

Mierle Ukeles, arte de manutenção e o contra-feitiço da mercadoria¹

Mierle Ukeles, maintenance art and the commodity counter-spell

Ricardo Cabral Pereira
(UFRJ)

Resumo: Este artigo apresenta os trabalhos *I make maintenance art one hour everyday* [Eu faço arte de manutenção uma hora todos os dias] e *Touch sanitation* [Toque sanitário], da artista da performance Mierle Laderman Ukeles. Partindo de contribuições do recente campo interdisciplinar dos *discard studies* [estudos dos descartes], percebo que os sistemas público-privados de limpeza urbana inventaram para o lixo a ficção de um “fora” impossível, que coreografa o movimento de mercadorias, pessoas, máquinas e bichos pela cidade. Nesse sentido, e pensando com Ursula Le Guin, proponho a arte de manutenção de Ukeles como uma bolsa de histórias de manutenção, um contrafeitiço da mercadoria, abrindo espaços de visibilidade no campo das artes contra o esquecimento do jogar fora.

Palavras-chave: Mierle Laderman Ukeles; arte de manutenção; estudos dos descartes; fetiche da mercadoria; teoria da bolsa da ficção.

Abstract: This article presents the works *I Make Maintenance Art One Hour Every Day* and *Touch Sanitation*, by performance artist Mierle Laderman Ukeles. Drawing on contributions from the recent interdisciplinary field of *discard studies*, I perceive that public-private urban sanitation systems invented for waste the fiction of an impossible “out”, which choreographs the movement of matter, people, machines and creatures through the city. In this sense, and thinking with Ursula Le Guin, I see Ukeles’ maintenance art as a bag of maintenance stories, a counter-spell of the commodity, opening spaces of visibility in the art field against the oblivion of throwing out.

Keywords: Mierle Laderman Ukeles; maintenance art; *discard studies*; commodity fetishism; carrier bag theory of fiction.

DOI: <http://doi.org/10.47456/rf.rf.2133.50852>

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. A pesquisa foi realizada no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAC/UFRJ), com orientação da Prof.^a Dr.^a Eleonora Fabião.

Mierle Laderman Ukeles e a arte de manutenção

O clima não era de muita festa em Nova York no outono de 1976. Os meses que se avizinhavam traziam consigo “uma crise financeira de proporções épicas” (PHILLIPS, 2016, p. 83)², que se arrastaria pelos anos seguintes. Como resposta, a prefeitura da cidade demitiu funcionários públicos e fez cortes severos em serviços como limpeza urbana e contraturno escolar. Trabalhadores de manutenção, reparo e conservação se encontravam num alto grau de vulnerabilidade. “O impacto humano foi catastrófico, já que milhares de pessoas no governo municipal perderam seus trabalhos, devastando indivíduos e suas famílias e levando ao declínio serviços municipais críticos” (Phillips, 2016, p. 83)³.

Eram 11h da manhã do dia 16 de setembro quando as portas do Whitney Museum Downtown foram abertas ao público. O museu inaugurava a exposição coletiva *Art < > World*. No segundo andar do Whitney, o espaço da artista novaiorquina Mierle Laderman Ukeles estava praticamente vazio. A parede principal era dividida em três colunas, uma ao lado da outra, pintadas do chão ao teto. Na primeira, de cor cinza clara e mais estreita que as demais, algumas folhas de papel penduravam da parede, soltas ou presas a uma prancheta. Na segunda coluna, branca, uma bolota amarela bem no topo fazia as vezes de sol. Na terceira, de fundo azul marinho escuro, uma lua e cinco estrelas se destacavam no alto. Bem no topo das colunas, sobre o sol e a lua, lia-se: “EU FAÇO ARTE DE MANUTENÇÃO UMA HORA TODOS OS DIAS”⁴.

