

matheus rocha pitta CAMINHO DA PEDRA  
curadoria luisa duarte



**PRIMEIRA PEDRA** Em *Primeira Pedra* (2015), um pequeno cubo de cimento, assinado e datado, é oferecido ao público em troca da “primeira pedra encontrada na rua que encha sua mão”. Ao nos convocar a sair do espaço expositivo em busca de uma pedra, Matheus cria um novo circuito onde performance e escultura coincidem num gesto: portando uma pedra deambulando pela rua repetimos a *Pericopae Adulterae*, a passagem bíblica onde Jesus convida quem nunca pecou a atirar a primeira pedra na mulher adúltera. Porém a obra surge como um ato interrompido, uma pedra que não é atirada, onde o pensamento desativa a violência para mobilizar afeto. Como afirmou o crítico Sérgio Martins: “Claramente, então, as esculturas não surgem primariamente como obras de arte baratas e reproduíveis para os visitantes levarem pra casa, como se a conversão de arte contemporânea em consumo de massa oferecesse nada além de uma resistência ao status de luxo da arte. Ao contrário, elas são feitas pra carregar a marca dessa fissura mínima na superfície de uma reforçada tendência ideológica ao imobilismo social e político. Trocá-las é tomar parte dessa experiência comunal, mesmo que não intencionalmente, como os gestos que são destinados a ter uma vida própria” (publicado originalmente em review na revista *Artforum*, edição de verão 2015).

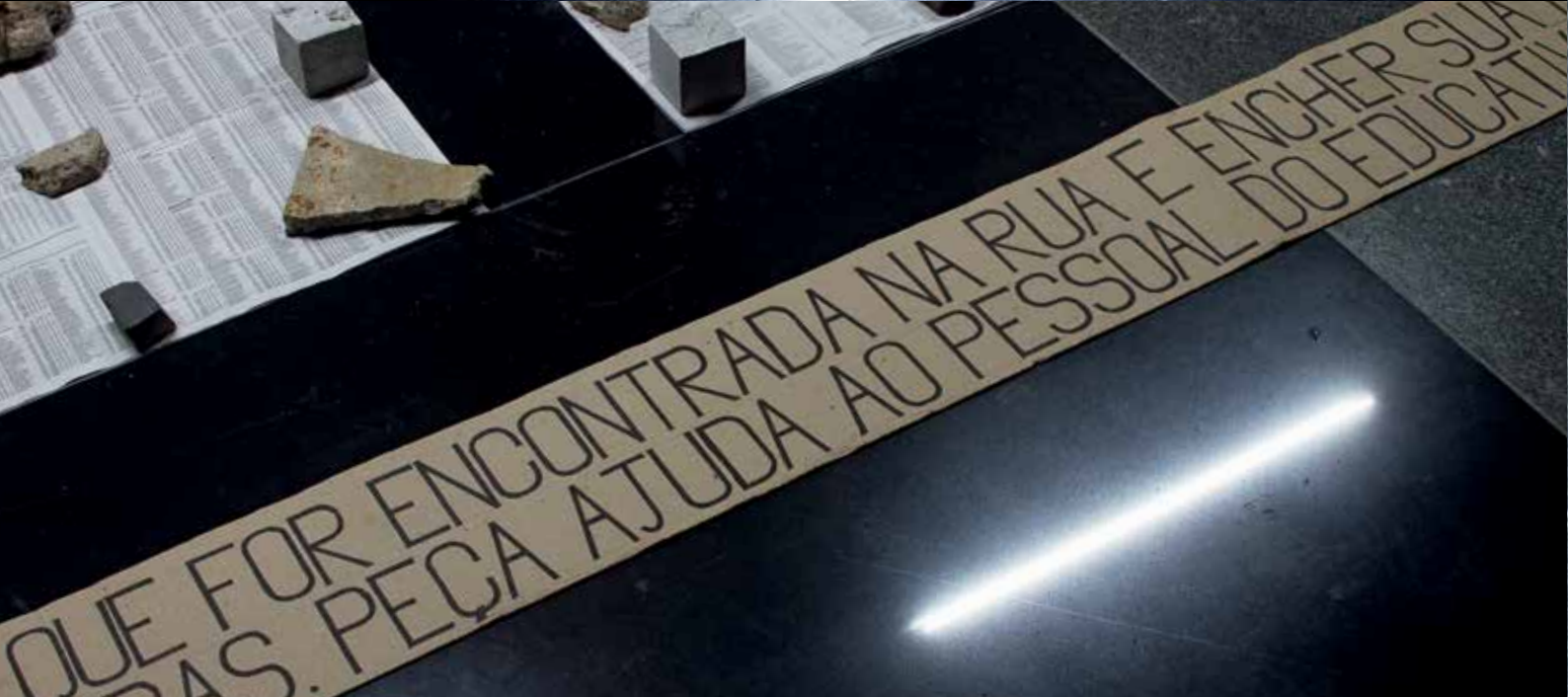
Cubos de cimento disponibilizados ao público mediante troca por pedras encontradas na rua, folhas de jornal de ontem e papelão com instruções  
Coleção Pinacoteca do Estado de São Paulo

Cement cubes made available to the public through an exchange for a found stone in the street, yesterday newspaper sheets and cardboard with instructions  
Pinacoteca do Estado de São Paulo Collection

**FIRST STONE** In *Primeira Pedra* (2015), a small cube of cement, signed and dated by the artist, is offered to the public in exchange for the “first stone found in the street that fills your hand”. By calling on us to leave the exhibition space in search of a stone, Matheus creates a new circuit where performance and sculpture coincide in a gesture: by carrying a stone and roaming in the street we repeat the *Pericopae Adulterae*, the biblical passage where Jesus invites whoever has not sinned to throw the first stone at the woman who has committed adultery. However, the work arises as an interrupted act, a stone which is not thrown, where thought disables violence to mobilize affection. As the art critic Sérgio Martins states: “Clearly, then, the sculptures are not meant primarily as cheap, reproducible artworks for visitors to take home, as if gearing contemporary art towards mass consumption offered anything but a merely moral resistance to art’s luxury status. Instead, they are meant to carry the imprint of this minimal crack on the surface of an ideologically reinforced tendency to social and political immobilism. To trade for them is to take part in this communal experience, even if unintentionally, as the gestures are meant to have a life of their own. .” (originally published in *Artforum*, summer edition 2015).













**LEITE DE PEDRA** “Tirar leite de pedra” é uma expressão popular que significa fazer algo impossível, conseguir bons resultados apesar de condições adversas. De certa forma temos aqui uma tradução do famoso dito de Hélio Oiticica: “Da Adversidade Vivemos”. Em *Leite de Pedra* (2018), Matheus, em parceria com a ONG Redes da Maré, convidou moradores a tirar leite de pedra, literalmente: um litro de leite foi oferecido em troca de um quilo de pedra. As caixas de leite foram esvaziadas (os participantes levavam garrafas vazias) e preenchidas pelas pedras. As caixas com pedras se converteram, então, em “tijolos”: ali foi jogado cimento de modo a manter as pedras juntas. A imagem do leite na embalagem foi mantida em cada “tijolo”, que por sua vez, são unidades da escultura hoje exibida no espaço expositivo. O resultado parece impossível: um pallet de leite (1080 litros) petrificado. A mesma unidade de medida usada na distribuição da mercadoria retorna como signo de uma redistribuição: o capital usado no mecanismo de produção da obra não foi o dinheiro, mas o impossível, a pedra. O artista instaura um acontecimento a um só tempo poético e crítico em relação aos fluxos (altamente abstratos por um lado) econômicos do capital.

Pallet de madeira, cimento,  
pedras e embalagem de leite

Wood Pallet, cement,  
stones and milk packing

**MILK FROM STONE** “Milking a stone” is a popular expression that means doing something impossible, achieving good results despite adverse conditions. In a certain way we have a translation of Hélio Oiticica’s famous saying: “From Adversity We Live”. In *Leite de Pedra* (2018), Matheus Rocha Pitta, in partnership with the NGO Redes da Maré, invited residents to literally milk a stone: a liter of milk was offered in exchange for a kilo of stones. The cartons of milk were emptied (participants brought empty bottles) and were filled with stones. The cartons of milk were converted into “bricks”: cement was added to keep the stones together. Each “brick” maintains the image of milk on the carton and makes up the sculpture now shown in the exhibition space. The result seems impossible: a petrified pallet of milk (1080 liters). The same unit of measurement used in the distribution of goods returns as a sign of a redistribution: the capital used in the mechanism of the production of the work was not money, but the impossible, stones. The artist creates an event which is at the same time poetic and critical of the (on the one hand, highly abstract) economic flows of capital.





## NA DIVISA DOS SENTIDOS: ENCONTRANDO BRECHAS E CONSTRUINDO CAMINHOS POSSÍVEIS NA MARÉ

### AT THE FRONTIER OF THE SENSES: FINDING CRACKS AND CONSTRUCTING POSSIBLE PATHS IN THE MARÉ

Mariane Rodrigues

Graduanda em História da Arte pela UFRJ e Arte Educadora na Redes da Maré

Graduate in History of Art at the UFRJ and Art Educator at Redes da Maré

A Lona Cultural da Maré está localizada entre três das dezesseis favelas do Complexo da Maré. Resistindo em meio às disputas de território que atingem diretamente os moradores daquela região em suas formas de viver, a partir de barreiras físicas ou não, tenta abrir caminhos em busca do direito de acesso à cultura, criando vínculos e canais de compartilhamento de saberes entre os que vivem no entorno. Essas redes se estabelecem a partir do que já está dado entre eles; suas limitações de poder ir e vir, das relações e do fechamento de si para outras possibilidades de existência, ao mesmo tempo que desempenha um papel fundamental para a criação da noção de pertencimento desse lugar. As crianças que freqüentam o equipamento têm um papel transformador de realidades, que são refeitas a cada instante, e é a partir delas que podemos pensar em como viver melhor na Maré. Suas ações são permeadas pela constante procura de existirem no tempo da infância, sempre negada quando se endurece para o mundo.

