, e aí são muitos desenhos, e aí a ideia vai se desenvolvendo. Depois do desenho, pode ser que eu faça uma maquete, no caso dos mobiliários, ou pode ser que eu faça um protótipo, quando se trata de uma escultura. E depois, então, no caso do mobiliário, pode existir ainda, um *sketchup* e, depois, o trabalho vai ser realizado por alguém ou, no caso de uma escultura, eu posso realizar um protótipo, eu mesmo, no meu ateliê, e depois essa escultura vai ser executada num outro lugar, por uma outra pessoa. Porque, claro, grande parte do meu trabalho é executado por outras pessoas, que não eu mesmo. Então, eu trabalho muito no sentido de ter o desenho, de ter o protótipo, de fazer uma maquete, de construir um trabalho em madeira, de uma maneira meio mal acabada, só para verificar a escala em relação ao corpo, e depois, então, o trabalho vai ser executado por outras pessoas. Nesse sentido, o meu trabalho é executado por diversos marceneiros, em diferentes lugares. Trabalho com três marceneiros permanentemente, um aqui no Cassino, outro que executa trabalhos em Pelotas, e ainda um marceneiro que executa trabalhos em São Paulo. Já trabalhei com marceneiros em Porto Alegre, já executei

trabalhos em Portugal, na Colômbia, em Nova York. Acho que isso, inclusive, corrobora a questão anterior, de negar a “arte como expressão”, do gesto de expressão. Dependendo do projeto, como eu falei anteriormente, se vou realizar um trabalho na Colômbia e é caro transportar o trabalho, eu preparo toda a maquete, o desenho, e o trabalho é executado por algum marceneiro lá na Colômbia mesmo. Portugal também foi assim: preparei maquete, desenho, viajei para Portugal e o trabalho foi executado lá. Penso muito então que o meu atelier é o meu corpo, mais um caderno de desenho e uma caneta gel, e tá resolvido o meu assunto. Onde eu estiver, em qualquer circunstância, em qualquer lugar, viajando, se eu tiver um caderno na mão e uma caneta, eu vou desenvolver a ideia. É um pouco por aí que passa a minha produção.

**8. O senhor considera diferente um trabalho produzido manualmente em relação a um trabalho produzido mecanicamente?**

Quando trabalho na Universidade, eu sempre costumo enfatizar um determinado lugar para Arte, pensando a Arte como uma produção de sentido, como uma articulação de elementos os mais variados, e, que geram um lugar onde o espectador vai em direção a essa expectativa de sentido que o trabalho se propõe. Isso significa que eu retiro a ênfase mais comum da Arte como uma produção manual, de uma habilidade manual que uma determinada pessoa possui na produção de objetos de arte. Desse modo, eu chamo atenção para diversos outros elementos que estão em jogo nessa articulação, a começar pelo material, por exemplo. Hoje em dia, é muito distinto se você faz uma escultura em pedra, em bronze, em chocolate ou açúcar, já que todos os materiais são passíveis de serem usados no contexto da Escultura. E essa questão do procedimento, do fazer, ela também está dentro dessa articulação de sentido. Então, se o trabalho é feito manualmente por um determinado artista, ou se ele é executado

