UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

TOBIAS CASPAR MAIER

Uma história das procissões organizadas por artistas no Brasil e no contexto internacional (1931-2017)

São Paulo
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Maier, Tobias Caspar
Uma história das procissões organizadas por artistas no Brasil e no contexto internacional (1931-2017) / Tobias Caspar Maier. -- São Paulo: T. C. Maier, 2018.
382 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientador: Prof. Dr. Mario Ramiro de Andrade
Bibliografia

1. Arte brasileira 2. Arte pública 3. Performance 4. Procissão 5. Curadoria de arte contemporânea I. Ramiro de Andrade, Prof. Dr. Mario II. Título.

CDD 21.ed. - 700

Elaborado por Sarah Lorenzon Ferreira - CRB-8/6888

TOBIAS CASPAR MAIER

Uma história das procissões organizadas por artistas no Brasil e no contexto internacional (1931-2017)

Tese apresentada ao Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Artes, sob orientação do Prof. Dr. Mario Ramiro de Andrade.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Nome	Julgamento
Instituição	Assinatura
Nome	Julgamento
Instituição	Assinatura
Nome	Julgamento
Instituição	Assinatura
Nome	Julgamento
Instituição	Assinatura
Nome	Julgamento
Instituição	Assinatura

Para Hildegard e Joachim, meus pais.

À Antonie, Viktoria, Klaus e Peter, *in memoriam*.

Agradecimentos

Ao Professor Mario Ramiro, pelo acompanhamento e orientação durante o período da pesquisa e escrita da tese; aos Professores Sônia Salzstein, Lilia Moritz Schwarcz, João Felipe Gonçalves, Ricardo Fabbrini, Stelio Marras, Rodrigo Petronio, Giselle Beiguelman, Gilbertto Prado, Maria Cecilia França Lourenço e Antônio Araújo, com os quais cursei disciplinas nas faculdades ECA, FFLCH, IEB e FAU da USP e cujas matérias têm tido impacto nesta pesquisa. Aos membros da banca da qualificação, meus agradecimentos pela leitura atenta do trabalho, que gerou comentários respeitosos e críticas construtivas. Aos membros da banca julgadora: Sônia Salzstein, Ricardo Basbaum, Vinicius Spricigo, Jacopo Crivelli Visconti e Dora Longo Bahia, Martin Grossmann, Fabio Cypriano, Fabiana Faleiros, Lucio Agra.

Agradeço à CAPES pela concessão da bolsa; Mirian Zarate Villalba, Karina de Andrade e Bruno Ribeiro, do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA-USP; Arquivo Histórico Wanda Svevo Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Multimeio Centro Cultural de São Paulo e Biblioteca Mario de Andrade; HIAP/FRAME Helsinki e Belvedere Viena, pelo apoio da pesquisa através da disponibilização de recursos, espaço e tempo durante duas residências curatoriais em 2014 e 2015; Axel Stockburger, Fernando Oliva, Samuel de Jesus e Julio de Paula, pelos conselhos no processo da pesquisa e amizade; Daniela Bousso, Jac Leirner, Regina Silveira, Lucas Bambozzi, pelas memórias de tempos passados compartilhados durante a pesquisa, e, finalmente, a todos/as artistas que participaram da pesquisa e das entrevistas relacionadas. Agradeço à Luiz Thomazi Filho pela revisão. A Nadja Abt pela paciência e amor.

Resumo

A partir de uma analise da representação de procissões por artistas brasileiros em pinturas do século XX, a pesquisa analisa o desenvolvimento da organização de procissões por artistas em meio performático nos espaços públicos das cidades do Brasil e no mundo. Ao apresentar vários exemplos, o autor descreve as procissões organizadas por artistas como uma performance de resistência no Brasil em domínio público, antes, durante e após a ditadura militar. Ao traçar essa história por meio de exemplos cronologicamente expostos, e uma série de 25 entrevistas com artistas brasileiros e internacionais (transcritos no primeiro apêndice), a tese procurou demonstrar a grande variedade de temas e contextos que motivam artistas a organizar procissões e as formas que as performances podem tomar. O capítulo 3 analisa as possibilidades de participação do público nas procissões traçando comparações entre realidades brasileiras e internacionais com a recente teoria de estética relacional. O capítulo 4 introduz a variedade de documentação e elementos esculturais que surgem de eventos efêmeros e a sua apresentação em exposições. O capítulo 5 levanta questões a volta de tempo e agenciamento em projetos artísticos participativos, e assim torna-se evidente que as procissões e desfiles organizados por esses agentes culturais tentam manter seu potencial crítico, ao mesmo tempo que se tornaram um meio de apoio institucional. O segundo apêndice lista obras para uma possível exposição com vestígios, obras e documentos que resultam das procissões organizadas por artistas.

Palavras-chave: Arte brasileira. Arte pública. Performance. Procissão. Curadoria de arte contemporânea.

Abstract

Based on an analysis of the representation of processions by Brazilian artists in 20th century paintings, the research analyzes the development of processions organized by artists as performance in the public spaces of cities in Brazil and abroad. In presenting several examples, the author describes the processions organized by artists as a performance of resistance in Brazil in the public domain before, during and after the military dictatorship. In tracing this history through examples chronologically since 1931 and a series of 25 interviews with Brazilian and international artists (transcribed in the first appendix), the thesis seeks to demonstrate the wide variety of themes and contexts that motivate artists to organize processions and the forms these can take. Chapter 3 analyzes the possibilities of public participation in the processions drawing comparisons between Brazilian and international realities with the recent theory of relational aesthetics. Chapter 4 introduces the variety of documentation and sculptural elements that emerge from ephemeral events and their presentation in exhibitions. Chapter 5 raises questions about time and agency in participatory art projects, making it clear that the processions and parades organized by these cultural agents attempt to maintain their critical potential, while they have also become a means of institutional support. The second appendix lists works for a possible exhibition.

Keywords: Brazilian art. Public art. Performance. Procession. Curating Contemporary Art.

Sumário

Introdução e objetivos da pesquisa p. 10

Capítulo 1. Uma base para projetos performativos no espaço público – O relacionamento entre arte e público p. 20

1.1. A inserção das artes nas procissões p. 35

Capítulo 2. O cenário de procissões e desfiles artísticos no Brasil, desde a primeira metade do século XX. p. 46

2.1. Exemplos da apropriação das procissões pelas instituições de arte p.114

Capítulo 3. Participantes do desfile, ideias de pós-modernismo e estética relacional p. 128

Capítulo 4. Documentação e elementos esculturais que surgem de eventos efêmeros p. 153

Capítulo 5. Tempo e agenciamento em projetos artísticos participativos p. 179

Capítulo 6. Conclusão p. 201

Capítulo 7. Bibliografia p. 204

Apêndice 1. Entrevistas (listado cronologicamente por data da procissão organizada)