A infância carrega a vontade da descoberta através do tocar, sentir e construir. Cria a possibilidade de múltiplas formas de estar no espaço, atingindo aqueles que estão ao redor. Nesse sentido, não é preciso ser criança para experimentá-la, mas aprendemos com elas novas maneiras de perceber os outros e a nós mesmos e, dessa forma, alternativas para mudar as realidades.

The Lona Cultural da Maré is located in the middle of 3 of the 17 favelas that make up the Complexo da Maré. Resisting in the midst of territorial disputes that directly affect the residents of the region and their ways of living, due to physical or non-physical barriers, it tries to open pathways in the search for the right of access to culture, creating bonds and promoting knowledge sharing between those who live in the surroundings. These networks are established on the basis of what is already a given between them; their limitations to free movement, relationships and closing themselves to other possibilities of existence, at the same time that it plays a vital role in the creation of a concept of belonging. The children who frequent it have a role of transforming realities, which are remade at each moment, and it is from them that we can think about how to live better in Maré. Their actions are permeated by the constant search to live in childhood, always negated when you harden to the world.

Childhood carries the desire for discovery through touching, feeling and building. It creates multiple forms of being in space, affecting those around. In this sense, it is not necessary to be a child to try, but through them we learn new ways of perceiving the other and ourselves and, thus, alternatives to change realities.

Our main audience is children, the majority of whom are out of school and in vulnerable



Nosso público majoritário são as crianças, onde a maioria está fora da escola e em situação de vulnerabilidade. A partir disso, oferecemos oficinas, espetáculos e assistência sócio-jurídica que facilitem a busca da família por uma vida mais digna. O Projeto *Nenhum a Menos* é o catalisador de todas essas ações, é a partir dele que trocamos sensibilidades comuns, apoio e saberes. O ponto de partida para a produção da obra de Matheus na Maré foi com as crianças que estão no projeto, que compartilham e multiplicam nosso trabalho potencializando a ação do artista no entorno, envolvendo os familiares, vizinhos e amigos.

Tiramos leite de pedra em um sábado, nesse dia a Nova Maré já estava toda em meio aos entulhos e pedregulhos reunidos pelas crianças que se juntaram em grandes grupos para a coleta. O *juntar pedras* se transformou, deixando de ser violência. Tornou-se uma brincadeira diferente daquela que é a disputa entre os territórios que as crianças reforçam para se entenderem como parte daquele lugar. A *guerra de pedras* teve pausa e nesse espaço surgiu o estranhamento, a curiosidade e uma nova forma de colocar o corpo na divisa, pensando os porquês de trocar algo tão comum por algo que é tão importante em suas vidas. Quem assistiu à busca viveu outra coisa, as pedras nas mãos delas não eram para destruir. Poucas horas depois do início das trocas de leite, todo o entorno já sabia e a notícia se espalhou, atingindo lugares e pessoas mais distantes, todos tinham em comum uma risada que só é possível quando experimentamos a infância.

A potência da obra também está nessa construção, nessas vias de sentido que se cruzaram e permitiram que pudéssemos ver outra coisa. Criou rachaduras para além das presentes nos muros e vielas, que provocaram

situations. We offer workshops, shows and socio-legal assistance to facilitate the family's pursuit for a more dignified life. The *Nenhum a Menos* (Not One Less) project is the catalyst for all of these actions, and it is from it that we share common sensibilities, support and knowledge. The starting point for the production of Matheus' work in the Maré was with children who are in the project, who share and multiply our work potentiating the action of the artist in the surroundings, involving families, neighbors and friends.

We extracted milk from stone on a Saturday, on this day, Nova Maré was already in the midst of rubble and stones collected by the children who formed large groups to take part in the collection. The gathering of stones transformed itself, no longer being violent. It became a game, different from the dispute of territories which the children reinforce in order to understand themselves as belonging to this place. The *war of stones* paused temporarily and in this space estrangement, curiosity and a new form of placing their body in these frontiers arose, thinking about the "why's" of exchanging something so common for something that is so important in their lives. Those who attended the gathering of the stones experienced something else, the stones in their hands were not to destroy. A few hours after the start of the exchange everyone in the surrounding area already knew about it and the news spread, reaching the most distant people and places, they all shared a laugh that is only possible when we experience childhood.

The power of the work is also in this construction, these pathways of meaning that cross and allowed us to see something different. It created cracks beyond those present in the walls and alleys, that provoked the existence of a "becoming" that allows us to see and





a existência de um devir que nos possibilita enxergar e aproximar nossos corpos, deixando de produzir violência constante.

As semanas seguiram com visitas contínuas em meio ao recesso das atividades escolares, das crianças curiosas com o que tudo aquilo iria se transformar e, acima de tudo, queriam expor suas ideias em como imaginavam o produto final, em como poderíamos mudar tudo, destruir depois de pronto, enfim, seguir pensando em mudanças constantes.

Agora elas também se vêem em pedras, outras daquelas das casas destruídas, a pedra para matar, a pedra do sapato e tantas outras que os atingem tão violentamente. Tudo está gravado em cada parte estruturante do grande bloco, elas descobriram outros modos de ver a pedra, em sua potência transformadora.

*Leite de Pedra* entra nesse fluxo concretizando devires possíveis: sejam eles os meus, os das crianças, os do Matheus, os seus ou os da Maré. Os desdobramentos da ação são múltiplos e potentes, a arte é isso. Nos marca e deixa marcado que podemos mais com o que incomoda e violenta. Trocamos as pedras e o que nos restou foram os litros de leite compartilhados que estão nos pães, bolos e memória das famílias, criando com elas a vontade de poder mais.

bring our bodies closer, stopping the production of constant violence.

The following weeks there were constant visits during the school break, the children were curious about what it would transform into and, above all, wanted to share their ideas of how they imagined the final product, on how we could change everything, destroy it after completion, to keep thinking about constant change.

Now they also see themselves in stones, different from those in destroyed homes, the stone to kill, the stone in the shoe and many others that affect them so violently. Every thing that they experienced from this action is recorded in each part that makes up the structure of the large block, they discovered by themselves other ways to see the stones in their transformative power.

The work *Milk from Stone* enters this flow by achieving possible "becomings": be they mine, those of the children, Matheus', yours or those of the Maré. The ramifications of the action are multiple and powerful, this is what art is. It marks us and makes the point that we can do more about that which troubles and violates us. We exchanged stones and what was left was liters of shared milk in bread, cakes and the memory of families, creating the desire to do more.













**AOS VENCEDORES AS BATATAS** Inspirada na expressão criada por Machado de Assis, a obra *Aos Vencedores as Batatas* (2016-2018) consiste em um troféu de batatas que é oferecido ao público durante a exposição. A escultura é composta de batatas, sacos plásticos e uma mesa de vidro e tijolos que sustenta troféus de cimento. A primeira parte da obra ocorre quando o artista se apropria de imagens de jornais que reproduzem o gesto de vencedores ao levantar ou beijar uma taça. Matheus Rocha Pitta opera, então, uma substituição: saem os troféus, entram as batatas; os gestos, então, aparecem deslocados de sua finalidade. No lugar da prata ou do ouro a serem beijados pelos raríssimos vencedores, a batata de quase todos. Note-se que troféu é um termo cuja origem vem do grego *tropaion*, que significa uma reviravolta, um *twist* de um exército em uma batalha que o torna vencedor. Sob a superfície de pequenas lajes de cimento, que formam um friso em torno dos troféus, estão inscritas as irônicas imagens dos vencedores erguendo seus trófeus de batatas.

Cimento, blocos de concreto, vidro, sacos plásticos,  
batatas, pedras e recortes de jornal

Cement, concrete bricks, glass, plastic bags,  
potatoes, stones and newspaper clips

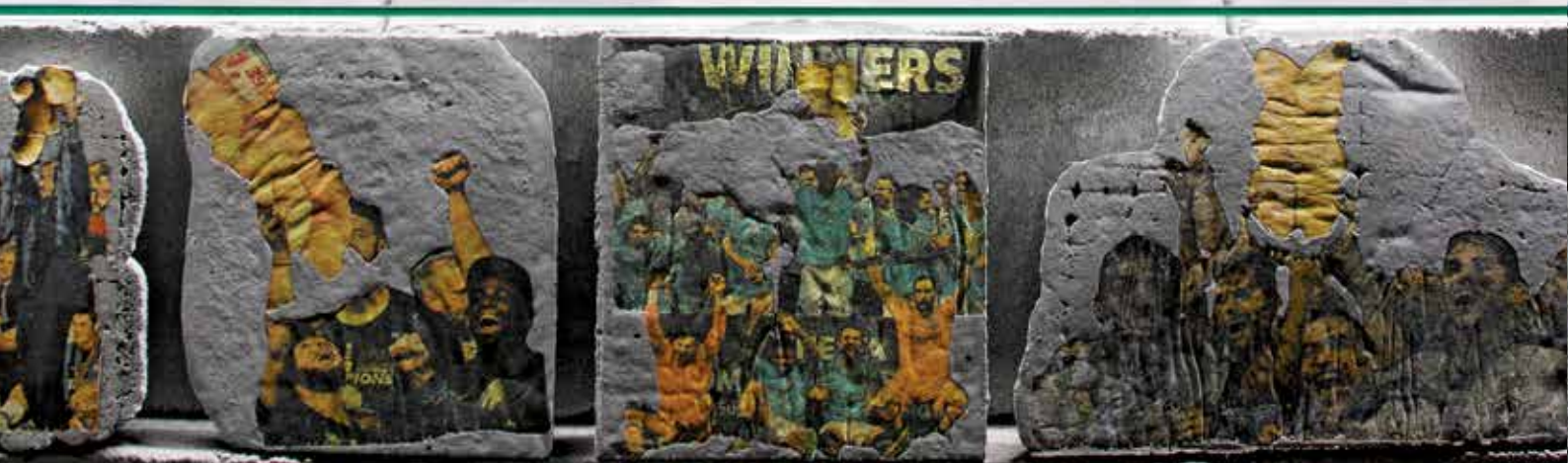
**FOR THE WINNERS THE POTATOES** Inspired by the expression created by Machado de Assis, the work *Ao Vencedor as Batatas* (2016-2018) consists of a trophy made of potatoes which is offered to the public during the exhibition. The sculpture is made of potatoes, plastic bags and a glass table and bricks that support the cement trophies. The work starts with the artist appropriating images from newspapers that reproduce the gesture of winners raising or kissing a trophy. Then Matheus Rocha Pitta makes a substitution: out go the trophies, and in come the potatoes; the gestures, then, appear displaced from their purpose. In place of the silver or gold kissed by the rare winners, enter the potatoes common to almost everyone. It should be noted that the word trophy comes from the Greek *tropaion* which means a turning point, a “twist” of an army in a battle which makes them the winner. Ironic images of the winners raising their potato trophies are inscribed on top of small slabs of concrete, which form a frieze around the trophies.



