

# Gabriela Mureb: totem e motor

*Gabriela Mureb: Totem and Engine*

*Gabriela Moreb: totem et moteur*

Vinícius Portella Castro

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

E-mail: [viniciusportella@gmail.com](mailto:viniciusportella@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1074-4076>

## RESUMO

O artigo trata da obra da artista fluminense contemporânea Gabriela Mureb e do seu diálogo com a tecnologia moderna industrial. A partir de ideias de pensadores como Yuk Hui e Gilbert Simondon, tenta-se apresentar as máquinas e performances ruidosas de Mureb como produtos e produtores de tensões críticas singulares com a tecnicidade, tensões que colocam em jogo conceitos como os de humanidade e natureza técnica, gesto e trabalho, dispêndio e exaustão energética, duração e espessura experiencial, criação e destruição.

**Palavras-chave:** *Arte contemporânea; Gabriela Mureb; Filosofia da Técnica; Gilbert Simondon; Yuk Hui.*

## ABSTRACT

The paper focuses on the work of contemporary Rio de Janeiro artist Gabriela Mureb and the dialogue that it establishes with modern industrial technology. Based on ideas from thinkers such as Yuk Hui and Gilbert Simondon, an attempt is made to present Mureb's noisy machines and performances as products and producers of unique critical tensions with technicality, tensions that put into play concepts such as humanity and technical nature, gesture and work, energy expenditure and exhaustion, duration and experiential thickness, creation and destruction.

**Keywords:** *Contemporary art; Gabriela Mureb; Philosophy of Technology; Gilbert Simondon; Yuk Hui.*

## RESUMÉ

L'article se concentre sur le travail de l'artiste contemporaine de Rio de Janeiro Gabriela Mureb et sur le dialogue que son travail établit avec la technologie industrielle moderne. En s'appuyant sur les idées de penseurs tels que Yuk Hui et Gilbert Simondon, on tente de présenter les machines et performances bruyantes de Mureb comme des produits et des producteurs de tensions critiques uniques avec la technicité, tensions qui mettent en jeu des concepts tels que l'humanité et la nature technique, le geste et la technicité, travail, dépense énergétique et épuisement, durée et épaisseur expérientielle, création et destruction.

**Mots-clé:** *Art contemporaine; Gabriela Mureb; Philosophie de la Technique; Gilbert Simondon; Yuk Hui.*

Artigo recebido em: 15/11/2023  
Artigo aprovado em: 18/01/2024

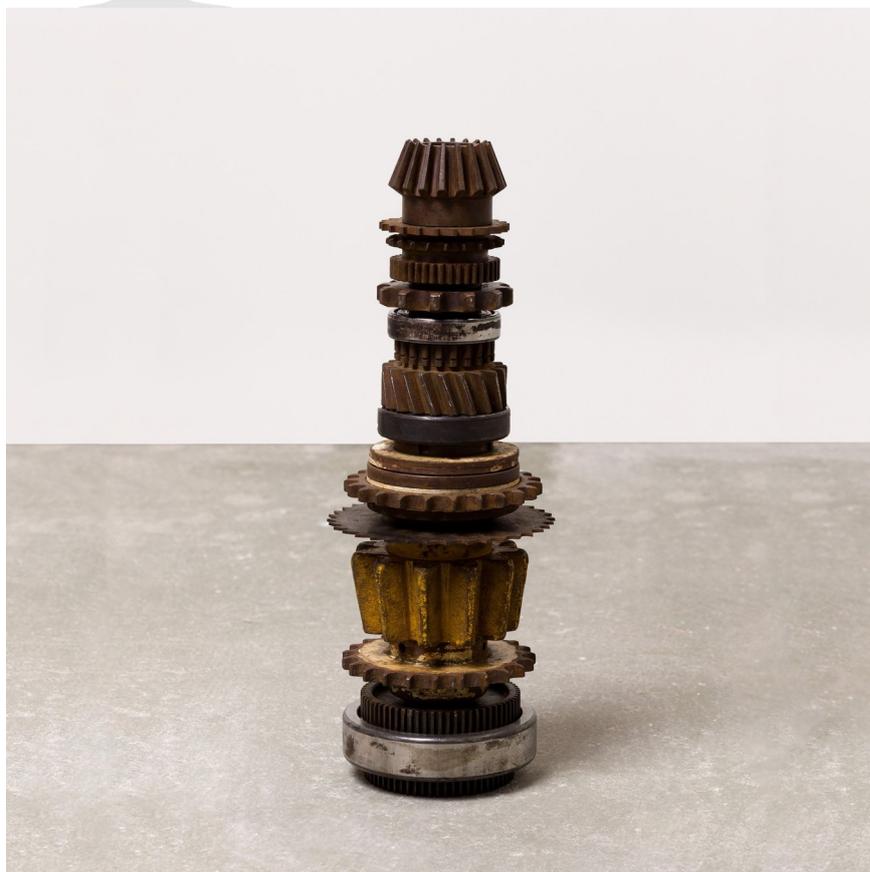


Figura 1. Coluna, 2022. Central Galeria. Foto: Estúdio em Obra. Cortesia Central Galeria.