Wlademir Dias-Pino, São Paulo, setembro de 2016 p. 223

Antoni Miralda, São Paulo, fevereiro de 2014 p. 227

Daniel Buren, São Paulo, abril de 2017 p. 234

Joana Lopes, São Paulo, fevereiro de 2017 p. 243

José Roberto Aguilar, São Paulo, outubro de 2017 p. 250

Ricardo Basbaum, São Paulo, setembro de 2016 p. 252

Fabio Tremonte, São Paulo, julho de 2017 p. 262

f.marquespenteado, por e-mail, julho de 2016 p. 265

Julio Martin, por e-mail, dezembro de 2015 p. 273

Arto Lindsay, São Paulo, abril de 2014 p. 276

Christian Philipp Müller, Berlim, maio de 2015 e fevereiro de 2016 p. 283

Eli Sudbrack (assume vivid astro focus), São Paulo, dezembro de 2016 p. 292

Ana Maria Tavares, São Paulo, novembro de 2017 p. 297

Stephan Doitschinoff, São Paulo, abril de 2016 p. 302

Fabiana Faleiros, São Paulo, dezembro de 2016 p. 312

Nascimento/Lovera, por e-mail, maio de 2017 p. 320

Ei Arakawa e Sergei Tcherepnin, por Skype, março de 2017 p. 324

Luisa Mota, por e-mail, maio de 2015 p. 334

Marcela Vieira, coletivo Rufos y Bufos, por e-mail, novembro de 2015 p. 337

Yorgos Sapountzis, por Skype, agosto de 2016 p. 341

Solon Ribeiro, por e-mail, abril de 2016 p. 345

Mariana Castillo Deball, São Paulo, setembro de 2016 p. 349

Opavivará!, São Paulo, novembro de 2016 p. 354

Bruno Storni, São Paulo, fevereiro de 2018 p. 358

Adler Murada, São Paulo, julho de 2017 p. 362

Apêndice 2. Lista de obras para exposição p. 366

Introdução

A pesquisa sobre a história de procissões e desfiles na produção de arte contemporânea analisa as concepções e as formas artísticas de trabalhar com procissões, desfiles, paradas e cortejos no espaço público ao longo das últimas décadas e integradas a eventos de arte contemporânea, tais como exposições, bienais e outros projetos de arte pública, e que têm se proliferado substancialmente. Baseado numa investigação que parte da trajetória histórica, conceitual e estética de desfiles e procissões planejados por artistas, ou ainda uma série de projetos participativos organizados por artistas contemporâneos, este estudo amplia a proposta inicial, analisando o meio do teatro em movimento, cujas possibilidades permitem apresentar tanto histórias e opiniões marginalizadas quanto tradições folclóricas e pensamentos radicais.

O fenômeno das procissões organizadas por artistas chamou-me a atenção desde o meu encontro com a *Social Parade* (2004), organizada por Jeremy Deller na Manifesta 5, Bienal de Arte da Europa, em San Sebastián. Pouco tempo antes, em junho de 2002, o artista Francis Alÿs havia organizado *The Modern Procession,* que comemorava a mudança temporária do Museum of Modern Art (MoMA) de Manhattan para Queens, um evento com bastante repercussão no meio das artes. Especulava-se sobre o significado desta “nova” adaptação de um meio folclórico dentro do ramo de obras conceptual-performáticas na produção contemporânea. Desde então, e durante a minha atuação professional em Londres, Frankfurt am Main e Nova Iorque, continuei atento a procissões e desfiles organizados por artistas, e participei onde podia como espectador – como, por exemplo, nos desfiles organizados por Arto Lindsay, *I am a Man* (Frankfurt, 2008) e *Somewhere I read*, (Nova Iorque, 2009), entre outros.

Um primeiro desenvolvimento das minhas análises de folclore e performance vinha da minha exposição *Experimenta Folklore*, no Frankfurter Kunstverein em dezembro de 2008. Os artistas apresentados neste projeto lidaram com conceitos de tradição na vida cotidiana e o significado da alta tecnologia no mundo pós-moderno, investigaram antologias musicais e o renascimento de eventos culturais populares, “tribos”, estilos e mitos. A questão das condições

urbanas foi abordada, assim como a da natureza e da vida animal. Rimas de crianças e histórias de fantasmas foram contadas; mitos e teorias de conspiração foram retrabalhados. As performances incluíram clichês, bem como referências históricas para corais, discotecas e sucessos folclóricos. A ideia do projeto foi analisar as diversas compreensões da tradição e da modernidade em uma maneira humorística, através de performances de vários grupos de artistas com seus instrumentos e figurinos autoproduzidos. O foco da exposição não estava nas aquisições técnicas de pesquisa sólida, mas sim em prestar uma homenagem aos costumes, ritos, ritmos e harmonias tradicionais em vários contextos internacionais durante a nossa era moderna de alta tecnologia.

Pensando ainda na performance *Somewhere I read*, de Arto Lindsay, e, querendo solidificar as minhas referências no contexto de procissões realizadas por artistas, organizei e mediei a palestra "Art on Parade: Between Procession and Demonstration, Carnival and Spectacle", com a participação de Marlon Griffith (artista, Port of Spain), Arto Lindsay (artista, Rio de Janeiro), Jennifer Scott (professora-adjunta em Antropologia, The New School, Nova Iorque) e Claire Tancons (curadora, New Orleans), no Goethe-Institut de Nova Iorque em 23 de outubro de 2009. Na ocasião discutimos por que os artistas têm sido cada vez mais interessados nas possibilidades que desfiles ou procissões oferecem como mídia artística e como o desfile tem proliferado no contexto de eventos bienais ou como um *Gesamtkunstwerk* autônomo. Oscilando entre a performance de rua, teatro, carnaval e demonstração, o ponto de partida da mesa de debates era discutir as formas diferentes que desfiles podem tomar e também apresentar exemplos de recentes produções artísticas e curatoriais no mundo.

No mesmo ano organizamos o projeto *eu-você: coreografias, jogos e exercícios* (1997), do artista brasileiro Ricardo Basbaum no Ludlow 38 em Nova Iorque (31 de outubro de 2009), que inclui um desfile pelo bairro Chinatown. Voltei a organizar desfiles na minha função de curador associado durante da 30ª Bienal de São Paulo (2012) com Nascimento/Lovera na abertura da mostra e com Ei Arakawa e Sergei Tcherepnin no jardim da Casa Modernista em Santa Cruz,

São Paulo. Em novembro de 2014, organizei dois desfiles na seção de performance 'PER4M' na feira de arte *Artissima* em Torino, onde f.marquespenteado encenou *Three novels* (2014) e Tobias Kaspar encenou um desfile de moda sob título *Friends, Lovers and Financiers* (2014). Trabalhando numa outra escala, no projeto *Solo Shows*, uma série de exposições que aconteceram no meu apartamento em São Paulo entre 2015 e 2018, organizamos a procissão *A seu serviço* (novembro de 2015), com o artista grego Yorgos Sapountzis. O desfile partiu da Praça Rotary, no bairro de Vila Buarque, e seguiu até o assim chamado Monumento dos Trabalhadores Domésticos, na Praça Marechal Deodoro (consulte também as entrevista com os artistas no Apêndice 1).