Semanas antes da exposição abrir, 300 funcionários e funcionárias responsáveis pela limpeza, reparo e segurança do Whitney haviam recebido uma carta, cujo cabeçalho endereçava: “Querido/a amigo/a trabalhador/a”⁵. O texto, assinado por Ukeles, era um convite à equipe do museu. Como explica a curadora e professora estadunidense Patricia Phillips, a artista

convidava-os/as a juntarem-se a ela “para criar um trabalho vivo de Arte de Manutenção”. [...] Ela deixou claro desde o início que ela não pediria tempo ou esforço extras; em vez disso, propôs algo que aconteceria “dentro da sua cabeça – e na sua imaginação.” Ela descreveu sua ideia como “um jogo que você joga comigo” – e assim como muitos jogos, havia instruções. *I Make Maintenance Art One Hour Everyday* [Eu faço arte de manutenção uma hora todos os dias] (1976) pedia a cada empregado/a para escolher uma única hora de seu turno regular de trabalho e pensar nas atividades que performasse nesse período como Arte. (Phillips, 2016, p. 82-83)⁶

2 Tradução nossa. No original: “a financial crisis of epic proportions”.

3 Tradução nossa. No original: “The human impact was catastrophic, as thousands of people in city government lost their jobs, devastating individuals and their families and leading to the decline of critical municipal services.”

4 Tradução nossa. No original: “I make maintenance art one hour every day”.

5 Tradução nossa. No original: “Dear Friend Worker”.

6 Tradução nossa. No original: “invited them to join her ‘in creating a living Maintenance Art work.’ [...] She made it clear from the start that she was not asking for extra time or effort; instead, she proposed something that would take place ‘inside your head – and in your imagination.’ She described her idea as ‘a game you play with me’ – and as with many games there were instructions.”

Durante as cinco semanas seguintes, enquanto a exposição corria, Ukeles acompanhou as equipes de manutenção do museu em turnos de oito ou dezesseis horas de trabalho, de dia e à noite, sempre carregando uma polaroide em volta do pescoço. Encontrava funcionários e funcionárias e pedia autorização para fotografar seus trabalhos. A escolha pela polaroide, segundo a artista contaria anos mais tarde, em entrevista ao documentário *Maintenance artist*, de Toby Perl Freilich, era uma questão de franqueza: evitava que o filme fosse revelado fora da vista das equipes fotografadas (Maintenance, 2025). “Quando a fotografia emergia da câmera ela mostrava-a ao/à/s trabalhador/a/es e perguntava se consideravam suas ações ‘Trabalho de Manutenção’ ou ‘Arte de Manutenção’” (Phillips, 2016, p. 82)⁷. Ouvida a resposta, etiquetava a foto com a opção escolhida e colava as polaroides, dia após dia, na parede da exposição – a coluna branca para as equipes diurnas e a azul-escuro para os turnos vespertino e noturno.

Cinco semanas depois da abertura, o espaço de Ukeles no segundo andar era outro: tomavam toda a parede da sala 720 polaroides de trabalhadoras e trabalhadores do museu, às vezes fazendo trabalho de manutenção, às vezes fazendo arte de manutenção. No dia 4 de outubro, terceira semana da exposição, o jornalista David Bourdon publicou no jornal *The Village Voice* uma crítica elogiosa ao trabalho de Ukeles na *Art < > World*. No texto, ele diz que a artista

está fazendo um nome para si como a criadora de algo chamado “arte de manutenção”, que consiste em todas as tarefas de rotina que a maioria das pessoas odeia. [...] Uma equipe de mecânicos de elevadores que trabalha dia e noite, homens da segurança, mulheres que limpam as janelas e outros continuam a fazer seus trabalhos normalmente, mas por 60 minutos a cada dia eles são agora convidados a olharem para suas tarefas diárias como “Arte”. (Bourdon *apud* Phillips, 2016, p. 89)⁸

Havia, é evidente, muito mais coisa em jogo. Ukeles estava chamando a atenção para a imensa quantidade de trabalho, pessoas e ações necessárias para manter o museu vivo – aberto, preservado, protegido e funcionando, exibindo arte. A obra acontecia ao mesmo tempo nos espaços da galeria, nos elevadores, nos arquivos e nas entradas de serviço, ou seja, ao mesmo tempo no cubo branco e por trás das portas de “acesso restrito a funcionários”. No meio de uma crise fiscal cuja principal saída oferecida pelo governo era a demissão em massa de servidores de limpeza pública, acompanhada da precarização de serviços de conservação,

I Make Maintenance Art One Hour Everyday (1976) asked each employee to choose a single hour of their regular work shift and think of the duties they performed within that period as Art”.