## Introdução: a técnica na arte contemporânea

*Ser capaz de arrancar, mas não de pará-la*  
– Camila Moura, em *Sobre a máquina*.

No recente livro *Art and Cosmotronics*, o filósofo chinês Yuk Hui propõe que a arte deve ser considerada uma das vias principais de reflexão e confronto com as formas atualmente dominantes de tecnologia (Hui, 2021, p. 25). O livro é uma continuação do projeto de Hui de elaborar uma noção cosmológica da tecnologia (que ele nomeia de cosmotécnica), um projeto de afirmação da diversidade tecnológica como ponto de partida para um confronto com os limites técnicos da cultura contemporânea. Hui estudou com Bernard Stiegler e pode ser considerado um desdobrador de sua obra (em especial na combinação que faz das influências de Gilbert Simondon e Martin Heidegger), embora também a leve a novas direções.

Segundo ele, a crise ecológica planetária traria uma necessidade urgente de superar tanto o programa original da modernidade europeia quanto os dilemas do chamado momento pós-moderno, e as variedades globais de experiência estéticas e tecnológicas seriam cruciais para realizar esse projeto (Hui, 2021, p. 28). A arte seria, inclusive, não só uma via permanente de atualização crítica da sensibilidade e da subjetividade, mas também um caminho fértil para repensar e expandir os limites da própria tecnologia enquanto tal.

Ainda que os desdobramentos essencialmente heideggerianos que Hui apresenta a esses dilemas sejam duvidosos<sup>1</sup>, parece difícil discordar da necessidade de se estabelecer de maneira ampla esse confronto entre arte e tecnologia, estética e instrumentalidade (tanto na produção artística quanto na filosofia e na crítica).

Como se sabe, existem hoje uma série de artistas que atuam na famosa “intersecção entre arte e tecnologia”, mas não é sempre que isso vai além de um uso superficial das formas e sensibilidades tecnológicas dominantes. Não é difícil nomear artistas contemporâneos que confrontem a técnica de maneira fértil e substancial, de Hito Steyerl a Trevor Paglen, de Eva & Franco Mattes a Cao Fei, passando por coletivos como JODI e o Mediengruppe Bitnik, mas parece sempre mais fácil encon-

trar cruzamentos previsíveis de suportes e usos complacentes de plataformas e dispositivos corporativos (sem falar nos usos deslumbrados, quando não delirantes, de NFT e outras ferramentas ligadas a blockchain).

Seguindo uma direção toda própria, a artista Gabriela Mureb (Niterói, 1985-) vem desdobrando no seu trabalho um confronto com a técnica que vai muito além de faíscas fraquinhas e mal chispadas, desdobrando forças elementares e abissais da própria técnica.

O Ocidente quase sempre celebra o maquínico quando bem-escondido sob o capô do carro ou debaixo da tela do smartphone, quase nunca queremos saber de que peças são feitas, de fato, os triunfos técnicos da modernidade capitalista. E é justamente nessas peças escondidas ou descartadas (nas próprias entranhas da megamáquina) que Mureb está interessada. Há mais de uma década suas obras vêm misturando performance, instalação, ruído e objetos técnicos para dar a ver e ouvir as forças maquínicas latentes do nosso entorno, as formas e tendências do nosso ambiente civilizacional que geralmente permanecem invisíveis, mas que estão sempre aí, recostadas no ruído de fundo e disponíveis para ativação.

Uma correia cuja função é soar seu próprio funcionamento<sup>2</sup>, uma máquina repetitiva cuja função é martelar sua própria presença no espaço expositório<sup>3</sup>, um motor cujo ruído operatório é amplificado de maneira didática e ostensiva<sup>4</sup>. Essas obras de Mureb têm em comum uma vontade de trazer o funcionamento operatório das máquinas do fundo para a superfície. Suas presenças tentam trazer à tona tudo aquilo que o inconsciente técnico do Ocidente gosta de varrer para debaixo do tapete: a graxa e o barulho, a fumaça e o óleo. Ao mesmo tempo, a obra tenta dar uma outra dimensão para a presença que essas estruturas já portam em si, de maneira implícita e explícita, seja ao dispô-las de determinado modo no espaço, seja pela maneira de ativar sua duração em cena.