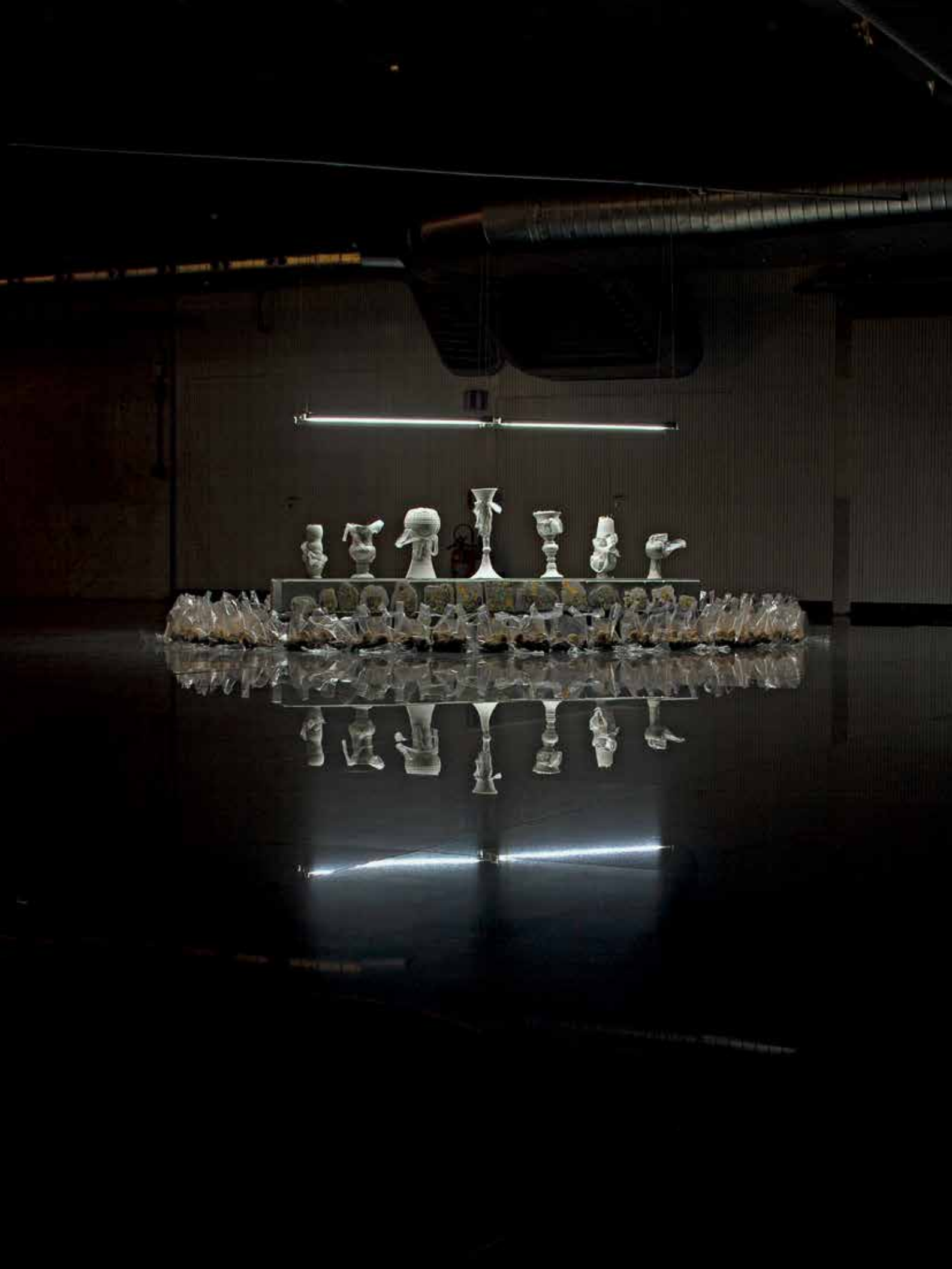














**SOPA DE PEDRA** Servida em praça pública, a *Sopa de Pedra* (2014) é feita tanto de legumes verdadeiros quanto de legumes esculpidos em pedra sabão. Gesto, escultura e comida, índices fundamentais da poética do artista, se encontram aqui reunidos. Na exposição o que vemos é um memorial do trabalho no qual elementos que o formam são exibidos junto a vídeos, fotografias, ao lado da narrativa da estória que envolve a origem da sopa de pedra. Comparece nesse trabalho outro aspecto recorrente na obra de Matheus, qual seja, o elo entre o uso de materiais muito simples e o uso de uma expressão popular. O artista devota um olhar e uma escuta atentas para objetos e ditos que fazem parte do cotidiano, de tal forma que o trabalho é forjado por um vínculo entre coisa e palavra capaz de comunicar amplamente, inclusive com quem está distante dos códigos do chamado mundo da arte. Mas longe de ser esta uma manobra populista, se trata, isto sim, de uma intersecção fundamental entre ética e estética.

Papelão, fotografias, caixotes de madeira, papel alumínio, monitor, dvd player, cenouras, batatas, pimentas, alhos, cebolas e pedra sabão  
Coleção Museu de Arte do Rio

Cardboard, photographs, tin foil, wood boxes, monitor, dvd player, carrots, potatoes, peppers, garlic, onions and soap stone  
Museu de Arte do Rio collection

**STONE SOUP** Served in a public square, *Sopa de Pedra* (2014) is a soup made from both real vegetables and vegetables carved in soapstone. Gesture, sculpture and food, fundamental elements of the artist's poetics, are gathered here. In the exhibition a monument to the work is shown, in which the elements that constitute it are displayed next to videos, photos, as well as the story of the origin of stone soup. Another recurrent aspect of Matheus' work appears here, the link between the use of simple materials and the use of a popular saying. The artist devotes his attentive gaze and ear to objects and phrases that are part of everyday life, in such a way that the work is forged by a link between the object and words, capable of communicating broadly, including with those who are far from the codes of the so-called art world. Far from being a populist tactic, however, it is a fundamental intersection between ethics and aesthetics.









## A ESTÓRIA DA SOPA DE PEDRA

EXISTEM VÁRIAS ESTÓRIAS DA SOPA DE PEDRA. COMUM A TODAS É O TEMA DO ESTRANGEIRO (EM ALGUMAS VERSÕES UM MONJE EM OUTRAS UM SOLDADO) QUE CHEGA COM FOME A UMA CIDADE CUJOS HABITANTES LHE NEGAM COMIDA. O ESTRANGEIRO SENTASE NA PRACA PRINCIPAL, ACENDE UM FOGO E ENCHE SUA PANELA DE ÁGUA E JORJA ALI ALGUMAS PEDRAS. ENTÃO UM MORADOR LHE PERGUNTA O QUE ESTÁ FAZENDO.

—UMA SOPA DE PEDRA, HMMM ESTA ÓTIMA, MAS COM ALGUMAS BATATAS FICARIA AINDA MELHOR. RESPONDE: HEMEM FALTANDO O QUE? O MORADOR VÊTA DOIS AS BATATAS QUE VÃO APRESENTAR A PANELA. OUTRO MORADOR LHE FAZ A MESMA PERGUNTA. A SOPA AINDA NÃO ATINGIU TODA SUA POTÊNCIA, RESPONDE, PEDRINHO ALGUMAS CENOURAS.

JÁ CHEGA A SOPA, DANHA, MAS INOVARIANTES A METROA QUE A ATENÇÃO DA CIDADE AUMENTA. TODOS ESPERAM NA PRACA A SER CONVIDADOS. ENTÃO O ESTRANGEIRO TIRA AS PEDRAS E TODOS JUNTAM A SOPA JUNTOS.

A PEDRA É AQUI EM SI NÃO DÁ FOME, MAS TÊM UM PAPEL PARA DIZER A FOME E MULTIPLICAR A SOPA.



CENTRO DO RIO 19 DE AGOSTO DE 2012





Existem muitas estórias da sopa de pedra.

Comum a todas é o tema do estrangeiro (em algumas versões um monge, em outras um soldado) que chega faminto à uma cidade, cujos habitantes lhe negam o pedido de comida. O estrangeiro se senta na praça principal, acende um fogo, enche sua panela de água e joga ali algumas pedras. Curioso, um habitante lhe pergunta o que está fazendo. “Uma sopa de pedra, hmmm, está ótima, mas com algumas batatas ficaria ainda melhor”, responde o estrangeiro. O curioso volta com algumas batatas, que vão direto pra panela. Outro habitante lhe faz a mesma pergunta, no que o estrangeiro responde que a sopa ainda não atingiu toda sua potência – assim a sopa ganha mais ingredientes à medida que a atenção dos habitantes aumenta. Uma vez pronta, as pedras são retiradas e todos tomam a sopa juntos. As pedras, aqui são um signo da fome mas também da partilha: a fome é aquilo comum a todos, compartilhar a sopa é também uma partilha da fome.