Como docente de cursos livres com título *Curadoria e Projeto*, no Museu de Arte Moderna, São Paulo, organizei junto com os participantes do curso a exposição *Vestígios – memória e registro da performance e do site specific* (julho-dezembro de 2014) e a procissão *ARTivação*, no Parque Ibirapuera no dia 9 de julho de 2015. Ambos os projetos serão discutidos a seguir. Apresentei a pesquisa presente nas conferências *SITAC XI*, na Cidade do México (29-31 agosto de 2013) bem como na conferência *Acessos Moviles: Kunst aus Lateinamerika*, no Institut für Kunstgeschichte, Center for Global Studies da Universidade de Berna (23 de junho de 2017), e agradeço aos organizadores e públicos que ajudaram a desenvolver questões iminentes. Publiquei vários textos e entrevistas relacionados com a pesquisa, como *Processions and Parades* (no *e-book The Civic Stage* da Trienal de Arquitetura de Lisboa, 2013/2014), a entrevista com Arto Lindsay na *ArtReview* (setembro de 2014, consulte a entrevista com o artista no Apêndice 1), *Processions, Objects and their Residues* (Terremoto, Cidade do México, junho de 2015) e uma parte do capítulo 2 do volume presente em inglês sob título *Processions and parades in Brazil (1931-2016)*, no *Boletín de Arte* editado pelo Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata na Argentina (#17, 2017). Todos estes processos surgiram da minha pesquisa e informaram a tese que apresentamos aqui.

Objetivos da pesquisa:

As procissões organizadas por artistas existem como possibilidade de performance em si e que não está incluído em projetos no ramo de teatro e na dança. Consequentemente esta pesquisa - seletiva e não completa - está realmente focada em projetos organizados por artistas visuais. É importante ressaltar que a história da procissões organizadas por artistas está em fluxo e é continua. Assim esta pesquisa não apresenta nenhum resultado conclusivo, mas tenta de cobrir um período extenso entre 1931 e 2017.

Providenciar o encontro entre artistas e trabalhadores de arte num espaço comum, cujo âmbito pretende desenvolver ideias dentro do domínio público, busca criar novos “assuntos em movimento”. Do mesmo modo, a possibilidade de organizar desfiles e procissões aparece como forma artística e curatorial socialmente engajada que está aberta para uma multiplicidade dos discursos. Muitas vezes improvisada e com um roteiro aproximado, esta pesquisa oferece uma documentação do meio performático das procissões no espaço público que geralmente é considerado efêmero. Nenhuma compilação e pesquisa é capaz de explicar plenamente a diversidade metodológica, estilística e política do ato performático das procissões artísticas em espaço público. Em vez disso, o objetivo da tese é oferecer uma sequência de estudos de caso históricos focados em momentos e temas específicos e propõe a abordar e ampliar as questões a seguir expostas.

Em primeiro lugar, esta pesquisa estabelece um quadro histórico dentro do qual se desenvolveram as procissões, desfiles e cortejos em contextos religiosos ou folclóricos através da pergunta-chave: O que caracteriza e o que motiva uma procissão? Assim, o primeiro capítulo aborda questões que oscilam entre as procissões que surgiram na Antiguidade, as formas de representação de procissões cristãs em pinturas na arte brasileira e a história do Carnaval.

Na seção 1.1. chego à análise dos precedentes artísticos das procissões e desfiles, passeatas, passeios e cortejos e a reflexão sobre a posição desses trabalhos dentro da arte-performance. Com a introdução de vários exemplos de procissões organizadas com artistas nos séculos XX e XXI chego a uma análise da *res publica* que motivou públicos a se manifestarem no espaço

público como multidão, massa, povo, excluídos ou comunidade. Que formas os eventos performativos e participatórios tomam hoje e quais problemas e possibilidades surgem?

No capítulo 2 traço essa história por meio de exemplos e descrevo, com base em uma leitura das repercussões das procissões na mídia, como artistas interagiram com as procissões e desfiles durante o carnaval no Brasil, como estes meios de expressão foram um meio de resistência durante a ditadura militar no País e, portanto, se tornaram um dos meios preferidos para obras de arte performance no domínio público.

Na seção 2.1 torna-se evidente que procissões e desfiles organizados por artistas tentam manter seu potencial crítico enquanto se transformam em um meio institucionalmente endossado. Minha investigação toma como ponto de partida a história das manifestações e explora a possibilidade de conceber e definir a forma do desfile como um "evento" que tem uma rota e uma rotina e, à vista disso, está em uma certa oposição às ideias situacionistas que relatam a noção de deriva.[1] [2] A deriva situacionista se deixa impressionar pela cidade enquanto as procissões trazem ideias para grandes grupos de indivíduos que atravessam a cidade a fim de influenciar a consciência e o comportamento dos outros. Possivelmente os situacionistas não tenham se envolvido mais com desfiles porque em muitas instâncias exigem licenças. Muitos desfiles são sancionados pelas autoridades e, portanto, não são um desafio real para as instituições e o *status quo*. Nesta pesquisa não abordarei a *Deriva* tanto como as ocupações ou intervenções em espaços públicos de outro gênero, pois

[1] "O andar a pé tendo sido declarado fora da lei pelos planejadores da sociedade tecnocrata, não é de surpreender que ele posteriormente se torne objeto de uma arte plena, de que os *land artists* Richard Long e Hamish Fulton são hoje os mais famosos representantes: o artista moderno deambula nos interstícios e tempos mortos do produtivismo, onde o *flâneur* baudelairiano vem se unir ao perambulador da *land art*. As errâncias surrealistas, as derivas urbanas dos situacionistas, os diários de rota da arte conceitual celebram essa ociosa *flânerie* [deambulação] execrada pela sociedade do rendimento máximo." (BOURRIAUD, 2011, p. 15)

[2] O tema das "derivas" na arte foi abordado na tese de doutorado *Novas Derivas*, apresentada por Jacopo Crivelli Visconti na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo em 2012. A pesquisa foi publicada sob título *Novas Derivas* pela editora Martins Fontes em 2014.

assim o quadro da pesquisa se ampliaria inevitavelmente para um campo muito maior e além das procissões, cortejos, desfiles e passeatas.[3]

No capítulo 3 abordarei então a questão que merece, ao meu ver, ser investigada, a respeito da indagação sobre as motivações sociais, políticas, antropológicas, etc. que levaram os artistas a organizar um desfile como meio de expressão no campo da arte contemporânea. Podemos assim nos perguntar: por que essa proliferação aconteceu nas décadas passadas? Uma possível razão é o desejo institucional de apresentar obras abertas nas quais os públicos podem participar. Na análise dessas questões teóricas e exemplos práticos cristaliza-se a necessidade de desenvolver o quadro dos públicos participantes do desfile e outras forças envolvidas. Neste contexto ajudarão alguns pontos levantados nas análises de autores-chave como Claire Bishop e Nicolas Bourriaud. Assim, segue uma investigação das negociações dos artistas com os participantes do desfile e outras partes envolvidas; levantarei, então, algumas questões abordando, por exemplo, a maneira segundo a qual essa forma de arte participativa desenvolve o seu potencial radical como força contra-hegemônica.