Uma das coisas que fizeram Mureb se atrair por máquinas foi justamente essa possibilidade de realizar um “gesto escultórico sem fim” (Mureb, 2022, p. 18), como ela própria descreve. Máquinas são um processo executável e iterável, afinal, são a própria estabilidade da repetição, na sua mecânica formal, mas também são um acúmulo de gestos humanos e disponibilidades naturais, uma mistura de certezas mecânicas e contingências materiais, determinações formais e indeterminações energéticas.

---

CASTRO, Vinícius Portella. **Gabriela Mureb: totem e motor**.  
PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024  
Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48796> >

Como a artista escreve na sua tese de doutorado, haveria “uma tensão” entre o caráter processual e o caráter de objeto dos seus trabalhos (Mureb, 2022, p. 35), que são ao mesmo tempo performáticos e escultóricos. A própria carreira de Mureb cumpre essa trajetória tensa entre performance e escultura, processos e objetos, já que começou centrada em performances em que seu próprio corpo era colocado em jogo.

Em “Sem Título”, Mureb amarrou sua cabeça com um rolo de fita elástica num elástico maior, desenvolvido por ela e preso ao teto da galeria Gentil Carioca (RJ) durante a exposição *Abre-Alas* de 2008. A performance consistia em correr com o elástico até o limite do seu esgarçamento e da sua própria força. Em outra obra sem título, esta de 2009, temos um tríptico de vídeos em que a artista é levada a limites corporais diversos (pé na garganta, mão na garganta, rosto afundado n’água). Ou seja, antes de botar as máquinas para esgarçar seus limites e executar repetições exaustivas, Mureb estava interessada em fazer isso com si mesma, tratando o próprio corpo como um “limiar produtivo” (Mureb, 2022, p. 36) a ser gasto, experimentado e exaurido.

Em algumas das obras posteriores nós ainda encontramos um engajamento performático direto das máquinas com o corpo (em “Máquina – parte 1” de 2017, por exemplo, de que falaremos adiante), testemunha deste acoplamento inicial de performance corporal e repetição maquínica que deu origem à investigação. De fato, a corporalidade da máquina parece seguir como um elemento essencial do trabalho de Mureb mesmo quando o corpo humano sai de cena. Mas tanto nas suas primeiras performances quanto nas máquinas mais tardias, o corpo não se apresenta como origem absoluta, mas sempre como etapa de um processo mais vasto que o arrasta consigo em seus pulsos.

Nesse sentido, sua obra sugere alguma analogia com a de Chris Burden, artista que começou com performances em que seu corpo era colocado em risco de maneira radical e passou, com o tempo, a construir estruturas ambiciosas de sensibilidade industrial, como a “Big Wheel”<sup>5</sup> e o “Beam Drop”<sup>6</sup>, em que forças destrutivas incríveis são canalizadas de maneira (mais ou menos) controlada.

Mureb relatou ao autor, em entrevista pessoal, a experiência marcante para ela que foi ver uma execução da “Big Wheel” na década passada, e como a impressionou que o chão ao redor da obra, a própria infraestrutura do museu, *vibrava* junto com a violência daquele movimento. Nos relatos que Mureb faz para a artista sonora e pesquisadora Isabela Meirelles Correia Pena a respeito das

intuições que a levaram a criar suas máquinas, suas ideias orbitam mais em torno de ideias de fluxo e repetição, desejo e exaustão (Pena, 2022, p. 61), o que é coerente com o que ela descreve em sua tese. Ainda assim, pensando na forte impressão que a obra de Burden lhe causou, em sua materialidade ruidosa, podemos considerar que uma das possibilidades que ela tenha passado a perseguir desde então fosse essa: arranjar meios de fazer ressoar a infraestrutura.

Como aponta Frederico Morais (1999, p. 1), podemos encontrar, de maneira geral, uma divisão entre adesão e crítica entre os artistas que se ocupam de máquinas. De um lado haveria os otimistas (ou integrados, para recuperar a expressão de Umberto Eco) e os pessimistas (ou apocalípticos). Isto é, existiriam aqueles que se valem de máquinas pelo efeito diretamente estético que suas superfícies produzem, pelo prazer que suas formas de cor, movimento e luz podem produzir, muitas vezes com um certo entusiasmo acrítico pelos meios empregados (Morais cita Op Art, Arte Cibernética e Arte Cinética neste sentido), e existiriam também aqueles que se valem delas de maneira mais destrutiva, anárquica, dadaísta, para provocar efeitos de ordem mais intelectual ou conceitual, tentando produzir alguma espécie de tensão ou crítica. Morais também ressalta, entretanto, que muitas vezes encontramos artistas que oscilam entre as duas perspectivas (Morais, 1999, p. 1).