7 Tradução nossa. No original: “as the photographs emerged from the camera she showed them to the worker(s) and asked them if they considered their actions ‘Maintenance Work’ or ‘Maintenance Art’”.

8 Tradução nossa. No original: “is making a name for herself as the originator of something called ‘maintenance art’, which consists of all the routine chores most people hate. [...] A round-the-clock crew of elevator mechanics, security men, cleaning women window washers, and others continue to do their regular work, but for 60 minutes each day they are now asked to look upon their daily tasks as ‘Art’”.

o trabalho – como diz a artista em seu manifesto de 1969 pela *maintenance art* – “flush up to conscience” (Ukeles, 1969, p. 3), isto é, dá uma descarga às avessas e faz transbordar na consciência (ou na galeria) o trabalho necessário para sustentar a manutenção da vida (e de espaços de exibição de arte).

Ukeles tinha 30 anos quando publicou seu manifesto. Depois de tornar-se mãe, percebe que seu tempo e energia passam a ser quase completamente direcionados para cuidar dessa nova vida – nutrindo, banhando, ninando etc. – o que a leva a rever seu pensamento e atitude como artista. Decide, então, fazer arte de manutenção. No manifesto, ela escreve:

Sou uma artista. Sou uma mulher. Sou uma esposa. Sou mãe (ordem aleatória). Eu não paro de lavar, limpar, cozinar, renovar, sustentar, preservar etc. Além disso (até aqui separadamente), eu ‘faço’ Arte. Agora, eu apenas farei essas coisas cotidianas de manutenção e darei a descarga às avessas até a consciência, exibindo-as como Arte (Ukeles, 1969, p. 3)⁹.

Ukeles conta que a segunda onda feminista dos anos 1960 nos Estados Unidos tinha aberto caminhos para a ocupação de espaços de poder antes reservados apenas a homens, como os de executivos de alto escalão em grandes empresas. No entanto, segundo a artista, o movimento havia deixado de propor uma revalorização do próprio sistema de poder da sociedade patriarcal (Maintenance, 2025). À época, as maiores referências de Ukeles eram Jackson Pollock, Marcel Duchamp e Mark Rothko – todos homens – pelas viradas que haviam provocado no campo das artes por meio do corpo em ação; da nomeação do que seja arte; e da dimensão dos trabalhos, respectivamente. Seu manifesto combina então esses três elementos, porém na direção de dar visibilidade ao trabalho de manutenção necessário para sustentar a vida – e mesmo as vanguardas artísticas (Maintenance, 2025).

No início, ela faz séries fotográficas em sua própria casa. Em algumas imagens, aparece limpando o vaso sanitário ou as cortinas no box do banheiro. Logo, passa a lavar as escadarias de museus, a limpar o chão de centros culturais e a controlar o fluxo de entrada e saída de galerias, em geral colaborando com funcionários e funcionárias que cuidam, preservam e renovam, como seguranças, faxineiros e faxineiras – um tipo de trabalho usualmente esquecido, subalternizado e mal remunerado. Que histórias aparecem fora da luz?

Especialmente em *Eu faço arte de manutenção uma hora todos os dias*, Ukeles estava ela mesma trabalhando durante as semanas da exposição – e mesmo antes, durante o período de planejamento da ação. Trabalhando com o corpo, assim como os mais de 300 funcionários e funcionárias, muitas vezes longe

⁹ Tradução nossa. No original: “I am an artist. I am a woman. I am a wife. I am a mother (random order). I do a hell of a lot of washing, cleaning, cooking, renewing, supporting, preserving, etc. Also, (up to now separately) I ‘do’ Art. Now, I will simply do these maintenance everyday things and flush them up to consciousness, exhibit them, as Art.”