DE PEDRA será vida no dia

TUDO

rocha

*There are many stories of stone soup.*

*Common to all of them is the theme of the stranger (in some versions a monk, in others, a soldier) who arrives hungry to a city where its inhabitants deny his request for food. The stranger sits down in the main square, lights a fire, fills his pot with water and throws in it some stones. Curious, a resident asks: what you are doing? “A stone soup. Hmmm, it’s looking good, but with a few potatoes it would be even better,” answers the stranger. The curious resident returns with some potatoes that go straight into the pot. Another inhabitant asks him the same question, and the stranger replies that the soup has not yet reached its full strength - thus the soup gains more ingredients inasmuch the attention of the inhabitants increases. Once ready and the stones removed, everybody shares the soup. Here, the stones are a sign of hunger but also of sharing: hunger is something common to all; sharing the soup is also sharing hunger.*

a SOPA DE PEDRA será servida no dia  
TODOS convidados.

rocha

DE PEDRA será vida no dia

TUDO

rocha

a SOPA DE PEDRA será servida no dia  
TODOS convidados.

rocha

DE PEDRA será vida no dia

TUDO

rocha

a SOPA DE PEDRA será servida no dia  
TODOS convidados.

rocha

DE PEDRA será vida no dia

TUDO

rocha

a SOPA DE PEDRA será servida no dia  
TODOS convidados.

rocha

a SOPA DE PEDRA será servida no dia  
TODOS convidados.

matheus rocha pitta

a SOPA DE PEDRA será servida no dia  
TODOS convidados.

matheus rocha pitta

a SOPA DE PEDRA será servida no dia  
TODOS convidados.

matheus rocha pitta

a SOPA DE PEDRA será servida no dia  
TODOS convidados.

matheus rocha pitta



GESTOS EM TEMPOS DE PERIGO  
GESTURES IN TIMES OF DANGER

Luisa Duarte  
Curadora  
Curator

Este texto está sendo escrito em outubro de 2018. Não me parece exagero afirmar que a geração de Matheus Rocha Pitta, a mesma que a minha, vive hoje o seu momento mais grave. O indizível se materializa com sua força brutal bem diante de nossos olhos - tal fenômeno, vale lembrar, se faz presente em diferentes latitudes do globo. Engana-se quem pensa que tal conjuntura diz respeito somente à esfera da vida pública, um dos aspectos mais perversos da nova/velha dinâmica é justamente a sua capacidade de embotar a imaginação, a subjetividade, de contaminar até mesmo o inconsciente, limitando assim a possibilidade de imaginarmos outros mundos possíveis.

O campo da arte seria justamente aquele destinado a abrir sendas para essa imaginação quando tudo mais parece sufocado. Mas essa capacidade da arte passa ao largo de uma aproximação com territórios da política por via de ilustrações ou narrativas, tampouco evocando atos heroicos. Trata-se, antes, de instaurar gestos a um só tempo sutis e subversivos capazes de lançar, naquele que se aproxima, um olhar e um afeto diversos e, assim, quem sabe, nos retirar do sequestro da nossa pulsão de vida, da nossa potência de imaginação.

Faço este preâmbulo pois enxergo na obra de Matheus Rocha Pitta um capítulo singular do vínculo entre arte e política capaz de iluminar as possibilidades da primeira em tempos de perigo.

This text is being written in October 2018. I do not think it is an exaggeration to say that Matheus Rocha Pitta's generation, the same as mine, is currently living through its most critical moment. The unspeakable is being materialized with brutal force right in front of our eyes - a phenomenon which, we should remember, is now present at various latitudes around the globe. Those who think that the current context only concerns the sphere of public life are fooling themselves, one of the most perverse aspects of this new/old dynamic is its ability to dull the imagination, subjectivity, even to contaminate the subconscious, thus limiting the possibility of imagining other possible worlds.

The field of art would be precisely the one destined to open paths for this imagination when everything else seems suffocated. But this capacity of art passes far from an approximation with the territories of politics by means of illustrations or narratives, neither evoking heroic acts. It is, first, about establishing gestures that are at once subtle and subversive, able to introduce in those who approach a diverse perspective and affection and, thus, who knows, draw us out of this kidnapping of our pulse of life, our power of imagination.

I am writing this preamble because in the work of Matheus Rocha Pitta I see a singular chapter of the bond between art and politics capable of illuminating the possibilities of the first in times of danger.

\*\*\*

A exposição *Caminho da Pedra*, no Espaço Cultural BNDES, reúne trabalhos realizados nos últimos cinco anos que formam uma só instalação, um circuito no qual uma obra doa um novo olhar para a outra. *Primeira Pedra* (2015), *Leite de Pedra* (2018), *Sopa de Pedra* (2014) e *Aos Vencedores as Batatas* (2016) surgem dispostos no chão da galeria, sob uma luz fria e baixa, como que convocando uma aproximação cuidadosa, permeada pelo silêncio, na contramão de uma atenção dispersa e ruidosa tão comum na atualidade. Testemunhamos aqui a persistência de um território de questões cultivado por Matheus, com altas doses de aposta e coerência, ao longo dos últimos quinze anos.

Em *Primeira Pedra* (2015), somos chamados a colher uma pedra na rua, que caiba em nossas mãos, e trocá-la por outra, assinada pelo artista, realizando assim uma transação. Nesse intervalo performamos um gesto que curto-circuita o lugar do objeto de arte. Entra no espaço consagrado a pedra ordinária, destituída de valor, enquanto saem para o mundo, sem que se saiba o destino, as pequenas esculturas em forma de cubo envolvidas no fetiche da assinatura de Matheus. E será justamente nesse percurso que teremos a chance de dedicar um outro olhar à ação que estamos realizando. Se toda pedra na mão traz consigo a chance de um ato violento, aqui ocorre, ao contrário, uma deposição da violência. Pousamos a pedra sobre uma folha de jornal do dia anterior e, no mesmo lance, contribuímos para formar uma escultura em processo. Interessa ao artista a interrupção do gesto, o desvio que desfaz o cumprimento de sua finalidade, assim como o tempo dilatado que abre espaço para modos inauditos de atenção.

\*\*\*

The exhibition *Caminho da Pedra* [The Stone's Path] at the Espaço Cultural BNDES is composed of works created in the last five years that form a single installation, a circuit in which one work provides a new perspective for the other. *Primeira Pedra* [First Stone] (2015), *Leite de Pedra* [Milk from Stone] (2018), *Sopa de Pedra* [Stone Soup] (2014) and *Aos Vencedores as Batatas* [For the Winners the Potatoes] (2016), are arranged on the floor of the gallery, under a cold and low light, as if calling for a careful approach, permeated by silence, in contrast to the dispersed and noisy attention that is so common nowadays. Here we witness the persistence of a territory of issues cultivated by Matheus with high doses of commitment and consistency over the past fifteen years.

In *Primeira Pedra* (2015) we are asked to find a stone in the street which fits into our hand and exchange it for another signed by the artist, thus realizing a transaction. In this interval we perform a gesture that short-circuits the place of an artwork. An ordinary stone, devoid of value, enters the consecrated space, whilst the small cube sculptures, wrapped in the fetish of Matheus' signature, whilst the small cubic sculptures, wrapped in the fetish of Matheus' signature, are taken away without anyone knowing their destiny. And it is precisely in this journey that we have the opportunity to devote a different perspective to the action that we are undertaking. If every stone in a hand brings the chance of a violent act, here the opposite occurs, a deposition of violence. We place the stone on a page of yesterday's newspaper and, in the same gesture, we contribute to creating a sculpture in process. The artist is interested in interrupting the gesture, the diversion that undoes the fulfillment of its purpose, as well as the dilation of time that opens space for unheard of modes of attention.



Se é recorrente entre as estratégias do artista chamar o outro para fazer parte da constituição da obra, esse vínculo sempre ultrapassa o caráter passivo que caracteriza boa parte das propostas participativas no campo da arte contemporânea. Aqui, artista e público parecem estabelecer, a cada vez, uma espécie de contrato no qual cada lado assume o seu papel. Isso se dá, também, em *Leite de Pedra* (2018), operação na qual Matheus convidou moradores da Favela da Maré a tirarem leite de pedra, literalmente: um litro de leite foi oferecido em troca de um quilo de pedra.<sup>1</sup> As caixas de leite foram esvaziadas (os participantes levavam recipientes vazios) e preenchidas pelas pedras. As caixas se converteram, então, em “tijolos”: ali foi jogado cimento de modo a manter as pedras juntas. A imagem do leite na embalagem foi mantida em cada “tijolo” que, por sua vez, é uma unidade da escultura na forma de um grande cubo. O resultado parece impossível: um pallet de leite (1080 litros) petrificado. A mesma unidade de medida usada na distribuição da mercadoria retorna como signo de uma redistribuição: o capital usado no mecanismo de produção da obra não foi o dinheiro, mas o impossível, a pedra. Matheus instaura assim um acontecimento simultaneamente poético e crítico em relação aos fluxos econômicos (altamente abstratos tantas vezes) do capital.

Sabemos que “tirar leite de pedra” é uma expressão popular que significa fazer algo impossível, conseguir algum êxito apesar das condições adversas. *Sopa de Pedra* (2014) tem em sua origem uma lenda que, ao seu modo, evoca a expressão. Em tal projeto é servida em praça pública uma sopa feita tanto de legumes verdadeiros quanto de le-

If it is a recurring strategy of the artist to draw on others to take part in the construction of the artwork, this bond always surpasses the passive character that characterizes a large part of participative proposals in the field of contemporary art. Here the artist and the public seem, each time, to establish a type of contract in which each side assumes its role. This also occurs in *Leite de Pedra* (2018), where Matheus invited residents of the Favela da Maré to literally milk a stone: a liter of milk was offered in exchange for a kilo of stones.<sup>1</sup> The cartons of milk were emptied (participants brought empty containers) and filled with stones. The cartons were, therefore, converted into “bricks”: cement was poured into them as a way of keeping the stones together. The image of milk on the packaging was maintained on each “brick” which, in turn, became a unit of a sculpture in the form of a large cube. The result seems impossible: a petrified pallet of milk (1080 liters). The same unit of measurement used in the distribution of the good returns as a symbol of redistribution: the capital used in the mechanism of production of the work was not money, but the impossible, stones. Matheus thus introduces an event that is simultaneously poetic and critical in relation to the (so often highly abstract) economic flows of capital.