Alguém como Nam-June Paik, por exemplo, pode parecer um entusiasta do vídeo e da comunicação cibernética a ponto de parecer acrítico, mas muitas de suas obras e entrevistas tornavam claro o quanto havia também um aspecto corrosivo ou irônico na sua vontade de ativar objetos de arte em circuitos tecnológicos. Podemos dizer que Mureb se encontra nesse campo ambíguo. Por um lado, algumas de suas obras partem de motores e peças enquanto superfícies estéticas para manipulação formal, por outro, não é difícil encontrar na sua obra tensionamentos contextuais que vão muito além desta superfície.

Na sua tese, Mureb demonstra familiaridade com usos anteriores do maquínico e da tecnologia dentro da arte moderna. Mas também fica claro que as suas máquinas não são filhas imediatas de nenhuma destas linhagens tecnoestéticas em particular, seja da arte cinética de Palatnik, seja dos arranjos de László Moholy-Nagy, da estética de sistemas de Jack Burnham ou da cibernética anárquica de Paik. Elas tampouco parecem, no geral, aspirar à pureza formal dos móveis de Calder ou ao excesso caprichoso, satírico, de um Jean Tinguely (embora algumas de suas últimas obras

remetam, sim, a algo deste último<sup>7</sup>). Estas sombras podem estar presentes, claro, não quero sugerir uma origem no vácuo, mas no máximo estes predecessores ilustres podem nos dar pistas por onde tentar apalpar o seu trabalho se for para compreender o que ele *não* está fazendo.

As máquinas de Mureb portam nas suas próprias peças e no seu arranjo os termos de sua dramaticidade inumana (e, ao mesmo tempo, claro, demasiado humana). Para explicar o que quero dizer, recorro ao filósofo francês Gilbert Simondon, mais conhecido por sua filosofia radical da técnica<sup>8</sup>. No seu livro *Do modo de existência dos objetos técnicos*, Simondon (2020, p. 360) propõe que:

Poderíamos dizer que há natureza humana no ser técnico, no sentido em que poderíamos usar a palavra natureza para designar o que resta no homem de original, de anterior até mesmo à humanidade constituída.

Isto é, as máquinas partilham algo da natureza humana não tanto por partilharem feições ou características superficiais nossas, por parecerem com seres humanos enquanto seres adultos desenvolvidos, mas sim por partilharem algo da indeterminação energética e estrutural que produziu a humanidade para início de conversa. Os usos que Mureb faz de suas máquinas (sem mimetismo humano nos gestos, sem encenação humanista na montagem) parecem apontar justamente nesta direção.

Em “coluna” (2022), engrenagens e rolamentos de ferro empilhados formam uma espécie de totem. Em “sem título (graxa)” (2017), uma coluna coberta de graxa é posta para rodar em torno de si própria por um pequeno motor visível.

Há algum humor, aqui, no desvio de função das peças, mas também pode-se ver uma sugestão de uma sacralidade real nesses totens (assim como nas várias brincadeiras que Paik faz com sacralidade e técnica). Aquilo que é feito para funcionar sem ser visto se vê transformado em monumento deliberado à visibilidade.

E o que acontece, exatamente, quando fazemos isso com um objeto técnico produzido para ser funcional, e não (ou não exatamente) para ser visto? Que tipo de desvio específico se opera nessa situação<sup>9</sup>? Mais uma vez, podemos recorrer aqui aos conceitos de Gilbert Simondon.

Em *Do modo de existência dos objetos técnicos*, Simondon (2020) usa o modelo de figura e fundo, introduzido pela escola da Gestalt, para pensar processos históricos de transformação cultural entre os domínios da magia, da técnica e da religião. Esta estranha teoria trifásica da cultura concebe a religião e a técnica como desdobramentos de uma potência mágica primordial (que continuaria presente, ainda que de maneira apenas parcial, na experiência estética)<sup>10</sup>. Dentro deste modelo, a cultura contemporânea se veria dividida entre um fundo religioso valorativo e uma figuração técnica funcional.