Motivado pela intenção de desenvolver esse ponto, problematizo no capítulo 4 as questões específicas da documentação e dos elementos esculturais que fazem parte dos desfiles. Como artistas pensam sobre a produção de artefatos que sobrevivem à performance efêmera? Como tais componentes se manifestam visualmente dentro do desfile e como a documentação desses eventos (por meio de vídeo ou fotografia) pode transmitir a atmosfera do desfile e seu potencial crítico dentro de uma exposição?

Finalmente, no capítulo 5, devemos nos perguntar até que ponto um acontecimento coletivo, acolhido num espaço – ocupado por um grupo social ou por vários outros grupos –, pode ser considerado um *transmissor* de agência. O capítulo concretiza a tese central: as procissões e desfiles podem ser realmente entendidos como eventos que engajem os indivíduos numa

[3] Intervenções urbanas, com foco aos trabalhos de 3NÓS3, Viajou sem passaporte, ou eventos como Mitos Vadios (1978), o Evento Fim de Década (1979), o Festival Alterarte II (1981) ou Arte ao Ar Livre (1981) foram abordados mais profundamente por Patricia Morales Bertucci em seu mestrado com título *Intervenção Urbana (1978-1982)* na ECA-USP (2015).

plataforma crítica? É preciso, portanto, analisar o modo pelo qual a repercussão e a reação dos participantes do desfile, do público e da mídia vinculam-se por meio da arte contemporânea. Questões como a agência que se desenvolve durante os atos participativos são abordados através de textos-chave das sociólogas Chantal Mouffe e Judith Butler, com o objetivo de mostrar que procissões e desfiles organizados por artistas podem expôr um engajamento com o outro que nos ajuda a renegociar assuntos pertinentes em um panorama liberal e democrático. A hipótese de que procissões e desfiles encontram-se relacionados com a ideia do carnavalesco me leva, *a priori*, a pensar que essas procissões e desfiles chegam além do simples espetáculo, privilegiando uma postura crítica. Na cultura brasileira, confrontação e conflito político acontecem na rua, e especialmente em praças públicas perto de edifícios governamentais ou outros lugares simbólicos. Este planejamento nos atos públicos de protesto é importante para poder obter algum tipo de agência, efeito e reverberação como vamos entender melhor no último capítulo desta tese. Por outro lado, artistas contemporâneos têm trabalhado com desfiles e cortejos por algumas décadas e, com a proliferação de exposições, o meio das artes tem acolhido a performance procissão como uma ferramenta de marketing.

No início dos anos 1990, a população brasileira viveu sob o governo de Fernando Collor, cuja duração foi apenas de dois anos. Acusando Collor de corrupção, a União Nacional dos Estudantes liderou o movimento *Carapintada*, com frequentes passeatas vestindo roupas pretas e com o rosto pintado na mesma cor. Em 25 de agosto de 1992 o movimento em São Paulo chegou a 400 mil participantes no Vale do Anhangabaú. O movimento social se extinguiu quando o processo culminou no *impeachment* do presidente em finais de 1992. Como observou o artista Lucas Bambozzi em conversa durante a minha pesquisa, “depois do *impeachment* do Collor em 1992 houve um vazio de demonstrações e manifestações no espaço público.”[4] Porém, manifestações se repetem ciclicamente desde a ditadura militar até o momento presente, evidenciado pelas manifestações mais frequentes desde 2013. Ao longo da

[4] Informação verbal (ago. 2017)

preparação da minha pesquisa para a tese ocorreram as manifestações de junho de 2013 e, durante os anos de estudos e pesquisa, houve todo o processo de *impeachment* contra a presidente Dilma Rousseff. As populações de inúmeras cidades do Brasil foram às praças e ruas para manifestar seu descontentamento com a má gestão dos fundos públicos, para denunciar a corrupção e protestar contra ou a favor do *impeachment*. Durante estes anos aconteceram inúmeras manifestações e desfiles de protesto, evidenciando a importância, relevância e vivência do meio.[5] Os acontecimentos políticos no Brasil durante essa época têm influenciado meu pensamento sobre atos coletivos no espaço público. Assim, até a data esta pesquisa contém procissões ou desfiles organizados por artistas no Brasil e no mundo, alguns dos quais se relacionam diretamente com as demonstrações políticas que aconteceram entre 2013 e 2017.[6] A questão que então se coloca é a seguinte: como podemos pensar as procissões e os desfiles artísticos não exclusivamente como conjunturas desencadeadas pelo desejo institucional que tenta levar a arte para as ruas, criando um espetáculo que visa comunicar-se através da mídia? Ou será que as procissões e desfiles podem ser realmente entendidos como eventos que engajem os indivíduos numa plataforma crítica? Concluindo a pesquisa sugiro que, envolvendo o domínio público e proporcionando um espaço de participação, essas práticas performativas podem ser consideradas como parte da arte crítica, seguindo a afirmação da socióloga belga Chantal Mouffe (2008, p. 6-15, trad. nossa): "Arte crítica é a arte que fomenta dissenso, que torna visível o que o consenso dominante

[5] Assim, por exemplo, "além de manifestações organizadas por partidos ou sindicatos, aconteceu no dia antes da votação de impedimento de Dilma Rousseff o "Arrastão dos Blocos" em São Paulo que reuniu uma série de blocos carnavalescos em um desfile de Praça do Patriarca até Largo do Paissandu "com muitas crianças, bandeiras, o clima foi pacífico." (Ato contra impeachment termina em confusão no metrô de SP*, Folha de São Paulo*, 16 abr. 2016. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/poder/2016/04/1761812-blocos-de-carnaval-fazem-desfile-em-sp-contra-impeachment-de-dilma.shtml>. Acesso em: 3 jan. 2018).

[6] As manifestações públicas têm crescido especificamente em São Paulo. Em 2011 a CET (Companhia de Engenharia de Trafego) interditou as ruas 12 vezes por dia para eventos políticos, esportivos, sociais e religiosos, num total de 4.497 eventos em 2011, 25% mais do que em 2006 (*Jornal da Tarde*, 18 mar. 2012, p. 7A). Esta contagem inclua tudo, de bicicletadas, passeatas que defendem a liberação de drogas ou protestos contra ações policias. Enquanto não é um sinal que atos artísticos nas ruas estão aumentando em qualidade é um sinal que a população da cidade esta procurando a rua como o lugar de articulação, mesmo em tempo de comunicação e ativismo na internet.

tende a obscurecer e destruir. É constituído por uma multiplicidade de práticas artísticas com o objetivo de dar voz a todos aqueles que são silenciados no âmbito da hegemonia existente." Histórias, hábitos e opiniões de grupos marginalizados, bem como as tradições folclóricas, podem ser apagadas a partir do consenso dominante e ressurgir no contexto das procissões. Procissões aparecem como vetores portadores de uma importante memória. Chantal Mouffe observa que as procissões e os desfiles não refletem diretamente sobre as condições de marginalização mas, enquanto projetos artísticos, remetem às questões sociais e locais, bem como costumes, ritos e rituais que reúnem um novo significado em um mundo globalizado.