numa indústria, ou por assistentes, esses são elementos pontuais que entram dentro desse lugar da produção de sentido específica em cada trabalho. Porque a gente acostumou muito a pensar a Arte ligada a essa ideia de uma habilidade manual de um determinado artista. E que é verdade, sob certo ponto de vista: é muito impressionante o trabalho de Michelangelo com entalhe de pedra, por exemplo, como é muito impressionante a modelagem em argila em Rodin. Mas, ao contrário talvez do que se pense, porque a gente acostumou a pensar que o minimalismo introduz esse lugar, onde o trabalho é executado numa indústria, ou por assistente ou outras pessoas, no passado também isso já era comum: Rembrandt tinha uma série de assistentes que ajudavam ele a pintar, as esculturas de pedra do Rodin eram feitas por assistentes. Então, o minimalismo é que enfatizou esse lugar de um fazer outro que não passa pela mão do artista. Para não falar no ready-made de Duchamp, que era um objeto industrial separado do contexto do cotidiano. Mas, contemporaneamente, isso é um elemento de sentido no trabalho de cada diferente artista. Um exemplo: o artista Robert Gober faz tudo com as próprias mãos, manualmente, ao contrário de um outro artista, Jeff Koons, que tem todo o trabalho executado por assistentes. Nesse caso, o Jeff Koons não deixa de fazer o trabalho só porque ele não teria habilidade para usar os mais diferentes materiais ali envolvidos, ou por alguma outra questão. É mais uma questão conceitual dele, de que todo o trabalho seja executado por outras pessoas em tiragens, onde ele está lidando com essas questões do objeto de arte, do consumo, da arte como mercadoria, do Mercado de Arte. Antes de ser artista Jeff Koons trabalhava na Bolsa de Nova York. Em Robert Gober, ao contrário, a manualidade do artista é o eixo de produção de sentido. Gober apresenta uma folha de compensado, idêntica a uma folha de compensado industrial, só que é feita artesanalmente por ele. Quando uma pessoa vê o trabalho na exposição, a folha de compensado de Gober é idêntica à industrial, indicando para o público o limite da visão como instrumento principal de aferimento da arte. Então, em ambos os casos, tanto o artista que faz, quanto o artista que manda fazer,

são questões conceituais que dizem do sentido do trabalho. No meu caso, eu trabalho muito com desenho, com a maquete e com protótipos e, depois, a maior parte do meu trabalho é executado por outras pessoas, porque existem profissionais que são ótimos nas áreas em que eles estão trabalhando. Eu faço muita coisa de fórmica, por exemplo, e existem profissionais que colam fórmica de uma maneira muito melhor do que eu. Além de que eu tenho muitas outras coisas para fazer. Ou seja, não tenho qualquer problema de que o trabalho seja executado por uma outra pessoa. Na verdade, a partir dos projetos e maquetes, esses trabalhos poderiam ser executados no futuro, por outras pessoas, novamente, se fosse o caso, se fosse preciso. Digamos que aconteça algum incêndio, e que o meu trabalho queime, o trabalho poderia ser novamente construído. E isso tudo tem a ver com o que eu já falei antes, de alguma maneira: com a negação da “arte como expressão”, do gesto expressivo, essa coisa toda, por um trabalho que é uma articulação de sentido, uma articulação crítica que passa por diversas circunstâncias e que gera, então, um determinado tipo de experiência para o contexto da Arte.

**9. Há uma série entre seus trabalhos que me chama muito a atenção. Essa série mescla textura vertical e horizontal, seja motivado pelo corte e giro do suporte, seja motivado pela mudança de direção das linhas do desenho. Gostaria de saber o que motivou a produção desses trabalhos, eles são a continuação de obras anteriores?**

Trabalhos com o padrão madeira em fórmica, na horizontal e na vertical, como *Homens Nadando*, *Homens no Aquário* e *Conversa na Piscina*, acusam uma certa constatação da necessidade de se enxergar o corpo dentro da equação da Arte. Estamos muito acostumados a enxergar o trabalho, e às vezes, o lugar, a arquitetura, no caso de uma instalação, mas o corpo também tem que entrar nessa equação, ou seja, o corpo enquanto um instrumento, o canal