Embora esse modelo trifásico possa parecer linear e evolutivo, não o é, exatamente (a magia seria mais potente do que a técnica e a religião, e Simondon sugere – de maneira críptica – que ela poderia retornar). De maneira adequada ou inadequada, o que Simondon está propondo com seu modelo trifásico é que não podemos jamais pensar na existência da religião ou da técnica como elementos prontos, terminados e estanques da cultura, mas sempre como disposições que permanecem existindo uma em relação à outra, e em relação ainda a um meio mágico primitivo que constituiu a cultura (assim como as fases da matéria – líquida, gasosa, sólida etc. – só podem ser pensadas em relação sistêmica umas com as outras).

Os domínios da técnica e da religião (figura e fundo, respectivamente, da sociedade moderna) jamais conseguem conversar, um atuando no vácuo do outro, e é daí, ao menos em parte, que viria a cisão espiritual que funda a modernidade. Caberia à estética e à filosofia a tarefa de produzir convergências operatórias entre esses domínios, diante desta tendência cada vez mais pronunciada de especialização. Ou seja: caberia à arte também essa responsabilidade de produzir novas zonas e campos convergentes de sensibilidade entre estes campos divergentes de operação.

Pensando dentro dessa chave, podemos dizer que Mureb coloca aqui as figuras funcionais da técnica num fundo valorativo novo, botando esses diferentes domínios numa fusão tensa. O fundo valorativo novo que se coloca em jogo aqui certamente não é o do sagrado convencional, mas sim desse espaço de abertura crítica permanente da imaginação moderna que é a arte. Ao usar a própria repetição maquínica como gesto escultórico, e assim introduzir elementos figurais da funcionalidade social dentro de um circuito de valoração subjetiva, é como se Mureb tentasse fazer o circuito da arte passar por dentro da caixa-preta da civilização industrial, ainda que só por alguns instantes.

Cito Simondon porque me parece uma referência importante para pensar a relação entre técnica e cultura hoje, mas também por ter sido uma referência teórica de Mureb durante sua pesquisa de doutorado. Ainda assim, é importante deixar claro algo que a artista fez questão de destacar (tanto na tese quanto em entrevista pessoal) que foram *as suas máquinas*, ou melhor dizendo, o ímpeto intuitivo latente de trazê-las para o mundo, que primeiro a arrastou para pesquisar essas teorias, e não o contrário. Ou seja: as máquinas vieram primeiro (na força e expressividade imediatas com que ressoaram e ressoam para ela, na sua gestualidade elementar), as ideias depois (a influência conceitual de Simondon, então, veio ainda depois). Não seria nada justo, portanto, dizer que as máquinas de Mureb são simondonianas no sentido de terem sido geradas como concretizações de suas ideias, mas talvez seja justo dizer que elas atualizam e encarnam uma sensibilidade simondoniana, ainda assim.

Ademais, essa aproximação inicial intuitiva de que Mureb fala é coerente com o fato de que o seu gesto de trazer o maquínico à tona é feito de maneira pouco discursiva na sua apresentação, geralmente despojada de grandes mirabolâncias teóricas. Enquanto tantos artistas hoje parecem mais habilidosos na produção de resumos textuais grandiloquentes e espumosos, saturados de referências, do que na invenção conceitual ou gestual de suas obras, Mureb nos oferece máquinas secas e, quase sempre, sem título. Não menos potentes por essa opacidade, muito pelo contrário, elas aparecem nesse despojamento como que mais confiantes das forças elementares que ativam e colocam para jogo.

Nesse hibridismo de Mureb entre gesto e máquina, entre esforço orgânico e repetição inconsciente, não encontramos exatamente um transumanismo triunfante. Existe, sim, uma indecisão entre o humano e a máquina, mas esta se apresenta muito mais na direção de reconhecer o maquínico por trás do orgânico, assim como a materialidade ruidosa e terrena (às vezes grudenta e malcheirosa) do mecânico, do que na direção de afirmar ambos como espaços de uma plasticidade total, de uma transformação sem custo ou limites.

Mais ancoradas no imaginário industrial do que no digital, as máquinas de Mureb ficam bem rentes ao chão. E é talvez por isso mesmo que demonstram tão bem a exaustão termodinâmica de que tomam parte. De que *tomamos* parte, melhor dizendo, o tempo todo. Porque, afinal, o que a expo-

sição contínua e deliberada de repetição das máquinas também termina sempre por lembrar é o gasto abissal e automático de energia betuminosa em que nosso mundo cotidiano é integralmente baseado.

Vejamos de que maneira ruidosa e potente Mureb coloca isso em jogo em uma de suas performances:



Figura 2. "Sem título (motor)", 2019. Ateliê da artista. Foto: Mario Grisolli.