We know that “milking a stone” is a popular expression that means doing something impossible, to achieve good results despite adverse conditions. *Sopa de Pedra* (2014) has its origin in a story which, in its own way, evokes the expression. In this project a soup made of real vegetables as well as vegetables carved out of soapstone is served in a public square. Gesture, sculpture and food, fundamental elements of the artist’s work, are united here.

1. This action was undertaken in partnership with the NGO Redes da Maré.

gumes esculpidos em pedra sabão. Gesto, escultura e comida, índices fundamentais da obra do artista, se encontram aqui reunidos. Na exposição está exposto o memorial do trabalho no qual elementos que o formam são exibidos junto a vídeos, fotografias, ao lado da narrativa que envolve a origem da sopa de pedra. Esta nos conta sobre um estrangeiro (em algumas versões um monge, em outras um soldado) que chega faminto a uma cidade, cujos habitantes lhe negam o pedido de comida. O estrangeiro então se senta na praça principal, acende um fogo, enche sua panela de água e joga ali algumas pedras. Curioso, um habitante lhe pergunta o que está fazendo. “Uma sopa de pedra, hummm, está ótima, mas com algumas batatas ficaria ainda melhor”, responde o estrangeiro. O curioso volta com algumas batatas, que vão direto para panela. Outro habitante lhe faz a mesma pergunta, no que o estrangeiro responde que a sopa ainda não atingiu toda sua potência – assim a sopa ganha mais ingredientes à medida que a atenção dos habitantes aumenta. Uma vez pronta, as pedras são retiradas e todos tomam a sopa juntos. As pedras aqui são um signo da fome mas também da partilha: a fome é aquilo comum a todos, compartilhar a sopa é também uma partilha da fome. Na receita da sopa de Matheus, as pedras, no lugar de serem retiradas no momento de comer, são adicionadas ao prato ao lado dos ingredientes verdadeiros. Assim, o gesto de comer a sopa se dá, mas somente até certo ponto e não sem estar envolto em uma estranheza intencional. O prato pesa mais que o normal, a colher ao tocar as pedras produz um som incomum e, ainda, come-se somente o caldo, enquanto a outra metade nunca é ingerida. O imobilismo, tão caro ao artista, surge aqui na quebra do automatismo desse gesto tão simples quanto vital: comer. Como já foi assinalado anteriormente, o gesto pode enfim emergir em sua

In the exhibition a monument of the work is shown, in which the elements that make it up are shown together with videos, photos, next to the story of the origin of the stone soup. The story tells of a stranger (in some versions a monk, in others a soldier) who arrives hungry in a town whose inhabitants refuse his request for food. The stranger sits in the main square, lights a fire, fills his pot full of water and throws in some stones. Curious, an inhabitant of the town asks him what he is doing. “A stone soup, mmmm, it’s great, but with a few potatoes it would be even better,” replies the stranger. The curious inhabitant returns with some potatoes which go straight into the pot. Another inhabitant asks him the same question, to which the stranger says that the soup hasn’t reached its full potential yet - and so the soup gains more ingredients as the interest of the inhabitants increases. When it is ready the stones are taken out and everyone eats the soup together. Here the stones are a symbol of hunger but also of sharing: hunger is common to all, sharing the soup is also the sharing of hunger. In Matheus’ recipe the stones, instead of being taken out at the time of eating, are added to the plate next to the real ingredients. In this way the act of eating the soup is performed but only up to a certain point and not without being surrounded by an intentional strangeness. The plate weighs more than normal, when the spoon touches the stones it produces an unusual sound and only the broth is eaten whilst the other half of the soup is not ingested. Paralysis, the inability to act, so dear to the artist, appears here in the automatic nature of this simple and vital gesture: eating. As has already been pointed out, gesture can finally emerge in its pure medium, namely, disassociated from its end.<sup>2</sup>

2. See the essay “Como fazer coisas com palavras” [How to do things with words], by Claudio Oliveira. Revista Cult, March 2017.



pura medialidade, ou seja, desvinculado de seu fim.<sup>2</sup>

O artista instaura assim uma subversão fina: faz do encontro com o obstáculo um acontecimento capaz de gerar afetos outros que não o imobilismo, ou melhor, entende o imobilismo (a petrificação) como uma potência. Ora, em tudo tal premissa é inversa aos valores dominantes na nossa contemporaneidade. Tudo ao nosso redor nos diz para agir, progredir, responder, reagir. Qualquer parada, pausa, refugo, se torna sinônimo de desajuste.

Esta interrupção capaz de inaugurar uma outra natureza de pensamento, uma nova dinâmica na relação com o mundo ao redor, partido dos gestos mais simples e cotidianos, se dá, também, na forma com que Matheus se apropria de recortes de jornal. A notícia é, por natureza, uma mercadoria que tem validade de um só dia e que enseja em nós reações imediatas. A sua circulação vertiginosa, entretanto, no lugar de se desdobrar em movimentos reais em direção aos fatos, finda por gerar respostas tão ágeis quanto vazias de sentido, permeadas pelo automatismo.

Os recortes de jornais, tão presentes ao longo de todo seu trabalho, surgem em *Caminho da Pedra* na obra *Aos Vencedores as Batatas* (2016). O projeto tem em seu título uma referência a passagem de Machado de Assis (1839-1908) e a sua ironia em relação à teoria do darwinismo social. Atualizada para o século XXI, estamos diante de uma crítica fina aos *winners* da atualidade. Na escultura, uma série de sacolas plásticas contendo pedras e batatas circunda uma espécie de altar sobre o qual pousam troféus de cimento, petrificados; em seu friso, fragmentos de

2. Ver ensaio “Como fazer coisas com palavras”, de Claudio Oliveira. Revista Cult, março 2017.

The artist creates a sophisticated subversion: from the encounter with an obstacle he creates an event capable of generating affections other than that of paralysis, or better, to understand paralysis (petrification) as a power. However, this premise is the opposite of the dominant values in our contemporary society. Everything around us tells us to act, progress, respond, react. Any stop, pause, scrap, becomes synonymous with maladjustment.

This interruption is capable of inaugurating a different type of thought, a new dynamic in the relationship with the world around us, from the simpler gestures of everyday life, something also present in the way in which Matheus appropriates newspaper clippings. News is, by nature, a commodity that only lasts one day and that causes an immediate reaction in us. Its dizzying movement, however, instead of unfolding into real movements toward the facts ends up generating responses as agile as they are devoid of sense, permeated by automatism.

The newspaper clippings, so present throughout his work, appear in the exhibition in the work *Aos Vencedores as Batatas* (2016). The project title is a reference to a passage by Machado de Assis (1839-1908) and a satire of the theory of social Darwinism. Updated for the 21st century, we are faced with a critique of the current day *winners*. In the sculpture a series of plastic bags containing stones and potatoes surround a kind of altar on which cement trophies reside, petrified; on the frieze fragments of concrete bear glued newspaper cuttings which show images of winners lifting or kissing trophies with their symbol of victory altered: out go the trophies and in come the potatoes. The gestures are once again dislocated from their purpose, whilst a silent and incisive deposition of glory is installed. In the place of the

concreto trazem, colados, recortes de jornais nos quais a imagem de vencedores erguendo ou beijando taças têm seu símbolo da vitória alterado: saem de cena os troféus, entram as batatas. Os gestos aparecem mais uma vez deslocados de sua finalidade, enquanto é instaurada uma silenciosa e contundente deposição da glória. No lugar da prata ou do ouro a serem beijados pelos raríssimos vencedores, a batata de quase todos.

Este é o *caminho da pedra* de Matheus, que escolhe antes observar do ponto de vista dos vencidos, do que dos vencedores; que realiza um monumento na praça cujo protagonismo é dos anônimos, e não dos heróis; que esvazia a glória, depõe a violência; que aposta na força inaudita das expressões populares, dos materiais ordinários; e que tira leite de pedra sob o céu da Maré, crendo, um pouco que seja, nas precárias vitórias, nos pequenos milagres.

Estes os gestos para tempos de perigo que o artista partilha com cada um de nós, dos quais não se espera resultado, finalidade, mas sim a chance de nos investirmos de outras velocidades, outros ritos, outros modos de atenção. Gestos que afirmam um descompasso intencional com o tempo cronológico filiado aos valores dominantes de produtividade, desenvolvimento, eficácia – o tempo dos “vencedores”, o tempo do progresso. Matheus Rocha Pitta escova o presente a contrapelo, habitando-o inteiramente, mas em um descompasso constante, pois sabe, seguindo Giorgio Agamben<sup>2</sup>, que “ser contemporâneo significa ser pontual a um compromisso ao qual se pode apenas faltar.”<sup>3</sup>

3. AGAMBEN, Giorgio, “O que é o contemporâneo?”, in O que é o contemporâneo? E outros ensaios, Chapecó: Argos, 2009.

silver or gold kissed by the rare winners enter the potatoes common to almost everyone.

\*\*\*

This is the *Stone's Path* of Matheus, which chooses to observe the point of view of the losers over that of the winners; creates a monument in a square whose protagonist is the anonymous, and not the heroes; that empties glory, dethrones violence; that bets on the inaudible force of popular expressions, of ordinary materials; and milks stones under the sky of the Maré, believing, just a bit, in the precarious wins, the small miracles.

These are the gestures for dangerous times that the artist shares with each one of us, of which no result or purpose is expected but the chance to invest in other speeds, other rites, other modes of attention. Gestures that affirm an intentional mismatch with the chronological time associated with the dominant values of productivity, development, efficiency - the time of the “winners”, the time of progress. Matheus Rocha Pitta rubs the present up the wrong way, living in it fully, but with a constant mismatch, as, according to Giorgio Agamben<sup>2</sup>, “being contemporary means being punctual for an appointment which can only be missed”.