As elaborações mais teóricas dialogam com a pesquisa de precedentes artísticos das procissões e desfiles e a reflexão sobre a posição desses trabalhos dentro da arte da performance e do teatro. Entre 2014 e 2018 conduzi uma série de 25 entrevistas com artistas internacionais que vêm trabalhando com desfiles, a maioria deles no Brasil: Adler Murada, Arto Lindsay, Antoni Miralda, Ana Maria Tavares, Bruno Storni (do coletivo *ainda não*), Christian Philipp Müller, Daniel Buren, Ei Arakawa e Sergei Tcherepnin, Eli Sudbrack (do coletivo assume vivid astro focus), Fabiana Faleiros, Fabio Tremonte, f.marquespenteado, Joana Lopes, José Roberto Aguilar, Julio Martin, Luisa Mota, Mariana Castillo Deball, Ricardo Basbaum, Marcela Vieria (do coletivo Rufos y Bufos), Solon Ribeiro, Stephan Doitschinoff, Nascimento/Lovera, Opavivará!, Wlademir Dias-Pino e Yorgos Sapountzis. As entrevistas informam as elaborações em vários capítulos e as citações foram referenciados da seguinte forma: Nome, Entrevista, ano, número de página neste volume. As transcrições completas das entrevistas encontram-se no primeiro apêndice. Devido à minha permanência em São Paulo, a pesquisa inclui mais projetos com histórico nessa cidade do que em outras cidades no Brasil. Outros exemplos e entrevistas surgiram diretamente da minha atividade como curador e crítico de arte. A metodologia da entrevista abre a possibilidade para leituras subjetivas que possivelmente nem sempre correspondem completamente à realidade histórica. Porém, a metodologia tem sido reconhecida como um formato de pesquisa nas artes, especialmente após as múltiplas edições de livros de entrevistas editados pelo curador suíço Hans-

Ulrich Obrist. Depois de estabelecer um quadro de precedentes históricos, as entrevistas têm sido indispensáveis estudos de caso para entender problemáticas inerentes à produção de procissões performáticas no espaço público. As entrevistas podem ser classificadas como semiestruturadas, ou seja, elas contêm uma série de perguntas padronizados sobre as origens do tema, tempo, duração e artefatos usados, que informam as questões abordadas nos capítulos anteriores. Além das questões mais técnicas, as entrevistas ampliam a narrativa para um campo poético quando os artistas entrevistados entram em tópicos relacionados com as procissões em questão.

O ultimo capítulo 6, junto com o segundo apêndice da minha pesquisa, elabora uma lista de obras que poderiam formar a base para uma possível exposição sobre o tema das procissões organizadas (e retratadas) por artistas. Esta exposição, dividida em seis salas com: Livros, obras e documentos relacionados com procissões organizados no Brasil; Pinturas históricas; Instalações e esculturas; Documentação em vídeo e filme, Reencenações de performances, além de uma sala especial dedicada à série de obras criadas pelo artista catalão Antoni Miralda, apenas retrataria as diferentes procissões através de vestígios e obras que resultaram do processo performativo. Como estes resultam de contextos geográficos e históricos muito diferentes, esta exposição traça um panorama das possibilidades atingidos por 56 artistas em lugares – e sob condições – diferentes. Dentro da minha atuação como curador e alinhado com a área de concentração de Poéticas Visuais, esta exposição representa mais um resultado da pesquisa, além das entrevistas conduzidas e das conclusões apresentados nos capítulos da tese.

Capítulo 1. Uma base para projetos performativos no espaço público – O relacionamento entre arte e público.

> Na arte da performance a relação entre os diversos elementos cênicos (atores, objetos, iluminação, figurinos etc.) tem uma valorização diferente que no teatro. (COHEN 1993, p. 65)

Historicamente, nas procissões cristãs a comunicação com Deus é realizada na rua, no momento da passagem do cortejo. Para isso acontecer é necessário um esforço da população. Instaura-se um sentido do coletivo dado pela urbe santificada, um grande santuário acessível a todos. O destino da rua ganha uma nova qualificação, que não é mais reservado para o transporte e trânsito, mas a rua vira espaço da manifestação religiosa e política. Assim surge na modernidade o espaço público no sentido religioso ou político, um espaço de seres em grupo e num momento de comunhão na rua, atividade antes reservada ao parlamento, templo ou teatro como na Antiguidade ou na Idade Média. Em Atenas, as performances de teatro trágico faziam parte do maior festival dedicado a Dioniso desde 487 aC. Na Grécia antiga, Dionísio foi considerado responsável por todas as coisas (plantas, animais, homem) que crescem, então os gregos o honraram com o festival da primavera, chamado Dionísia. Sua característica principal era um desfile de um dia inteiro que acompanhava um carro puxado por bois sagrados, sobre o qual havia uma estátua de Dionísio. O desfile incluía tocadores de flauta, trompeteiros além de homens e mulheres jovens que balançavam recipientes de incenso. O incenso deixava trilhas de fumaça perfumada no ar (JENNINGS, 1966, p. 17). Segundo Trabulsi (2004, p. 202), as procissões dionisíacas na Grécia incluíam, além de imagens fálicas que delas faziam parte, sacrifícios: um touro era sacrificado com a participação de mulheres e crianças. Brandão (1998, v. I, p. 299) nota que, durante a procissão, que fazia parte dos ritos dionisíacos, os fiéis, ao passarem por uma ponte, proferiam insultos contra pessoas importantes e contra as autoridades de Atenas. Nos ritos dionisíacos, a procissão carregava um enorme falo, com o culto ao deus representando e celebrando a fertilidade da qual ele é o patrono. Estas procissões tiveram como objetivo frequente, portanto, a ação sobre elementos naturais, buscando torná-los propícios aos interesses humanos. (SOUZA, 2013, p. 51). Tanto homens quanto mulheres,

crianças e escravos participavam a fim de trazer fertilidade às terras gregas. As figuras esculpidas no friso do Partenon, que se encontra no Museu Britânico, em Londres, representam os participantes das procissões *panathenaicas*, que foram realizadas todos os anos em homenagem a Atena, a deusa de sabedoria e protetora da cidade.

Figura 1: Procissão representada no friso do Partenon, c. 443-448 aC, British Museum, Londres

O desfile mostra homens montados, carros empilhados, músicos com flautas e liras, ovelhas e gado sendo levados para sacrifícios a Atenas, homens carregando ramos de oliveira (o símbolo da paz) e donzelas carregando cestas e bandejas de comida. As duas partes da procissão são recebidas por figuras que representam Atena e outras deusas e deuses. Embora o festival começasse com rituais, procissões e sacrifícios, durante as performances ainda existia uma separação clara entre atores e plateia. O Teatro Grego gerou uma comunidade de atores e espectadores, e pode ser interpretado como "uma afirmação da autoexpressão da *polis*, por meio de procissões, sacrifícios e atos de comunidade." (FISCHER-LICHTE, 2004, p. 93). E, como lembra Burckhardt (1974, v. II, p. 196), na Antiguidade toda festa religiosa começava com uma procissão. Temos de perguntar-nos sobre as motivações-chave: O que motiva uma procissão? Souza tenta de explicar que "ela pode ser tanto uma ocasião festiva quanto um ato de penitência. Pode, ainda, ser tanto uma demonstração ritual de poder político quanto uma afirmação de hierarquia social. Mas pode, também, formular críticas aos próprios valores que fundamentam tal hierarquia." (SOUZA, 2013, p. 44). DaMatta (1991, p. 53) afirma que procissão é um ritual que pode ser "sagrado, profano, econômico, político, formal e informal, acadêmico, cívico, feminino, masculino ou até mágico e científico", e que "rituais são momentos especiais na vida compartilhada". Assim, ocupam uma memória especial nos seus participantes e testemunhos. Tradicionalmente a procissão simboliza o pertencimento dos fiéis à Igreja, mas em oposto a outras afirmações de crença, a procissão é organizada no espaço externo ao