### **Máquina I (2017): do ruído à exaustão**

Na sua tese, Mureb descreve como a brutalidade sonora das máquinas a levou a executá-las no ambiente da música experimental e do *noise*, que muitas vezes se mostrava mais receptivo e afinado às máquinas do que muitos ambientes expositivos convencionais. O mundo do ruído acolheu essa brutalidade barulhenta com um pouco mais de naturalidade do que alguns espaços das artes plásticas.

Essa força ruidosa se mostra singular na performance “Máquina I”, de 2017, realizada no Oi Futuro durante o Festival Multiplicidades. Além de ser uma peça que existe entre a performance de artes plásticas e as artes sonoras ruidosas, podemos encará-la também, talvez, como um nexo entre as performances iniciais de Mureb e seu trabalho com motores. De maneira precisa, a curadora Juliana Gontijo (2017) aponta como o ruído na sua obra se torna “o ponto de conexão” entre regimes heterogêneos como “metal, borracha e carne”.

Aqui, a artista aciona manualmente uma série de 20 motores até que a fumaça encha todo o espaço, chegando em alguns minutos ao limite do suportável para os presentes, mesmo com máscaras de oxigênio e óculos de proteção (todos os participantes assinavam um termo de compromisso e recebiam orientações de um bombeiro antes da performance começar). A intenção inicial era acionar os 20 motores a gasolina e deixá-los correr até exaurir seu combustível, mas isso se revelou impossível.

O gesto performático dá-se no arranque manual do motor, que por sua vez, como toda máquina, é uma sobreposição de gestos humanos que funcionam encapsulados numa estrutura inorgânica funcional (para parafrasear o pensamento de Simondon mais uma vez). O ruído e a fumaça do motor (justamente os elementos indesejáveis de seu funcionamento usual) se acumulam como gestos intencionais, modulação deliberadamente agressiva do espaço compartilhado. O ruído de cada um dos motores vem da frequência de vibração de seu funcionamento, a fumaça é o índice do seu dispêndio de energia e da transformação irreversível de que ele participa. Os motores rodando em falso chegam a se mexer a esmo pelo espaço com a força da vibração, criaturas recém-nascidas em busca de propósito.

O ato de transformar um espaço compartilhado no acúmulo deliberado desses restos pode ser visto como uma pequena e eficiente encenação do que a humanidade como um todo está fazendo com este esferoide que nos criou, condensação dramática da exaustão extrativista que é uma das bases energéticas e estruturais da nossa sociedade insustentável.

Repetindo em outra escala um elemento de suas primeiras performances, entra em jogo aqui uma espécie de “limite ou exaustão coletiva”, como descreve Mureb (2022, p. 109), tanto do espaço compartilhado quanto do corpo de todos os presentes. Tudo ali, em seu tempo, é levado ao termo de seu próprio limite. E a infraestrutura ruge nas suas bases.

## “Sem título (trabalho)”: do gesto maquínico ao esforço



Figura 3. “Sem título (trabalho)”, Bienal do Mercosul, Instituto Caldeira, Porto Alegre, 2022.  
Foto: Gabriela Mureb.

A investigação de Mureb em torno das máquinas parece ter chegado numa nova culminação na obra “sem título (trabalho)”, apresentada na Bienal do Mercosul de 2022 (permanecendo em exibição de setembro até novembro). Inspirada por máquinas clássicas de esticar caramelo, a peça provoca já de cara aquele prazer familiar de vídeos de funcionamento industrial, o prazer tecnostético específico de assistir ao funcionamento perfeitamente encadeado de um mecanismo. No caso, não apenas o funcionamento maquínico, mas também a plasticidade orgânica de um monte de melaço de cana que se vê continuamente plasmado bem na nossa frente.

Já aponte que, ao produzir suas primeiras máquinas, a artista estava obcecada com a ideia de repetição exaustiva de um gesto que não termina (gestos que estariam, em sua maioria, sempre em operação durante o período de exibição). Mas, na prática, Mureb foi percebendo que quase nunca

era possível se executar desta maneira ideal. Alguém eventualmente desligava por causa do barulho, ou a instalação elétrica falhava. Portanto, a acidentada e trabalhosa experiência de construir (num dos casos, alugar), trazer e instalar as máquinas nos espaços de exposição aos poucos a fez querer incorporar esses processos explicitamente, integrando nas obras de maneira mais ampla a sua dimensão energética e estrutural estendida.