dos olhos do público, nos espaços “invisíveis” do museu. Patricia Phillips foi cocuradora de uma exposição retrospectiva de Ukeles no Queens Museum, também em Nova York, em 2016, quase cinquenta anos depois da publicação do manifesto. Ela acompanhou de perto o trabalho da artista, e assinou o catálogo da exibição. Phillips considera que “seu próprio comprometimento de tempo deu ‘peso’ e autenticidade a suas colaborações. Para os trabalhadores ela era uma artista (e colaboradora) que também estava trabalhando” (2016, p. 83)¹⁰. Phillips lembra ainda que

quando as fotografias começaram a preencher a parede do museu, um número de trabalhadores cruzou outra barreira fantasma e visitou o museu pela primeira vez. [...] Perto do fim da exposição o Whitney abriu na quinta-feira, 19 de outubro, das 23h30 às 00h30 [fora de seu horário regular] para que os dois turnos de trabalhadores noturnos pudessem ver as imagens de si mesmos/as definindo o que estavam fazendo (Phillips, 2016, p. 83)¹¹.

Olhando o conjunto do trabalho da artista, Phillips considera que ali, no meio da década de 1970, Ukeles já estava lançando perguntas e desenhando caminhos éticos e estéticos que ganhariam corpo mais tarde, especialmente a partir dos anos 90, e que ficaram conhecidos como arte socialmente engajada. Seu trabalho comparece, por exemplo, no catálogo da exposição *Living as form: socially engaged art from 1991-2011* [Viver como forma: arte socialmente engajada entre 1991-2011], comissionada em 2012 pelo Creative Times em Nova York, com curadoria de Nato Thompson. A exposição reuniu trabalhos de diversos países, em geral ações coletivas e transdisciplinares, que privilegiam a experiência vivida e o corpo em acontecimento. No prefácio, a curadora e crítica de arte estadunidense Anne Pasternak se refere ao movimento como uma “prática social” (2012, p. 7)¹². São artistas, ela diz, que “se engajam em processos que incluem escuta cuidadosa, conversas atenciosas e organização comunitária” (Parternak, 2012, p. 7-8)¹³, criando “formas de viver que ativam comunidades e promovem a conscientização pública para questões sociais prementes” (Parternak, 2012, p. 8)¹⁴.

O catálogo reúne trabalhos que vão de peças de teatro a performances de longa duração, passando por exposições, projetos de Organizações Não Governamentais e até mesmo acontecimentos que não possuem qualquer tipo de autoria ou relação

10 Tradução nossa. No original: “her own commitment of time acquired ‘weight’ and authenticity with her collaborations. For the workers she was an artist (and collaborator) who was also at work.”

11 Tradução nossa. No original: “as the photographs began to fill the museum wall, a number of the workers crossed another phantom barrier and visited the museum for the first time. [...] Near the conclusion of the exhibition the Whitney opened on Tuesday, October 19, from 11:30 p.m. to 12:30 a.m. so that two evening shifts of workers could see images of themselves defining what they were doing.”

12 Tradução nossa. No original: “social practice”.

13 Tradução nossa. No original: “engage in a process that includes careful listening, thoughtful conversation, and community organizing.”

14 Tradução nossa. No original: “forms of living that activate communities and advance public awareness of pressing social issues.”

com espaços de arte, como “as celebrações no Harlem na noite da eleição de Barack Obama [que] foram erupções espontâneas de alegria e ocupação da rua, numa comunidade que por muito tempo achou que a eleição de um presidente negro fosse impossível” (Thompson, 2012, p. 28)¹⁵. Para Thompson, mais que um movimento artístico, são experiências que parecem sinalizar uma “nova ordem social” (2012, p. 19)¹⁶. Uma aproximação ao mesmo tempo ética, estética e política, que borra pretensas fronteiras entre o que seja arte e vida.

Como uma artista se aproxima respeitosamente e alcança de forma inclusiva uma comunidade de trabalhadores expandida, diacrônica? E como ela apreende e infiltra a cultura e a ecologia de ambientes altamente regulados? [...] Os arquivos da artista [Ukeles] mostram incontáveis documentos e evidências de que ela desenvolveu uma capacidade formidável de se engajar num trabalho ético, responsável e artístico dentro de condições externas complexas. (Phillips, 2016, p. 82)¹⁷

Eu faço arte de manutenção uma hora todos os dias era só o começo de uma investigação de longa duração, que Ukeles viria a desenvolver pelos próximos cinquenta anos. No último parágrafo da crítica de David Bourdon publicada no The Village Voice que mencionei acima, o jornalista fazia uma sugestão irônica para uma cidade em crise, com grande dificuldade de conseguir ajuda financeira do governo federal:

Vamos torcer para que os financistas da cidade de Nova York persigam as implicações da Arte de Manutenção de Ukeles. Se o Departamento Sanitário, por exemplo, pudesse fazer de seu trabalho regular uma performance conceitual, a cidade poderia se qualificar para uma subvenção do National Endowment for the Arts [órgão nacional de financiamento das artes]. (Phillips apud Bourdon, 2016, p. 87)¹⁸

Um dia depois de ler a publicação no jornal, Ukeles escreveu para Anthony Vaccarello, comissário do Departamento Sanitário de Nova York, instituição pública de limpeza urbana de uma das maiores metrópoles do mundo. A artista citava o texto de Bourdon e sugeria sem muitos rodeios: “Talvez você esteja interessado em ter uma artista em residência no Departamento Sanitário”

15 Tradução nossa. No original: “For example, the celebrations in Harlem on the night Barack Obama's election were spontaneous eruptions of joy and street parading in a community that had long thought the election of a black president to be an impossibility.”

16 Tradução nossa. No original: “new social order”.

17 Tradução nossa. No original: “How does an artist respectfully approach and inclusively reach out to an expanded, diachronic community of workers? And how does she apprehend and infiltrate the cultures and ecology of a highly regulated environment? [...] The artist's files hold countless documents and evidence of her developing a formidable capacity to engage in ethical, responsible, and artful work within complex external conditions”.

18 Tradução nossa. No original: “Let's hope that New York City's financiers pursue the implications of Ukeles's Maintenance Art. If the Department of Sanitation, for instance, could turn its regular work into a conceptual performance, the city might qualify for a grant from the National Endowment for the Arts.”

(Ukeles *apud* Phillips, 2016, p. 92)¹⁹. Dias depois, o telefone de Ukeles tocou. Do outro lado da linha, uma assistente de Vaccarello perguntou: “O que você acha de fazer arte com 10 mil pessoas?” “Estarei aí em breve”, ela respondeu (Ukeles *apud* Phillips, 2016, p. 92)²⁰. Ukeles se torna então artista residente do Departamento Sanitário de Nova York, onde passa a ter uma sala que ocupa até hoje. Ter um espaço de trabalho não significa, porém, que Ukeles esteja na folha de pagamento do departamento e, em geral, seus trabalhos são realizados com financiamentos públicos e privados.

Depois de estudar minuciosamente o sistema municipal de coleta de resíduos da cidade ao longo de um ano e meio, Ukeles se depara com uma questão de escala – como fazer proporções gigantescas e números imensos serem percebidos de forma sensível? Em sua primeira performance como artista residente, ela decide cumprimentar e agradecer pessoalmente a cada um dos 8 mil e 500 trabalhadores do departamento, ação que realizaria em turnos diários de trabalho ao longo de onze meses, entre 1979 e 1980. A performance recebeu o nome de *Touch Sanitation* [Toque sanitário] e cada aperto de mão era acompanhado das palavras: “Obrigada por manter a cidade de Nova York viva!” (Ukeles *apud* Phillips, 2016, p. 99)²¹.

O duplo feitiço da mercadoria

Os estudos dos descartes – também conhecidos como *discard studies* ou *waste studies* – são um campo recente, que vem se formando nas últimas duas décadas a partir do crescente número de pesquisas que se debruçam sobre as práticas de descarte nas sociedades de consumo em massa. São estudos que partem não tanto de uma perspectiva técnica de gerenciamento e manejo dos resíduos, mas de uma aproximação multidisciplinar, dentro das ciências sociais, que entende o lixo²² como um conceito situado e construído, que dispara relações, comportamentos, políticas, leis, finanças e faz coisas acontecerem nos corpos, nos mares, na terra e no céu. As estratégias e metodologias são diversas e reúnem perspectivas da antropologia, da geografia, da sociologia, da história, da política econômica e dos estudos ambientais, entre outros campos.