templo, nas ruas e não em seu interior. Pensando ainda nesta espacialidade, as procissões cristãs possuem vínculos com a Antiguidade, reproduzindo antes o modelo grego que o modelo romano. Afinal, ao contrário do que acontece na Grécia, a procissão, em Roma, ocorre em espaços restritos como santuários e anfiteatros. Assim, a Roma antiga é melhor lembrada por desfiles militares. Um governador estrangeiro que contesta as ordens do imperador romano pode ser "convidado para Roma e entretido com um desfile militar, ao qual ele ficaria tão impressionado que concordaria com qualquer exigência feita por Roma" (JENNINGS 1966, p. 13). A função intimidadora continua sendo aplicada até o presente, quando a procissão militar ou policial é encenada para inspirar temor e medo, e "os elementos processuais que podem expressar o esplendor – som, movimento, altura, adorno – são mobilizados ao serviço do poder" (LEVINE, 2017, p. 34).

Antes de apresentar a pesquisa sobre a inserção das artes nas procissões dentro do contexto contemporâneo, esboçamos o campo histórico da procissão dentro do contexto da cultura brasileira. No Brasil, é preciso começar a pensar um aspecto fundamental das procissões cristãs. Em *As festas no Brasil colonial*, José Ramos Tinhorão lembra que, "ao começar a ser realizada no Brasil, ainda na primeira metade do século XVI, a procissão do Corpus Christi estaria certamente muito longe de comparar-se ao modelo português, em termos de vulto e espetaculosidade" (2000, p. 76). Em termos de números as procissões também foram inferiores, pois na época as cidades portuguesas eram bem maiores do que as de Salvador, Bahia, capital do Brasil na época. Porém, a procissão católica de Corpus Christi, segundo Souza, chegou a ser considerada "a procissão principal, a maior e mais luxuosa de todas as realizadas no Brasil" (SOUZA, 2013, p. 64).

Nos contos de Tinhorão se destaca o espanto causado ao francês François Froger, ao defrontar-se no Corpus Christi de 1696, em Salvador da Bahia, com "'bandos mascarados', músicos e dançarinos que, com posturas lúbricas, perturbaram inteiramente a ordem da santa cerimonia" (TINHORÃO, 2000, p. 76) e "a confusão e pouco respeito" apontados pela Câmara de Salvador como defeito a corrigir a organização formal das procissões teatralizadas. Tinhorão presume que as procissões de Corpus Christi escondiam em verdade "um

motivo mais profundo, que logo se revelaria em outras intervenções oficiais, não apenas na Bahia, mas no Maranhão e no Rio de Janeiro", ou seja, é a arte de carnaval na rua (TINHORÃO, 2000, p. 83). A hipótese é que "esses 'bandos mascarados, músicos e dançarinos', aproveitaram as danças tradicionais da procissão do Corpo de Deus para exibições coreográficas menos ortodoxas", e que as procissões cristãs já estavam "infiltrados de gente de camada mais baixa, composta em sua maioria por negros e mestiços, não é de desprezar, quando se comprova que, ao longo de todo o século XVII, manifestações festivas ao ar livre não foram privilégio da minoria branca dos colonos" (TINHORÃO, 2000, p. 86).

Em sua pesquisa, Souza (2013, p. 52) destaca algumas curiosidades históricas no desenvolvimento das procissões em espaço público no Brasil. Citando Leite[7], Souza menciona as procissões de "penitentes em épocas de seca no Recôncavo, além de missas e orações: todo um conjunto de recursos religiosos mobilizados para o combate a um desastre natural". Citando Euclides da Cunha[8], Souza (2013, p. 52) descreve as procissões implorando chuva, com os fiéis carregando pedras e os santos sendo trocados de lugar. Em Minas, segundo Machado Filho[9], Souza (2013, p. 52) explica que procissões "são registradas para acabar com a seca, com as imagens dos santos sendo trocadas de lugar, ou seja, colocadas cada uma nas igrejas que não são consagradas a elas, e sendo repostas em seu lugar de origem apenas após o fim da estiagem. A procissão pressupõe, finalmente, uma relação contratual a ser firmada com protetores divinos, e não cumprir o trato poderia acarretar graves sanções para os fiéis". Desta forma, segundo a descrição de Monteiro[10], Souza (2013, p. 52) relata que "o abandono gradual de uma procissão no Rio de Janeiro em homenagem a São Jorge, nas primeiras décadas do século XIX, foi seguida por uma epidemia de varíola que convenceu os cariocas de estarem sendo castigados pelo ato sacrílego, o que fez com que a procissão fosse retomada com todas as suas galas." Como muitas pessoas não sabiam

[7] LEITE, Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Rio de Janeiro/Lisboa: INL/Portugália, 1945, Vol. 5, p. 12.
[8] CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Brasília: Francisco Alves, 1984, p. 93.
[9] MACHADO FILHO, Aires da Mata. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: José Olympio,1943, p. 47.
[10] MONTEIRO, Tobias. *História do Império*: o Primeiro Reinado. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia., 1939, p. 309.

ler, as procissões funcionaram também como possibilidade de passar conhecimento para gerações futuras, e assim foram um substituto para os livros da história, dessa forma preservando crenças religiosas ou legados históricos.

Porém, já no século XVIII, existiam procissões religiosas ao lado das explicitamente políticas. Como um exemplo de demonstração de poder, a chegada do novo Governador Geral em São Paulo, em 1739, foi saudada, de acordo com a descrição de Taunay[11] (apud SOUZA, 2013, p. 54), com uma solenidade na qual quatro arcos foram erguidos na cidade, sendo notificados todos os taberneiros e praticantes de outros ofícios para decorar as ruas com palmeiras e flores. Da mesma forma, ainda segundo Taunay[12] (apud SOUZA, 2013, p. 54), em 1701 a Câmara reuniu-se em São Paulo e decretou a obrigatoriedade de cidadãos participarem das procissões "todos os oficiais mecânicos e homens que tratassem de lojas". Souza (2013, p. 54-5) aponta que eles deveriam, segundo Flexor[13] "seguir a bandeira do santo que protegia seu ofício, deveriam escolher um encarregado dos festejos que assinaria, inclusive, um termo de compromisso no Paço Municipal e deveriam contribuir para a ornamentação das ruas".