2. AGAMBEN, Giorgio, “O que é o contemporâneo?” [What is the Contemporary?], in O que é o contemporâneo? E outros ensaios, Chapecó: Argos, 2009.



## ENTREVISTA DE LUISA DUARTE COM MATHEUS ROCHA PITTA OUTUBRO DE 2018

INTERVIEW OF MATHEUS ROCHA PITTA BY LUISA DUARTE  
OCTOBER 2018

LD: *Caminho da Pedra* reúne quatro trabalhos realizados entre 2014 e 2018. Gostaria de escutar sobre a origem do pensamento aqui testemunhado. Acompanho a sua trajetória desde 2003. Em 2006 escrevi um texto para sua individual *Drive-in*, na Galeria Novembro, no Rio de Janeiro, e ali já estavam presentes índices que testemunhamos hoje nas obras apresentadas na Galeria BNDES, como a apropriação de imagens de jornais e a presença de um objeto de consumo deslocado de sua finalidade – no caso o carro tornado caverna. Já *No Hay Pan* (2015), é um trabalho mais recente que dialoga também com esse conjunto que hoje mostramos e que tem um papel importante nesse campo de pensamento e mesmo de uma lógica de exibição, de montagem... Faço essa rememoração para perguntar quais inquietações já estavam atuando antes de *Sopa de Pedra* (2014), a primeira das quatro obras hoje apresentadas, que o levaram a esse momento atual. Ou seja, te peço para compartilhar aqui um certo fio condutor de sua pesquisa que veio dar nesse conjunto hoje apresentado.

MRP: O que é comum a projetos tão diversos é uma ideia de circuito: os trabalhos se articulam de forma a criar um circuito, que se adensa a cada vez que o percorremos, a cada novo trabalho. Em *Drive-in* isso se dava no trânsito entre a galeria e o estacionamento no subsolo no shopping. Mais do que físico, era um deslocamento temporal, com antecipações, expectativas, frustrações, paralelismos, enfim, um cálculo sempre em construção. Esta deambulação do *Drive-in*, por exemplo, encontra na *Primeira Pedra*

LD: *Caminho da Pedra* [The Stone's Path] brings together four works created between 2014 and 2018. I'd like to hear about the origin of the ideas seen here. I have been following your work since 2003. In 2006 I wrote a text for your individual exhibition *Drive-in*, at Galeria Novembro, in Rio de Janeiro, and at that time there were already elements that we can see today in the works presented at the BNDES Gallery, such as the appropriation of newspaper images and the presence of consumer goods dislocated from their purpose – such as the car turned into a cave. *No Hay Pan* (2015), is a more recent work that also dialogs with the set of works shown today and which has an important role in this field of thought and even in terms of the logic of exhibiting, of the installation... I recall these works to ask what were your concerns already before *Sopa de Pedra* [Stone Soup], in 2014, the first of the four works shown today, and which led to the present moment. Namely, I'd like you to share whether you see a common thread with the research that created this group of works shown here today.

MRP: What is common to these diverse projects is the idea of a circuit: the works articulate themselves so as to form a circuit, which deepens each time we tread it, at each new work. In *Drive-in* it was in the transit between the gallery and the underground parking at the mall. More than physical, it was a temporal displacement, with anticipation, expectations, frustrations, parallels, in short, a calculation always under construction. This ambulation in *Drive-in*, for example, finds its expression more concisely in *Primeira Pedra*



Drive In (2006), vistas da exposição na Galeria Novembro, Rio de Janeiro



Drive In (2006), exhibition views at Galeria Novembro, Rio de Janeiro



(2015) sua expressão mais sintética: ao sair da galeria para buscar uma pedra, portá-la e trocá-la por uma escultura, esse espectador acaba performando um gesto, onde distração e atenção máximas se fundem. O fio condutor talvez seja disponibilizar esses gestos, ritos e modos de atenção, que deslocam o objeto de arte para um circuito outro, que o arrancam do conforto do museu ou da galeria, que o abrem para o mundo.

LD: O seu trabalho parece ser movido por uma crítica aguda e ao mesmo tempo sutil aos mecanismos de troca do capital e do lugar das mercadorias em nossa sociedade. Indo além, há uma incorporação de imagens que fazem parte desse sistema de troca e consumo, no caso imagens de jornal, que no lugar de surgirem esvaziadas de sentido por conta de sua natureza descartável, parecem ter ali uma perenidade instaurada. Por um lado sua carga de informação se dilui, enquanto as formas dos gestos ali presentes ganham peso. Poderia falar um pouco sobre essa dimensão do gesto em sua obra e também a respeito do deslocamento das imagens de jornais por você realizado?

MRP: A adoção de uma crítica de valor sempre foi uma necessidade para a afirmação do próprio trabalho, se fez necessário adotar táticas subversivas (agudas e sutis como você diz) para fazer circular essa crítica. Eu acho que, diante da progressão do desastre que vivemos, sempre nos colocamos a questão: o que fazer? Inevitavelmente a resposta é cínica ou escapista, em ambos os casos conformista. O primeiro gesto que me chamou atenção foi o acordo. Li numa entrevista Thomas Hirschhorn (1957) dizer que só se muda a realidade fazendo um acordo com ela. Isso foi um pouco chocante para mim, porque sempre pensei, com o senso comum, que para mudar uma coisa deve-se ir contra ela. O encontro com essa dimensão ética

[First Stone] (2015): by exiting the gallery to seek a stone, bringing it back and exchanging it for a sculpture, the spectator ends up performing a gesture, where distraction and maximum attention merge. The common thread is maybe to make available these gestures, rites and modes of attention, that dislocate the art work to another circuit, that pulls them out of the comfort of the museum or gallery and opens them to the world.

LD: Your work seems to be moved by an acute, and at the same time subtle, criticism of the mechanisms of the exchange of capital and of the place of goods in our society. Going further, there is an incorporation of images that are part of this system of exchange and consumption, such as newspaper images, that instead of being emptied of meaning on account of their disposable nature, seem to have a certain permanence established. On the one hand its load of information is diluted, whilst the forms of the gestures present gain weight. Can you talk a little more about this dimension of the gesture in your work and also about your dislocation of the newspaper images?

MRP: The adoption of a critique of value has always been a necessity for the affirmation of the work, it became necessary to adopt subversive tactics (acute and subtle as you say) to circulate this criticism. I think, faced with the advance of the disaster that we live in, we always ask the question: what can we do? Inevitably the answer is cynical or escapist, in both cases conformist. The first gesture that caught my attention was agreement. In an interview with Thomas Hirschhorn (1957) he says that you can only change reality by making an agreement with it. This was a little shocking to me, as I always thought, using common sense, that in order to change something you had to be against it. The encounter with this dimension of the ethics of



Stills sem título de Drive Thru # 1 (2007), Austin, Texas

Untitled stills of Drive Thru # 1 (2007), Austin, Texas



do acordo se deu muitos anos antes de eu realizar um trabalho e mesmo de começar a colecionar imagens de acordo. Está aí o meu interesse: não exatamente fazer alguma coisa, mas disponibilizar gestos. Não saber o que fazer é uma forma muito comum de paralisia – principalmente se estivermos presos ao esquema linear de início, meio, fim – essa lógica produtivista, um dever moral até. Através da ideia de disponibilizar um gesto, tomo distância do imperativo de produzir resultados. O gesto está no meio, ele é puro meio.

Quanto ao meu arquivo de imagens de jornal, há sim um desejo de estender a vida delas (enquanto mercadoria, a notícia de jornal só vale um dia), mas também tentando tirar essas imagens da diluição do cotidiano e do fluxo de informações. Na série *Acorde* (2013-2015), por exemplo, a veracidade de cada acordo individual, no meio de uma coleção de milhares de imagens, era completamente diluída, o referente da imagem é cancelado por repetição – o que porém reforça o gesto mais abstrato de fazer um acordo. Até inventei um termo para isso: Diluição Mimética, que é você imitar a diluição do mundo para diluir a própria diluição.

LD: Pedra, sopa, pão, jornal, papelão, cimento, leite, batata... O repertório material que constitui as obras hoje reunidas fazem parte de uma economia primária, estamos diante do básico, do mínimo, do necessário. Não há excedente, não há supérfluo. Tais escolhas vêm acompanhadas, na maior parte das vezes, de provérbios, expressões, igualmente populares: tirar leite de pedra, sopa de pedra, atirar a primeira pedra. Talvez a exceção fique com *Aos vencedores as batatas* (2016), cujo título possui um vínculo com a expressão de Machado de Assis (1839-1908). Me fale um pouco sobre o sentido dessas escolhas dentro da sua obra.

agreement was long before I created any works and even before starting to collect images of agreement. This is my interest: not exactly doing anything, but making gestures available. Not knowing what to do is a very common form of paralysis – especially if we are a prisoner to the linear scheme of beginning, middle, end – this productivist logic, a moral duty even. Through the idea of making a gesture, I can distance myself from the imperative to produce results. The gesture is in the medium, it is pure media.

As for my archive of newspaper images, there is a desire to extend their life (as a good, news only has value for one day), but also to try and take these images out of the dilution of daily life and the flow of information. In the series *Acorde* [Agreement] (2013-2015), for example, the veracity of each individual agreement, in the middle of a collection of thousands of images, was completely diluted, the association of the image is canceled by repetition – which, however, reinforces the more abstract gesture of making an agreement. I even coined a term for this: Mimetic Dilution, which is the act of imitating the dilution of the world to dilute this very dilution.

LD: Stone, soup, bread, newspapers, cardboard, cement, milk, potatoes... The repertory of materials that makes up the works gathered here today form part of a primary economy, we are in front of the basic, the minimum, the necessary. There is no surplus, there is nothing superfluous. These choices are accompanied, most of the time, by proverbs, expressions, which are equally popular: milking a stone, stone soup, throw the first stone. Perhaps the exception is *Aos vencedores as batatas* [For the winners the potatoes] (2016), whose title is linked to an expression by Machado de Assis (1839-1908). Tell me a little bit about the meaning of these choices within your work.