Heike Weber, professora da Universidade Técnica de Berlim, é uma teórica do campo que chama atenção para o tempo de desfazeção das coisas. Coisas, ressalta, duram no tempo, e seu desfazer é um processo de transformação que

19 Tradução nossa. No original: “Perhaps you might be interested in having an artist-in-residence in the Sanitation Department.”

20 Tradução nossa. No original: “How would you like to make art with 10,000 people?” “I’ll be right over.”

21 Tradução nossa. No original: “Thak you for keeping New York City alive!”

22 Na maior parte dos casos que se seguem, optei por traduzir o inglês waste por lixo. Acredito que a palavra seja mais adequada para dar conta da relação ainda muito alienada que tecemos com nossas práticas ecossociopolíticas do descarte. Outras alternativas de tradução, como descarte ou resíduo, poderiam dar falsamente a impressão de que a questão já esteja endereçada. A palavra lixo, para mim, tensiona a reflexão e nos faz permanecer com o problema, sem apaziguá-lo.

perdura. “O momento em que declaramos alguma coisa como lixo [...] não conclui a história do lixo” (WEBER, 2022, p. 89)²³, é só o início de outra história. Nada simplesmente aparece ou desaparece. A sacola de plástico voando ao vento é apenas um piscar de olhos, numa história de escala temporal geológica. São milhares de anos de transmutações, desfazimentos e refazimentos da matéria, da formação do petróleo, passando pelas tecnologias humanas de extração, produção e distribuição, até as centenas de anos que ela levará para se decompôr, enquanto derrama chorume em lençóis freáticos e desprende fumaça pelos ares.

Weber percebe que a política de resíduos sólidos europeia e estadunidense, mais ou menos adaptada para dezenas de outros países ao redor do planeta (incluindo o Brasil) apostou na ideia de que aterros sanitários poderiam funcionar como um *ponto final* para a história de todo o lixo – um grande vórtex, que encerraria o caso de uma vez por todas e não se fala mais nisso. Mas a professora da Queen’s University Myra Hird lembra que aterros sanitários enfrentam *pelo menos* dois problemas: uma capacidade espacial limitada para uma quantidade de resíduos crescente, que tende ao infinito, e o *inevitável* vazamento de chorume.

Existem mais de 7 milhões de químicos conhecidos, 80 mil deles em circulação comercial, e cerca de 1 mil químicos novos entrando em uso comercial a cada ano [...]. Adicione a isso os cerca de 14 mil aditivos alimentares contaminantes adicionados aos aterros pelas comidas descartadas. [...] Uma vez no chão, esses materiais [tóxicos] tornam-se parte da economia de produção e consumo de bactérias. [...] O chorume viaja vertical e horizontalmente dentro dos aterros sanitários, e continua a viajar quando vaza das unidades de aterro. [...] As principais preocupações incluem contaminação do solo e dos lençóis freáticos, emissões de gases e uma miríade de efeitos adversos na saúde da flora e da fauna. (Hird, 2014, p. 457)²⁴

Hird argumenta que a engenharia sanitária e os sistemas público-privados de descarte de lixo e limpeza urbana inventaram a ficção de um *fora impossível*, que poderia esconder tudo o que não queremos mais. Jogar fora, assim, é um ato de esquecimento. Fora da vista, fora de preocupação. O que os olhos não veem o coração não sente. O que é isso que não queremos ver? Lixos contam parte da nossa história. Que histórias são essas, que só aparecem fora da luz? Segue Hird:

A prática de cuidado da classe média ocidental de colocar o lixo na calçada para que seja levado para estações de tratamento, aterros, incineradores

23 Tradução nossa. No original: “*the very moment of declaring something as ‘waste’ [...] does not conclude the story of waste.*”

24 Tradução nossa. No original: “*There are over 7 million known chemicals, 80,000 of which are in commercial circulation and with about 1,000 new chemicals entering into commercial use each year [...]. Add to this the approximately 14,000 food additives and contaminants added to landfills from discarded food. [...] Once in the ground, these [toxic] materials become part of bacteria’s production and consumption economy. [...] Leachate [...] travels vertically and horizontally within landfills, and continues to travel when it leaks beyond landfill cells. [...] Major concerns include soil and groundwater contamination, gas emissions and myriad adverse health effects for flora and fauna.*”

e similares ritualiza o esquecimento. Isso é tornado possível por decisões legislativas, políticas de regulação, modelos de risco, adesão comunitária e práticas de engenharia. Desse modo, aterros sanitários aparecem na paisagem como uma *ação material de esquecimento*. (Hird, 2014, p. 455, grifo nosso)²⁵