de percepção que você tem para medir o mundo, para equacionar todas as relações que você tem como mundo, esse corpo pode ser mais ou menos educado, ele pode ser mais ou menos sensível, ele pode ser mais ou menos crítico. Então, nesse sentido, existe uma série de esquemas visuais, digamos assim, que configuram o modo como a gente percebe o mundo e a gente nem se dá conta muito disso. O que esse tipo de trabalho faz é, simplesmente, mudar a orientação do padrão de madeira, e criar um jogo entre a percepção do padrão na horizontal e o padrão na vertical. E é muito impressionante, porque tanto nos trabalhos em fórmica, quanto nos desenhos, onde isso é feito, a gente sempre percebe com mais nitidez o padrão que está na vertical, enquanto o padrão que está na horizontal se perde um pouco. Se você tem um desenho que tem uma figura humana, que tem um padrão vertical dentro dela, e o padrão horizontal fora, a gente percebe isso quase como uma coisa tridimensional, embora o padrão seja o mesmo, colocado na mesma superfície, desenhado da mesma maneira, mas a nossa percepção completa a imagem, fazendo a gente perceber a figura com um volume, como se ela tivesse na frente e a linha horizontal tivesse no fundo. Esta é uma equação que está dada na realidade, quando a gente percebe o mundo, o corpo, a arquitetura, as árvores como elementos verticais com um fundo horizontal, de onde vem a ideia da linha do horizonte. Ou seja, existe toda uma série de esquemas perceptivos que a gente não está nem percebendo, que estão embutidos no nosso corpo, como cultura, como conhecimento, como condicionamento, enfim, e que acabam sempre participando dessa equação da percepção do trabalho de Arte. E esses trabalhos com os padrões na vertical e na horizontal lidam fundamentalmente com isso, com esse lugar: como se o trabalho apontasse um dedo para o espectador e dissesse: “Olha, o que você está vendo aqui depende muito de você, de como você percebe, de como você enxerga, da tua visão de mundo”. Um trabalho não significa sempre a mesma coisa para todo mundo, um trabalho significa coisas bem distintas de acordo com o que cada um pode agregar ao trabalho. No sentido de que o trabalho sempre deixa áreas

abertas para que o espectador possa, então, jogar as suas questões aí, e tornar o trabalho importante, individualmente, para ele.

**10. O que Daniel Acosta acha do lugar do artista na sociedade? Faça essa pergunta, pois diferentes artistas parecem tomar posições diversas, alguns acham que a Arte pode ser revolucionária e outros acham que ela intervém de maneira mais sutil na sociedade. Como Daniel Acosta se percebe enquanto um artista? Qual é o papel da Arte na sociedade?**

Talvez pudéssemos partir de uma premissa simples, de que o mundo, de que nossas vidas estão em um possível lugar de equilíbrio entre situações objetivas e situações subjetivas. As circunstâncias objetivas são as circunstâncias que nos permitem viver de maneira prática no mundo, os objetos que nos circundam: os objetos que são objetos funcionais, que tem um determinado tipo de funcionamento. O liquidificador que vai bater uma fruta, a máquina que vai lavar a roupa, enfim, a geladeira que vai refrigerar os alimentos. Então, estamos acostumados com toda uma visão de mundo funcional, prática, objetiva, e que é importante, e que faz com que a gente consiga levar a vida adiante, essa vida mais básica, mais prática, que está num primeiro nível, no nível da sobrevivência, digamos assim. Depois, podemos pensar que a gente tem um mundo que é o mundo da subjetividade, e que é o mundo que está ligado a toda uma série de outras circunstâncias que não estão dentro desse lugar de um mundo funcional. É nesse lugar onde a Arte está situada e, de alguma maneira, a gente poderia pensar que a Arte quase sempre vem depois que esse mundo objetivo está mais resolvido. Você, para ter acesso à Arte, você já tem que ter resolvido, antes, esse mundo mais objetivo, digamos assim. Mas eu acho que, apesar dessa grande ênfase no mundo da objetividade, a maior e a mais importante parte da nossa vida mesmo se dá nesse mundo da subjetividade.