Na época a definição de quais e quando seriam realizadas as principais procissões era "eminentemente política, cabendo tal decisão ao Estado, e não à Igreja." (SOUZA, 2013, p. 55). Enquanto o ramo político tinha prioridade todas celebravam, ao mesmo tempo, a fé católica, o poder monárquico e a identidade entre o povo e o rei. As procissões em geral "foram demonstrações de fé, mas foram, também, demonstrações de poder. Foram rituais religiosos a partir dos quais a sociedade expressava e afirmava sua hierarquia, embora pudessem conter, também, elementos de crítica a esta mesma hierarquia" (SOUZA, 2013, p. 53). Se as procissões funcionaram historicamente como representações dos poderes constituídos, elas podiam representar, igualmente, uma ocasião para manifestações que visavam colocar em questão tais

[11] TAUNAY, Affonso de E. Festividades setecentistas. *Revista do Arquivo Municipal*, v. XV. São Paulo: Arquivo Municipal, 1935, p. 8.
[12] TAUNAY, Affonso de E. História da cidade de São Paulo no século XVIII. *Anais do Museu Paulista*, t. V. São Paulo: Imprensa Oficial, 1931, p. 116.
[13] FLEXOR, Maria Helena Ochi. Ofícios, manufaturas e comércios. In: SZMRECSÁNYI, Tamás (Org.). *História econômica do período colonial*. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 1996, p. 192).

poderes, tanto que, se a procissão era uma festa popular, sua iniciativa não ficava a cargo da população. Neste caso, era necessária a autorização do bispo, concedida apenas às confrarias e ordens religiosas. E é importante notar que procissões, bem como festas religiosas em geral, poderiam, também, ser motivo para protestos políticos no Brasil. Hoje em dia o direito de manifestar-se numa procissão junto com outros é uma liberdade civil para o brasileiro no Brasil. Esta liberdade pode levantar assuntos e apontar soluções que não estão dentro de outros processos políticos em democracias, como a eleição, por exemplo.

As procissões eram fonte de diversão e instrumento de socialização relativamente democrática em uma sociedade rigidamente hierárquica. E cumpriam, em linhas gerais, o papel que o carnaval iria exercer séculos depois: o momento social, festivo, do qual todas as classes sociais participam; todos juntos, ainda, e isso é diferente do carnaval, cada um em seu lugar. As procissões eram fatores de confraternização, mas eram, também, expressões de conflitos entre diferentes grupos sociais (SOUZA, 2013, p. 59). O privilégio de realizar uma procissão, o privilégio ainda maior de monopolizá-la e a riqueza exibida ao longo de seu desfile eram todos eles, enfim, elementos fundamentais no jogo de poder e fé simbolizado e ritualizado pelos fiéis (SOUZA, 2013, p. 61). Os fiéis foram obrigados, por exemplo, por ordem do Senado da Câmara baixada em 1810, a "caiar as frentes de suas casas, armar de cortinados os seus portais, limpar as ruas ante as suas portas, deitar-lhe areia e folhas, e o que assim não o executar ficará incurso na pena de seis mil-réis, e trinta dias de cadeia"[14] (apud SOUZA, 2013, p. 64). Batalha[15] (apud SOUZA, 2013, p. 72) acentua: "A própria organização dos cortejos do Primeiro de Maio, tanto no Brasil como em Portugal, reproduz de perto a estrutura das procissões do século XIX e certas festas do catolicismo popular nos dois países". Os exemplos de obras de pintores paulistas, como Emídio de Souza, Alfredo Volpi e Agostinho Batista de Freitas, presentes em diversas coleções

[14] SANTOS, Beatriz Catão Cruz. Unidade e diversidade através da festa de Corpus Christi. In: JANCSÓ, István; KANTOR, Iris (Orgs.). *Festa*: cultura e sociabilidade na América Portuguesa. São Paulo: Hucitec/Edusp/Fapesp/Imprensa Oficial, 2001.

[15] BATALHA, Cláudio H. M. Cultura associativa no Rio de Janeiro da Primeira República. In: BATALHA, Cláudio H. M., SILVA, Fernando Teixeira da & FORTES, Alexandre (Org.). *Culturas de classe*: identidade e diversidade na formação do operariado. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.

públicas e privadas de São Paulo, representam estas procissões cristãs nos século XX:

Figura 2: Emídio de Souza, *Bandeira do divino*, primeira metade do século XX, óleo sobre tela, coleção Pinacoteca do Estado de São Paulo

Figura 3: Alfredo Volpi, A procissão, 1945, óleo sobre tela, coleção Pinacoteca do Estado de São Paulo

Figura 4: Agostinho Batista de Freitas, *Procissão,* 1958, coleção Marcio Gobbi

Procissões cristãs são rituais religiosos, mas também são festas musicais e profanas desde a Idade Média, quando as procissões contavam com danças e música, a exemplo da festa de Esternach, na qual, segundo Heers[16], "milhares de camponeses, em filas de cinco, desfilavam através da cidade ao som de uma marcha muito alegre, tocada nas paragens por bandas de paróquias e de aldeias" (apud SOUZA, 2013, p. 74). Se as procissões eclesiásticas e as de Corpus Christi em Santana de Parnaíba ou do Congado[17] em Pernambuco e

[16] HEERS, Jacques. *Festas de loucos e carnavais*. Lisboa: Dom Quixote, 1987, p. 56.
[17] Congado é uma manifestação e um festejo afro-brasileiro que reúne elementos católicos com elementos temáticos africanos e ibéricos. É organizado pelos descendentes de escravos de Congo desde o século XVII. Acquarone (1948, p. 128) nota que "o desfile dos cortejos, nos congos ou congadas, pelas ruas afora, era um espetáculo curioso. A multidão, toda evoluía pelas ruas, cantando e dançando, até o local onde deveria ter inicio a representação."

outros estados de Brasil continuam até o presente, os desfiles de carnaval seguem com a mesma importância na cultura brasileira. Corpus Christi não é apenas uma ato religioso-profano de caráter nacional e oficial, mas um paradigma para outros procissões. É como se a simbologia católica permeasse a sociedade a partir da herança de seus rituais, mesmo em setores que fazem questão de afirmar sua secularidade. As alegorias carnavalescas também são herança das procissões. Afinal, os carros alegóricos presentes nos desfiles são, igualmente, herança direta das alegorias vistas em percursos católicos, o que fica claro quando lemos a narrativa de uma festa realizada no Rio de Janeiro em 1768 pelo tenente Soares (apud SOUZA, 2013, p. 72), com a descrição de um dos carros que nela desfilaram: "Puxava o carro uma enorme serpente vomitando chamas pela boca movendo a cabeça, mãos e pés com uma naturalidade que parecia viva."[18]

De também origem portuguesa, vindo de regiões como a Madeira, dos Açores e Cabo Verde, o entrudo chegou ao Brasil com os colonizadores, sendo "brincado ou jogado desde 1600" (URBANO 2005, p. 73) até a Primeira República (1889). Consistia em jogos violentos, nos quais as pessoas jogavam todos os tipos de objetos de um para o outro (RECTOR M., in SEBEOK, 1984, p. 39). Outra fonte explica em mais detalhe contando que em "1820 o banho forçado era motivo de graça ... Sobre o transeunte incanto varejavam a agua dos baldes, seguida de uma chuva alvacenta de cal ou de polvilho. O cidadão ficara imundo, com a massa branca e pastosa a escorrer-lhe pelas vestes. Mais tarde, no Brasil independente, os hábitos se transformaram. O balde d'agua foi substituído pela bisnaga que esquichara agua perfumada a longas distancias. Ainda ai o banho era total, pois os limões de cheiro completaram a obra" (ACQUARONE, 1948, p. 301). Em São Paulo os paulistanos começaram a presenciar o Carnaval na sua feição moderna por volta de 1857, pois, até então, só havia o entrudo. (URBANO 2005, p. 42). Os carnavais dos cordões,