No final do século XIX, Karl Marx escreveu que as mercadorias têm um “segredo” misterioso (Marx, 2013, p. 204). Seu feitiço – o fetiche da mercadoria – é esconder seu processo de produção. No mercado (onde as mercadorias são trocadas), o valor de troca de uma mercadoria é expresso pelo preço. Isso significa que todas as relações sociais investidas no processo produtivo daquela mercadoria aparecem sob essa forma numérica – a forma de uma quantidade de moedas; tantos reais, pesos ou dólares. “É justamente essa forma acabada – a forma-dinheiro – do mundo das mercadorias que vela materialmente, em vez de revelar, o caráter social dos trabalhos privados e, com isso, as relações sociais entre os trabalhadores” (MARX, 2013, p. 211). Dito de outro modo, na sociedade capitalista, mercadorias são trocadas por dinheiro a todo momento, deixando escondidas sob a forma-preço todas as relações humanas, animais, vegetais e maquinícias implicadas em sua produção.

Pensando no trabalho de Ukeles, a esse encobrimento dos processos de produção poderíamos acrescentar igualmente seu processo de descarte. Portanto, o feitiço é duplo. Não sabemos de onde as mercadorias vêm nem para onde vão. Não sabemos de que são feitas nem em que se transformarão. Não sabemos quem as produziu nem quem tratará de nosso lixo. Não sabemos nem participamos de seus processos de produção e descarte. Não sabemos, apenas consumimos. Ignoramos e consumimos ignorância. Lembrando Hird (2014), o feitiço das mercadorias é sobretudo um feitiço de esquecimento.

Uma bolsa de histórias de manutenção

No ensaio “A teoria da bolsa da ficção”, a escritora Ursula Le Guin (2021) faz duras críticas ao mito do Herói e sua estrutura de estória, sempre baseada na guerra e no conflito. Ícone de uma geração de autoras feministas estadunidenses que revolucionaram o gênero da ficção científica ao lado de nomes como Octavia Butler, Le Guin retoma em seu ensaio os períodos Paleolítico e Neolítico da chamada “pré-história”, quando hominídeos evoluíram em seres humanos, e percebe uma contradição: ainda que caçadores de mamutes fossem temas predominantes nas pinturas rupestres, apenas de 20% a 35% da nossa alimentação provinha da caça. “O que realmente fizemos para nos manter vivos e de barriga cheia foi

25 Tradução nossa. No original: “Diligent middle-class western practices of placing garbage on sidewalks to be taken to dumping stations, landfills, incinerators and the like ritualises this forgetting. It is made possible by legislative decision, regulative enforcement, risk models, community accession and engineering practice. As such, landfills make their appearance on and in the landscape as a material enactment of forgetting.”

coletar sementes, raízes, brotos, rebentos, folhas, nozes, bagas, frutos e grãos, além de insetos e moluscos”, escreve (Le Guin, 2021, p. 17).

Le Guin se pergunta então por que historicamente o princípio da caça e da guerra, e não o da coleta, ocupou nossas mentes e se espalhou por nossas estórias. Possivelmente, pondera, porque “é difícil contar um conto realmente emocionante sobre como tirei uma semente de aveia selvagem de sua casca” (Le Guin, 2021, p. 17). Por outro lado, as estórias de caçadas de mamutes estão repletas de lanças que perfuram, presas enormes, flechas que matam, mamíferos tombando e jorros de sangue. São estórias centradas na figura de um Herói poderoso, que traça um percurso em linha reta na direção do seu alvo – e sai vitorioso. No entanto,

antes—certamente muito antes, se pensarmos—da arma, uma ferramenta tardia, luxuosa e supérflua; muito antes da útil faca e do machado; simultaneamente às indispesáveis foice, moinho ou pá – pois de que serve colher um monte de batatas se você não consegue carregar para casa aquelas que não pode comer; junto ou antes da ferramenta que força a energia para fora, nós fizemos a ferramenta que traz a energia para casa. (Le Guin, 2021, p. 19-20)