A Arte está colocada dentro desse lugar, no sentido de que a Arte,

frente a esse mundo do cotidiano, poderia ser considerada 'in-funcional' ou 'in-útil', entre aspas, já que num primeiro momento ela não cumpre essas funções objetivas que geram uma determinada situação prática. Mas existe todo um contexto dentro do humano, no corpo, na cabeça, no coração, seja onde for, que dá conta, então, onde esse lugar está situado, esse lugar que a Arte vem a preencher. Talvez isso seja bem fácil de entender no contexto da música, quando a gente pode escutar uma música que nos coloque em completo estado de euforia, quando queremos pular, dançar, gritar, sorrir e ficar feliz, e existem músicas que nos fazem ficar mais pra baixo, mais circunspectos, mais fechados. Ou seja, a gente tem necessidade desses lugares, que passam pelo mundo mais da sensação, por um mundo que é um corpo mais sensível, que entra mais pelos canais de percepção e não necessariamente pela razão. O mundo objetivo funcional é totalmente racional, enquanto que esse mundo da subjetividade, passa por outros lugares, e a Arte cumpre um grande papel aí dentro desse lugar. Eu acho que, fundamentalmente, a Arte tem um papel muito importante enquanto formação de identidade. Diferentes povos, diferentes culturas se articulam a partir de uma identidade cultural. No Brasil isso é muito claro com a Música Popular Brasileira, por exemplo, que é um lugar de criação de identidade que define muito do que é ser brasileiro, para nós mesmos e para o mundo que nos enxerga. A música é um elemento potente de criação de identidade, onde você, enfim, tem noções de pertencimento a um determinado lugar, a uma determinada cultura, onde você se identifica com um certo tipo de vida, certo tipo de visão de mundo. Mas a Arte também tem esse dado, digamos, político, não no sentido dos políticos que são eleitos, mas no sentido de que tudo na vida pode ser pensado um pouco como política, no sentido de que a democracia pressupõe que você se coloque para além do voto. Para além do voto, você se coloca, você tem direito, você exige determinadas coisas do Estado. Então, eu acho que, nesse sentido, a Arte tem um grande papel na formação de uma visão crítica do mundo. No contexto do mundo objetivo, a gente tem um alto grau de consumo, estimulado pela

publicidade, das coisas como um todo: a indústria está o tempo inteiro precisando que a gente consuma, então, esse lugar é um certo lugar de uma alienação, digamos assim, de falsas necessidades. E a Arte entra, eu acho, como um outro lugar, que ajuda muito a estabelecer visões críticas do mundo. E isso é muito visível agora, por exemplo, no governo atual do nosso país, que a primeira atitude que tomou, foi acabar com o Ministério da Cultura e enfrentar frontalmente os artistas e a Arte de um modo geral, porque a Arte denuncia, a Arte é crítica, a Arte põe o dedo na ferida, digamos assim. Os artistas são aquelas pessoas que vão à lugares limites, onde outras pessoas normalmente não querem ir, e aí, depois, eles voltam para nos contar dessa experiência em direção a esses lugares limites. Que é quando uma experiência que é particular, vira uma experiência universal, que diz respeito a todos. Então, eu acho que a Arte tem um lugar muito potente enquanto pensamento crítico, fundamentalmente, que te mostra outras visões de mundo, porque a Arte é uma experiência que, antes de qualquer coisa, te indica que existem diversas leituras de mundo, e não uma única leitura ou duas, fechadas, ao contrário dos conhecimentos mais objetivos. Talvez, uma das grandes questões da Arte seja mesmo a de indicar coisas que a gente não imaginava antes que seriam possíveis, até que alguém venha, e aponte, e faça alguma coisa, e use determinado material, e crie um determinado tipo de situação que antes ninguém havia pensado.

A Arte tem essa grande potência que é a desse devir, um devir onde quase tudo é possível. Também digo muito aos meus alunos, que hoje em dia a Arte aborda qualquer tipo de assunto. A Arte pode andar em qualquer área do conhecimento, claro que sempre dentro das suas condições e dentro da linguagem que está sendo utilizada, mas acho que a Arte aborda qualquer tipo de assunto, qualquer circunstância, qualquer lugar da vida como um todo.

Mais recentemente a pandemia nos mostrou muito claramente como a Arte é necessária. Todos nós enfiados dentro de casa, sem poder sair para a rua, sem poder encontrar outras pessoas. Isso enfatizou muito a importância da possibilidade de que você tem um livro, você

tem um filme, você pode acessar uma exposição virtual, você pode assistir a uma live. Então, a Arte preenche um grande lugar na nossa vida, não resta dúvida, seja em um patamar mais básico como entretenimento, seja para quem está interessado em ter um ponto de vista crítico sobre a realidade.