Por isso, aqui o preparo do material se encontra incorporado à obra propriamente dita. O trabalho, descrito com o título “trabalho”, não é só o da máquina operando, mas também de pessoas encarregadas todo dia de preparar o melaço, secá-lo e esticá-lo para seu enodoamento diário ali na cozinha montada no espaço da Bienal (e que foram contratadas pela Bienal especificamente para isso). O produto final não é exatamente o melaço, mas a exibição segmentada de sua produção, que apenas culmina no espetáculo recursivo e perfeito de sua mistura toroidal na máquina.

Na sua tese, Mureb escreve que “aquilo que cria o indivíduo avança através dele” (Mureb, 2022, p. 30). Ou seja, as condições genéticas de criação de alguma coisa tendem a continuar presentes na coisa criada. Como diria Simondon, cada coisa porta consigo sua própria base ontogenética (isto é, de crescimento e desenvolvimento). As máquinas de Mureb cada vez mais carregam adiante os termos de sua gênese continuada. A última coisa que temos aqui é uma imagem da máquina como totalmente autônoma, produto que funciona descolado de uma realidade energética e estrutural mais vasta do que ela.

Isto também é verdade para a obra “Crash”, realizada em 2023 na Alemanha, em que vemos a destruição gradual e completa de um carro. Embora a referência direta aqui talvez seja a obra de Cronenberg (baseada no conto de Ballard), a maneira mais sucinta com que consigo descrevê-lo é como a contraparte realista de um filme da série *Transformers*. Se nos filmes de Michael Bay encontramos robôs gigantes que se transformam de maneira fluida e rápida em caminhões e outros carros (desdobrando suas peças sempre de maneira magicamente encaixada, em movimentos facilmente reversíveis), no filme de Mureb vemos máquinas parecidas com robôs (mas manipuladas por humanos quase invisíveis à câmera) mastigarem e digerirem aos poucos, e de maneira irreversível, a carcaça e as entranhas de um carro. Vamos descobrindo as camadas de materiais por dentro de uma BMW enquanto presenciamos a alternância das diferentes garras necessárias para arrancar estas camadas, uma a uma, alternando precisão e descaso, frieza e atenção cuidadosa.

Nos planos em que a câmera está fixada na própria garra, sentimos como nossa a facilidade daquela força para amassar metal como se fosse papel. Uma das garras precisa envolver um apanhado de cabos e fios como um garfo faria com um punhado de macarrão. É na alternância entre delicadeza e brutalidade que reside a graça particular ao vídeo, que nos aproxima e nos distancia da inumanidade daquele espetáculo ao mesmo tempo.

Se Mureb transforma o tabu ocidental do motor em totem, não é de maneira alguma para celebrá-lo de maneira acrítica, alçá-lo enquanto tal a um patamar de sacralidade tecno-estética submisso aos padrões industriais e corporativos. Mureb realiza essa transposição da máquina moderna como modo ativo e crítico de reconhecimento das peças de que é feita nossa configuração sociotécnica de mundo, permitindo que se sinta com agudez renovada a constelação de estruturas funcionais que definem nossa relação atual com o resto da natureza.

## Conclusão

Máquinas geralmente funcionam de maneira regular e determinada, mas fazem isso justamente ao canalizar e encapsular formas particulares de indeterminação. Um motor a combustão, por exemplo (matéria de análise de Mureb na sua tese de doutorado), funciona como uma série de explosões controladas, uma forma organizada de conter e canalizar tendências químicas de destruição irreversível.

Como diz Simondon (2020, p. 360), “o homem inventa empregando seu próprio suporte natural, esse *ápeiron* que permanece ligado a cada ser individual”. *Ápeiron* é a ideia de *ilimitado* do filósofo pré-socrático Anaximandro, um conceito tenso que se define justamente por sua falta de limites. Dizer que o *ápeiron* está sempre em jogo, mesmo quando não parece, certamente não quer dizer que qualquer coisa pode se transformar em qualquer coisa. Os limites estruturais e energéticos da realidade estão aí, inescapáveis como a gravidade, ou mesmo como qualquer quina, mas sempre recobrem um mar de potências pré-individuais disponíveis para ativação em si e no seu entorno. E é justamente porque são feitas desse controle acidentado de formas de indeterminação que as máquinas, assim como obras de arte, podem ativar o que há de indeterminado na gente, como propõe Mureb na sua tese e nos seus trabalhos.