Essa ferramenta é um *recipiente*, uma coisa que contém outras coisas. “Uma folha uma cabaça uma concha uma rede uma mochila uma sacola uma cesta uma garrafa um pote uma caixa um frasco” (Le Guin, 2021, p. 19). Le Guin nos convida então a alargar nossas possibilidades de estórias-bolsas, para que tenhamos outros caminhos poéticos quando os velhos modos de contar, do Herói e suas batalhas, estiverem já demasiadamente gastos. Ela salienta que sua teoria não exclui o conflito, apenas não deixa que a ideia de narrativa se reduza a ele:

Conflito, competição, estresse, luta etc., dentro da narrativa concebida como bolsa/barriga/caixa/casa/patuá, podem ser vistos como elementos necessários de um todo que, por si só, não pode ser caracterizado nem como conflito nem como harmonia, já que seu propósito não é nem o da resolução nem o do êxtase, mas o processo contínuo. (Le Guin, 2021, p. 22, grifo nosso)

Há muitas formas de contar estórias: romances, peças de teatro, filmes, performances, teses etc. Gosto de pensar na dramaturgia da arte de manutenção de Mierle Laderman Ukeles como uma história bolsa. Em 1969, em seu manifesto, Ukeles aponta dois sistemas básicos da vida: desenvolvimento e manutenção. Sem juízo de valor, a artista aponta que o sistema de manutenção é essencial e complementar ao desenvolvimento. Manter, preservar, sustentar, proteger, prolongar e renovar são verbos que aparecem em sua bolsa-manifesto. “Depois da revolução, quem vai recolher o lixo na segunda-feira de manhã?”, Ukeles pergunta (1969, p. 1)²⁶. Ao jogar luz sobre o trabalho de servidores públicos e privados que estão na linha de frente do colapso climático, cuidando de

²⁶ Tradução nossa. No original: “after the revolution, who's going to pick up the garbage on Monday morning?”

nossos lixos, as histórias das performances de Ukeles fazem um *contra-feitiço da mercadoria*: recusam-se a esquecer e, em vez de esconder o que está fora, ressaltam e valorizam todo o trabalho humano de manutenção que é necessário para sustentar cidades e museus vivos. Seu *contra-feitiço* reside em recontar partes de nossa própria história que desconhecemos, trazendo para o centro do autorretrato de nossa sociedade de consumo em massa os sistemas público-privados de descarte, seus trabalhadores e trabalhadoras.

Referências

HIRD, M. **Knowing waste**: towards an inhuman epistemology. In: Social Epistemology. London: Taylor & Francis, vol. 26, n. 3-4, 2012. pp. 453-469.

LE GUIN, U. **A teoria da bolsa da ficção**. São Paulo: n-1 edições, 2021.

MAINTENANCE artist. Filme longa-metragem. Direção: Toby Perl Freilich. Estados Unidos: Framework Films, 2025.

MARX, K. **O capital**: livro 1. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013.

PHILLIPS, P. **Mierle Laderman Ukeles**. New York: Queens Museum, 2016.

THOMPSON, N. **Living as form**: socially engaged art from 1991-2011. Nova York: Creative Times, 2012.

UKELES, M. **Manifesto! MAINTENANCE ART, 1969**: proposal for an exhibition "Care". New York: Queens Museum, 2016. Disponível em: <https://queensmuseum.org/2016/04/mierle-laderman-ukeles-maintenance-art>. Acesso em: 17 out. 2025.

WEBER, H. Unmaking the made: the troubled temporalities of waste. In: GILLE, Z.; LEPAWSKY, J. **The Routledge handbook of waste studies**. Londres e New York: Routledge, 2022.

Ricardo Cabral Pereira

Artista-pesquisador da cena e da performance. É doutor e mestre em Artes da Cena pela UFRJ e ator formado pela Escola de Teatro Martins Pena. Atualmente, é professor substituto do curso de graduação em Direção Teatral da UFRJ.

E-mail: cabralpereira.ricardo@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9301479296029634>

ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-3063-2057>