Circular (2011), vistas da instalação no Galpão de Artes Bela Maré, Rio de Janeiro



Circular (2011), installation views at Galpão de Artes Bela Maré, Rio de Janeiro



MRP: Sempre trabalho com o que está disponível, ao alcance das mãos. É uma estratégia de resposta rápida, se virar com o que se tem, como o estrangeiro na lenda da sopa de pedra, que chega faminto na aldeia que lhe nega comida e consegue transformar pedra em sopa. Claro que são materiais pobres, cotidianos, ordinários. Mas o que importa é a posição que eles ocupam, o sentido de inversão na escala de valores, de serem agentes expropriadores. As expressões populares também estão disponíveis, ninguém é dono delas, por enquanto. É sobre criar um repertório ético, de gestos, que pode ser usado a qualquer momento pois está ali, ao alcance da tua mão. Na realidade a distinção entre popular e erudito é ilusória: todo mundo sabe o que é tirar leite de pedra, ninguém sabe que isso veio de um diálogo platônico. "Por a mão no fogo" vem de um episódio de guerra da roma antiga. A expressão de Machado também se tornou popular – eu mesmo só fui descobrir que era dele quando resolvi usá-la. Meu programa é criar um repertório de gestos que possam ser usados por qualquer um. Em tempos de perigo, como agora, isso nunca foi tão urgente.

LD: Em *Primeira Pedra* (2015) somos chamados a colher uma pedra na rua, que caiba em nossas mãos, e trocá-la por outra, por você assinada, realizando assim uma transação. Se estabelece dessa maneira uma espécie de contrato de trabalho entre o artista e o público. Neste ato testemunhamos uma série de deslocamentos e pequenas subversões, seja no fetiche investido no objeto de arte, seja em sua circulação no mundo. Ao mesmo tempo, temos aqui a deposição da violência latente contida no ato de segurar uma pedra - o gesto (ou não gesto) como que é interrompido, como que perdendo a sua finalidade. Poderíamos ainda mencionar um caráter escultórico que ganha corpo na medida que as pedras vão sendo trocadas.

MRP: I always work with what is available, what is at my fingertips. It is a strategy for a rapid response, make do with what you have, like the stranger in the story of the stone soup, who arrives at the village that denies him food and who manages to turn stones into soup. Of course they are poor, day to day, ordinary materials. But what is important is the position that they occupy, the sense of inversion on the scale of values, of being agents of expropriation. Popular expressions are also available for use, nobody owns them, at least for now. It is about creating an ethical repertoire, of gestures, that can be used at any time because it is there, at your fingertips. In reality the distinction between popular and erudite is an illusion: everybody knows what milking a stone is, nobody knows that it came from a Platonic dialogue. "Put your hand in the fire" comes from a war in ancient Rome. The expression "For the winners the potatoes" by Machado de Assis also became popular - I only discovered it was his when I decided to use it. My project is to create a repertoire of gestures that can be used by anyone. In times of danger, such as now, this has never been more urgent.

LD: In *Primeira Pedra* (2015) we are called on to take a stone which fits in our hand from the street and exchange it for another, signed by you, thus creating a transaction. A kind of employment contract between the artist and the public is established in this way. In this act we witnessed a series of dislocations and small subversions, be it in the fetish of investing in a work of art, be it in its circulation in the world. At the same time we have the latent violence contained in holding a stone - the gesture (or non-gesture) being interrupted, losing its purpose. We could also mention a sculptural element which gains body to the extent that the stones are exchanged. That is to say, a lot of layers of meaning in a single project.



Laje#37 [corpo], 2012, concreto e papel  
Slab#37 [body], 2012, concrete and paper



Ou seja, são muitas camadas de sentido em um único projeto.

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

LD: “Tirar Leite de Pedra” é uma expressão popular que significa uma ação impossível. Em *Leite de pedra* (2018) você mais uma vez realizou uma transação: ali se tratava de oferecer um litro de leite (a ser recebido fora da embalagem) para moradores da favela da Maré e, em troca, receber um quilo de pedra. É famosa a expressão “Da Adversidade Vivemos”, de Hélio Oiticica (1937-1980). De que forma existe nesse gesto que materializa o impossível, ao tirar literalmente leite de pedra, uma afirmação da arte como um campo no qual se lida antes com o impossível do que com o possível, no qual se retira dali, de onde menos se espera, das ruínas, das pedras/restos, por exemplo, cujo valor monetário no mundo é nulo, um outro valor, de outra natureza, insuspeitado?

MRP: A linha que divide o possível do impossível não é um muro intransponível mas uma névoa difusa. Igualmente é difusa a linha que divide a arte da mercadoria e a mercadoria

MRP: Yes, this basic material reflects an immense wealth of meaning. Because meaning is not in the substance of things, but in its position, the more positions that it occupies, the larger the circuit of meaning that it reaches. The sculpture realizes itself in this constant material dislocation, it always starts at the middle, like the first stone, which could also be called the middle stone. The employment contract is an inclusion of the public as a sculptural agent, the sculpture is literally socially constructed, in an eminently social fact which is that of an art exhibition. But it is any kind of public - the only indicator that remains is the collected stones, which, however, attest to the fact that the sculptures were distributed, spread out in the world.

LD: “Milking a Stone” is a popular expression which refers to an impossible action. In *Leite de pedra* [Milk from Stone] (2018) you once again created a transaction: you offered a liter of milk (received without the packaging) to residents of the Favela da Maré and in exchange received a kilo of stones. Hélio Oiticica’s (1937-1980) famous expression is “From Adversity We Live”. In this gesture that materializes the impossible, literally milking a stone, in what way does an affirmation exist of art as a field in which you tackle the impossible before the possible, where you pull out, from where you least expect it, the ruins, the stones/remains, for example, whose monetary value in the world is zero, another value, of another, unsuspected, nature?

MRP: The line that divides the possible from the impossible is not an insurmountable wall but a diffuse fog. The line that divides art from goods and goods from garbage is equally diffuse. However, miracles are perfectly achievable, even if these gestures will never be a final, assertive, blow. On the contrary, it is something that is practiced daily, like a fire that must constantly be protected



Laje#45 [menores], 2012, concreto e papel  
Slab#45 [minors], 2012, concrete and paper



do lixo. Portanto milagres são perfeitamente realizáveis, ainda que tais gestos jamais serão um golpe final, certo. Pelo contrário, é algo a ser praticado cotidianamente, como um fogo que se deve proteger do vento constante. A adversidade que vivemos é cada vez mais brutal – talvez porque o impossível tenha se deslocado da imaginação artística e religiosa para a arena política. O que vivemos agora, em outubro de 2018 no Brasil, parecia impossível e no entanto está aí escancarado diante de nós.

LD: *Aos Vencedores as Batatas* (2016) tem em seu título uma referência a passagem de Machado de Assis e a sua ironia em relação à teoria do darwinismo social. O que te interessa na atualização dessa ironia crítica para os vencedores de nosso tempo marcado pelos winners do neoliberalismo? Esse projeto teve sua primeira versão em Berlim, na Alemanha, seria bom escutar sobre a importância desse contexto no qual a obra veio à luz e as mudanças para sua exibição hoje, no Brasil.

MRP: O projeto nasceu no ano que vivi em Berlim, como bolsista. Me pareceu que a ironia de oferecer batatas (que chegaram da América do Sul para a Europa, foram usadas estrategicamente como fonte de segurança alimentar a partir do séc. XVIII e que hoje são um símbolo cultural germânico) aos vencedores em tal contexto era produtiva. Anunciei a distribuição em duas vitrines alugadas em estações de metrô, foi criado um micro circuito na cidade para efetivar a distribuição dos prêmios. No entanto, transposta pro contexto brasileiro, essa ironia é um pouco diferente. A primeira decisão foi não distribuir as batatas e tratar a escultura mais como um altar do que uma mesa. Ela ganhou mais transparência e elementos como, por exemplo, o friso com os atletas erguendo troféus de batata. Se em Berlim era um projeto só, aqui a escultura é exibida em outro contex-

from the wind. The adversity that we live in is ever more brutal - maybe because the impossible has dislocated itself from artistic and religious imagination to the political arena. What we are currently living through in October 2018 in Brazil seemed impossible, but it is there wide open in front of us.

LD: *Aos Vencedores as Batatas* [For the Winners the Potatoes] (2016) references Machado de Assis and his satire in relation to the theory of social darwinism. What interests you in updating this critical satire for the winners of our time marked by the "winners" in neoliberalism? The first version of this project was in Berlin, in Germany, it would be good to hear from you about the importance of the context in which the work came to light and the changes for your current exhibition in Brazil.

MRP: The project was born in the year I lived in Berlin, on a scholarship. I felt the irony of offering potatoes (which arrive in Europe from South America and which were used strategically as a source of food security from the 18th century and which today are a symbol of Germanic culture) to the winners was meaningful in that context. I advertised the distribution in two window displays rented out in metro stations, a micro circuit was created in the city to implement the distribution of the prizes. However, transposed into the Brazilian context this satire is a little different. The first decision was to not distribute the potatoes and to treat the sculpture more like an altar than a table. It gained more transparency and elements like, for example, the frieze with the athletes lifting the potato trophies. In Berlin it was just one project, here the sculpture is shown in a different context, with three other projects. Here in Espaço Cultural BNDES, it offers an interesting counterpoint. In all of the other projects there is a certain heroism, a small miracle, a precarious victory. It seems to me that *Aos vence-*



Estela#12 [Gola] (2014), vista da exposição Memória Menor no MAM RJ, 2018  
Stela#12 [throat] (2014), view of the exhibition Minor Memory at MAM RJ, 2018



to, com outros três projetos. Assim, aqui no Espaço Cultural BNDES, ela oferece um contraponto interessante. Em todos os outros projetos há um certo heroísmo, um pequeno milagre, uma precária vitória. Me parece que *Aos Vencedores as Batatas*, para além de comentar o vale tudo que vivemos, também faz um contraponto com a *Sopa*, o *Leite* e a *Primeira Pedra*: esses gestos, por mais efetivos que sejam, são impermanentes, insuficientes. Acho que o trabalho esvazia qualquer aposta na ideia de gambiarra, de crença cega na positividade da precariedade.