O filósofo e médico Georges Canguilhem, influência decisiva para as filosofias da técnica tanto de Simondon quanto de Bernard Stiegler e Yuk Hui, pensava na invenção técnica como uma função biológica, mais um aspecto da organização da matéria pela vida. Nesse sentido é que ele propôs a possibilidade tentativa de uma *organologia geral* (Canguilhem, 2012), ciência das funcionalidades orgânicas e inorgânicas da matéria organizada (retomada e prolongada de maneiras distintas por Simondon, Stiegler e Hui).

Nossas máquinas nascem da disparidade tensa de energia de onde sai toda forma, de um vasto abismo de diferença estrutural do qual somos apenas a camada mais espumante e superficial.

Chegou a hora da nossa sociedade abrir essa caixa-preta da mediação técnica industrial e se dar conta da realidade infraestrutural e energética do mundo em que já vivemos (essa bomba-relógio). Só assim conseguiremos, quem sabe, sonhar com outro mundo, projetar os termos de uma outra aliança possível, radicalmente diferente da atual, entre a vida e o inorgânico, entre a humanidade e suas criaturas. Mureb é uma das artistas contemporâneas que melhor começam a preparar nossa sensibilidade para esta nova aliança, ajudando a vislumbrar o que poderia ser o início de uma nova organologia rítmica situada nos limites termodinâmicos reais do sistema Terra.

As máquinas e performances de Mureb são tão vivas não porque tentam ultrapassar a barreira do inorgânico de maneira arrogante, mas porque apontam para o que há de mecanismo e de dispêndio em nós mesmos, ao mesmo tempo em que apontam para o que há de humano e de totalmente nosso nessas forças abissais, alheias e cheias de graxa.

## REFERÊNCIAS

CANGUILHEM, Georges. **O conhecimento da vida**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

GONTIJO, Juliana. **rrrrrrrrrr**: exposição de Gabriela Mureb. Disponível em: <https://juligontijo.wordpress.com/2017/04/10/rrrrrrrrr-exposicao-de-gabriela-mureb/>. Acesso em: 18 jan. 2024.

HUI, Yuk. **Art and Cosmotronics**. New York: E-Flux, 2021.

MORAIS, Frederico. **Cotidiano/Arte**: a Técnica. São Paulo: Itaú Cultural, 1999.

MUREB, Gabriela. **Motor**: sobre a formação de um objeto dinâmico. 2022. 130 p. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

PENA, Isabella Meirelles Correia. **LINHAS INDUTORAS**: eletromagnetismo através dos trabalhos artísticos de Gabriela Mureb, Denise Alves-Rodrigues e Constanza Piña. 2022. 144 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

PORTELLA, Vinícius. Cosmotronics and the Multicultural Trap. **&&& Journal**, Jersey City, 21 de novembro de 2022. Disponível em: <https://tripleampersand.org/cosmotronics-and-the-multicultural-trap/>. Acesso em: 19 jan. 2024.

SIMONDON, Gilbert. **Do modo de existência dos objetos técnicos**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2020.

## NOTAS

---

1 O elemento mais interessante da obra é o diálogo com elementos de estética oriental e de pensamento taoísta, mas de resto o livro consiste em debates requeentados de estética modernista via nomes familiares como Danto e Heidegger, Deleuze e Paul Klee. Para um trabalho que apresenta críticas contundentes aos limites da arte contemporânea de lidar com questões tecnológicas, Hui demonstra pouco interesse em artistas e teóricos contemporâneos. Uma crítica mais detalhada do livro de Hui pode ser encontrada em Portella (2022).

2 "máquina #3: correia (grande)", 2017.

3 "máquina #4: pedra (manivela)", 2021.

4 "sem título (motor)", 2016-2019.

5 Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1979.

6 Originalmente realizado de maneira temporária em 1984 em Art Park, no estado de NY (EUA), recebeu repetições permanentes posteriores como a do Inhotim (MG), em 2008.

7 Falo das duas esculturas sem título apresentadas na individual "Crash", em Munique, no espaço FLORIDA Lothringer 13, em setembro de 2023.

8 Que finalmente começa, aliás, a ser lida e discutida no Brasil de maneira mais ampla, desde a publicação da tradução de suas obras principais para o português, em 2018 e 2020.

9 Como sabemos, a teoria moderna da arte discute a colagem e o *readymade* desde Duchamp e as vanguardas clássicas. No entanto, acredito que exista uma diferença forte entre o uso de um objeto industrial "pronto" e de um objeto técnico enquanto tal, e é este segundo uso que tento explorar adiante.

10 Não há espaço aqui para confrontar a estranheza do esquema de Simondon, que certamente apresenta uma série de problemas antropológicos e históricos em sua simplicidade.