LD: *Sopa de Pedra* (2014), leva para o espaço público uma proposição na qual é servida uma sopa que mescla legumes verdadeiros e outros esculpidos em pedra sabão. Coexistem aqui as dimensões do gesto, da partilha da comida, e ainda aquela do fazer escultórico. Quando no espaço expositivo, o memorial da ação é exibido junto com o texto que narra a lenda sobre a origem da sopa, na qual um estrangeiro chega faminto a uma cidade e consegue, pouco a pouco, a solidariedade dos habitantes locais pedindo que agregassem à sua sopa de pedra algum legume verdadeiro. Seria bom escutar de você sobre a presença, mais uma vez, da pedra como elemento que dispara um processo de partilha. Mas essa partilha nada tem haver com um gesto assistencialista. Enquanto se toma a sopa, se sente o peso da pedra no prato, como que deixando clara uma certa atenção, uma certa resistência, que nos recorda a fome que está na origem da lenda...

MRP: A partilha está sempre associada como uma divisão de bens materiais, a conta é fácil, divide-se igual para todos e o problema está resolvido. Acredito em outro tipo de partilha, não daquilo que é meu, mas daquilo que é de qualquer um. A fome é uma condição comum de todos, ninguém mata a fome de um único golpe, ela sempre re-

dores as *Batatas*, aside from commenting on the free-for-all that we are living in, is also a counterpoint to the *Soup*, the *Milk* and the *First Stone*: these gestures, as effective as they are, are impermanent, insufficient. I think the work deflates any bet on the idea of a gambiarra [work-around], of blind belief in the positivity of precariousness.

LD: *Sopa de Pedra* (2014) brings a soup which mixes real vegetables with others that are sculpted in soapstone to a public space. The dimensions of the gesture, the sharing of food and the sculptural act coexist. In the exhibition space a monument to the work is shown together with a text that tells the story of the stone soup, in which a stranger arrives hungry in a city and manages, bit by bit, to obtain the solidarity of the local inhabitants by asking that they add real vegetables to his stone soup. It would be good to hear from you about the presence, once more, of stone as the element which triggers a process of sharing. But this sharing has nothing to do with an act of assistentialism. When eating the soup you can feel the weight of the stone in the plate, as if it is demanding a certain attention, a certain resistance, that reminds us of the hunger at the start of the story.

MRP: Sharing is always associated with a division of material goods, the calculation is easy, share equally amongst all and the problem is resolved. I believe in another type of sharing, not that which is mine, but that which is everyone's. Hunger is a condition common to all, no-one ends hunger in a single blow, it always comes back, every day. There is a very beautiful Italian proverb which states that "the best food is the one which always leaves you with a bit of hunger", in other words, the best food isn't the one which ends hunger, that meets the needs of the body, but that which makes you aware that this is impossible. In the story of the soup, the stones are



No Hay Pan (2015), detalhe de sequência de fotografias, Milão  
No Hay Pan (2015), detail of photographic sequence, Milan



torna, todo dia. Tem um provérbio italiano muito lindo que diz que “a melhor comida é aquela que sempre te deixa com um pouco de fome”, ou seja, o melhor alimento não é aquele que mata a fome, que supre a necessidade do corpo, mas aquele que te faz consciente que isso é impossível. Na lenda da sopa, as pedras são retiradas da panela, na minha escultura elas continuam no prato. Toma-se a sopa e pedra continua ali, graciosamente materializando essa impossibilidade de matar a fome. Também gosto de pensar na sopa como um monumento em praça pública, a base do monumento são pratos de comida, uma escultura que se apoia no ordinário, porém essencial, que recorda não os heróis, mas o anônimos.

LD: Certa vez você afirmou que preferia usar o termo projeto no lugar de trabalho para se referir ao que você faz. Por quê?

MRP: Projeto carrega consigo uma certa utopia, no sentido estrito de não ter lugar. Desloca a ideia de resultado final para a prática de se estabelecer um meio. Não se trata de produzir “obras” mas de afirmar um programa, eu não tenho uma estética, uma marca, tampouco uma agenda. Eu tenho um programa: se vivemos a ruína do capital, a ruína de um projeto de sociedade, se vivemos o fim de todo o horizonte utópico, meu programa é fazer *circular essas ruínas*. Desenterrar, vasculhar, invocar. Nós precisamos nos aliar não só aos vivos, mas principalmente aos mortos. Mesmo que o morto seja o objeto de arte.

taken out of the soup, in my sculpture they stay on the plate. You eat the soup and they remain, graciously materializing the impossibility of ending hunger. I also like to think of the soup as a monument in a public square, the base of the monument is plates of food, a sculpture that is based on the ordinary, that recalls not the heroes, but the anonymous.

LD: You once said that you prefer to use the term project instead of work to refer to what you do. Why?

MRP: The term project carries with it a certain utopia, in the strict sense of not having a place. It dislocates the idea of a final result to the practice of establishing a medium. It isn't about creating “works” but affirming a program, I don't have an aesthetic, a brand, nor an agenda. I have a program: if we are living in the ruins of capital, the ruins of a social project, if we are living at the end of the utopian horizon, my program is to *make these ruins circulate*. Unearth, scour, invoke. We need to ally ourselves not just to the living, but principally to the dead. Even if the dead are a work of art.



Reino do Céu (2017), vistas da instalação na Galeria Athena, Rio de Janeiro



Kingdom of Heaven (2017), installation views at Galeria Athena, Rio de Janeiro





Mão no Fogo ( 2018), vistas da instalação na EAV Parque Lage, Rio de Janeiro



Hand on Fire (2015), installation views at EAV Parque Lage, Rio de Janeiro



Reintegração de Posse (2018), vistas da instalação na Casa do Sertanista, São Paulo



Repossession Suit (2018), installation views at Casa do Sertanista, São Paulo



## SOBRE O ESPAÇO CULTURAL BNDES

Criado em 1985, o Espaço Cultural BNDES tem como objetivos fomentar a produção artística nacional e democratizar o acesso à cultura. Todas as atrações são gratuitas e abertas ao público em geral.

A Galeria BNDES, reinaugurada em 2015, vem sendo ocupada por exposições de artes visuais e de memória da cultura brasileira. O local amplia a atuação do Espaço Cultural BNDES, que já oferece ao público, em sua programação regular, espetáculos de música, sessões de cinema e outros eventos, reunindo a diversidade da produção cultural do país.

## ABOUT ESPAÇO CULTURAL BNDES

BNDES – the Brazilian Development Bank – is the main financing agent for economic and social development in Brazil. Seeking to encourage the production of Brazilian artists and to wide-spread the access to culture, BNDES established its own Cultural Center in 1985 – Espaço Cultural BNDES. All attractions are free of charge and open to the general public.

BNDES’ Gallery, reopened in 2015 as part of the Cultural Center, hosts exhibitions of both visual arts and Brazilian heritage. A regular program of concerts, film sessions and other events is also offered by Espaço Cultural BNDES, promoting the diversity of Brazilian culture in all of its forms.

Para conhecer a programação completa do Espaço, acesse:  
See coming attractions on our website:  
[www.bndes.gov.br/espacobndes](http://www.bndes.gov.br/espacobndes)

Espaço Cultural BNDES  
Av. Chile, 100 / Próximo ao metrô Carioca

Mais informações:  
For more information:  
[espacobndes@bndes.gov.br](mailto:espacobndes@bndes.gov.br)  
Ouvidoria: 0800 702 6337



## CAMINHO DA PEDRA

Curadoria Curator  
Luisa Duarte

Produtora Executiva Executive Production  
Rosa Melo

Coordenadora do Programa Educativo  
Education Program Coordinator  
Débora Oelsner

Educadores Assistentes da Coordenação  
Lona Cultural da Maré Herbert Vianna  
Assistant educator coordinacion Maré  
Cultural Booth Hebert Vianna  
Mariane Rodrigues  
Pamela Carvalho

Educadores Assistentes Assistant educator  
Analu Zimmer  
Caju Bezerra  
Davi Vasconcelos

Assistente de Atelier Studio Assistant  
Felipe Abdala

Produção Production  
Carola Bitencourt

Produção de Obra Production of the work  
“LEITE DE PEDRA”  
Felipe Abdala  
Alan Muniz  
Alisson França  
Joana Assis  
Kauã Macedo  
Paulo Ronaldo da Silva Roberto  
Theodoro de Oliveira Sr Carlinhos

Iluminação Lightning  
Rodrigo Leitão  
José Maranhão

Equipe de Montagem Installation Team  
Fabíola Neves  
Luis Antônio Asser  
Osvaldo Moreira

Identidade visual e Design Gráfico  
Visual identity and Graphic Designer  
Marilá Dardot  
Matheus Rocha Pitta

Créditos fotográficos  
Photographic creditsf  
Matheus Rocha Pitta  
p. 13, 15, 17 Douglas Lopes  
p. 31, 32 33 Paula Kossatz

Assessoria de imprensa Press Relations  
Tatiana Diniz

Produção Gráfica Graphic Production  
Lilia Goes

Impressão Printing  
Vixsite [Catálogos]  
Zen Serigrafia [Posters]  
WSM Gráfica [Convites]

Revisão de texto Proofreader  
Thais Medeiros

Tradução Translator  
Thais Medeiros  
Mark Philipp

O artista gostaria de dedicar esse livro à  
memória de Sandra Spritzer (1962-2018)  
The artist would like to dedicate this book to  
the memory of Sandra Spritzer (1962-2018)