[18] FAZENDA, José Vieira. *Antiqualhas e memórias do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial, 1921, p.127.

ranchos[19], blocos e escolas carnavalescos então ocuparam as ruas simultaneamente. Como as famílias queriam ir às ruas para acompanhar os festejos carnavalescos, foi criado um desfile de carros alegóricos levando pessoas fantasiadas. A princípio foi chamado de "*Passeata* ou *Promenade* e mais tarde *Préstito*, que saía no sábado de Carnaval." (URBANO, 2005, p. 75) Já algumas décadas antes, também para uso em salões e bailes, no ano de 1835 "a Casa Buis da rua do Ouvidor, e a casa Eugenio da rua dos Latoeiros, anunciava a importação de máscaras de cera e papel-machê, para atender aos insistentes pedidos de clientes que não participavam do Carnaval de rua e queriam fazer parte dos festejos sem serem notados" (URBANO, 2005, p. 39). Outra fonte cita o início dos bailes por volta de 1855, quando a burguesia nas cidades maiores introduz o "carnaval veneziano, cópia do carnaval burguês italiano ou francês. Constava ele de bailes mascarados, realizados em hotéis ou teatros, e de desfiles luxuosos pelas ruas principais da cidade, quando então burgueses luxuosamente fantasiados desfilavam em carruagens, no corso, ou em carros alegóricos, nos préstitos das sociedades carnavalescas" (VON SIMSON, 2007, p. 23). No início do século XX o entrudo passou a ser criminalizado, com uma campanha contra a manifestação popular promovida pela imprensa e realizada pela polícia do Estado.[20] Na metade do seculo XX o ditador Getúlio Vargas forçou o uso de letras em homenagem à história do Brasil em sambas-enredo, tentando aproveitar-se do carnaval para a propaganda e implementação de uma identidade nacional.[21]

---

[19] Os ranchos eram grupos mascarados que incluem uma banda e um coro durante os dias de carnaval e desfilaram pelas ruas. Historicamente os ranchos abriram o carnaval para a participação das mulheres.

[20] "Fica prohibido o jogo do entrudo dentro do município (Districto Fedreal); qualquer pessoa que o jogar incorrerá uma pena de 5$ a12$, e, ão tendo como que a satisfazer, soffrerá de dois a oito dias de prisão [...]" *Entrudo, A imprensa* (RJ), 13 jan. 1910, p. 7.

[21] "Nota se a precisão quase cientifica com que foi elaborado, para fins diversionistas, a programa de ontem: primeiro desfilaram as bandas militares, cujos acordes cívicos deveriam predispor emocionalmente os assistentes a ouvir quase em êxtase as palavras do presidente. Em seguida ao discurso, recheiado de novas promessas sobre o barateamento do custo da vida e o aumento geral dos salários, veiu a apresentação das escolas de samba premiados no carnaval, depois de um "show" organizado a capricho por várias emissoras e finalmente uma renhida partida de futebol." PERALVA, Osvaldo *O Sr. Vargas e o carnaval*, *Imprensa Popular* (RJ), 19 feb. 1951, p. 2.

Em São Paulo, os bairros de Barra Funda e Campos Elíseos foram o berço de Sociedades como o grupo Carnavalesco Barra Funda, fundado no Largo da Banana (hoje Memorial da América Latina) em 1914, dois anos antes do registro do primeiro samba brasileiro.[22] Em meados dos anos 1930, o desfile de blocos fazia um extenso percurso que partia da região dos Campos Elíseos e seguia pelas Avenidas Angélica, Paulista e Brigadeiro Luís António até a região central de São Paulo, de onde percorria a avenida São João até retornar ao ponto de partida. Com a criação dos bailes em clubes no início da década de 1940, os grupos das classes alta e média deixaram o espaço público. Os blocos, porém, continuariam a ocupar as ruas, organizadas sempre sob um tema ou agremiação.[23]

No Rio de Janeiro, nos anos 1950 as escolas de samba desfilaram na Praça Onze, na Av. Presidente Vargas e na avenida Rio Branco em 1963, até que, em 1984 ganharam um local especifico: o Sambódromo. Ainda assim, no início do século XX, a festa nas ruas era pouco organizada. Os autodenominados grupos, ranchões, cordões, blocos, clubes ou sociedades começaram a desaparecer a partir da oficialização do Carnaval, em 1932, dando espaço para as premiações e escolas de samba que desfilaram sob novas normas e regulamentos. Rodrigues de Moraes notou as esquemas de apresentação das escolas de samba, declarando que "uma agremiação para ser oficialmente considerada escolar de samba deve possuir os seguintes elementos: 1.) comissão de frente 2.) mestre-sala e porta-bandeira 3.) enredo (o tema do desfile) 4.) samba-enredo (samba sobre o tema do desfile) 5.) bateria (conjunto instrumental) 6.) alegoria 7.) ala de baianas." (RODRIGUES DE MORAES, 1977, p. 43)[24]. Este esquema apresenta-se evidentemente simplificado nas

---

[22] Balago R., *Primeiro cordão carnavalesco paulistano nasceu na Barra Funda*. Disponível em: http://temas.folha.uol.com.br/100-anos-de-samba/a-historia-que-a-rua-escreveu/primeiro-cordao-carnavalesco-paulistano-nasceu-na-barra-funda.shtml Acesso em: 18 feb. 2018.

[23] *FESTAS populares: uma celebração de sons e movimentos,* São Paulo: *Folha de São Paulo*, 2012, p. 21

[24] Além dos textos de Wilson Rodrigues de Moraes existe uma literatura ampla sobre a historia das escolas de Samba suas origens e organização tais como ARAUJO, Ari e HERD, Franziska Erika *Escolas de Samba do Rio de Janeiro e Amigo da Madrugada,* Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1978 ou GOLDWASSER, Maria Julia. *O Palácio do Samba,* Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

procissões organizadas por artistas, porem no Brasil certos elementos como estandartes, por exemplo, são transferidos para o desfile artístico, como vamos ver mais para frente (para o uso de estandartes nas procissões contemporâneas consulte também as obras de Ed Hall/Jeremy Deller, Stephan Doitschinoff e Adler Murada neste volume).

Além da parada militar, do samba e dos blocos e desfiles de carnaval, dos cortejos fúnebres e das procissões religiosas[25], esta pesquisa, como o título indica, pretende ostentar mais uma categoria, as procissões organizadas por artistas. As procissões organizadas por artistas quebram divisões que identifiquem analogias entre o formal e a hierarquia, o informal e as festas. Surge então a pergunta sobre como se pode interpretar as procissões organizadas por artistas, que se apropriam ou até modificam as regras e regulamentos tradicionais. Para entender melhor é importante analisar as estruturas de desfiles e procissões. Em uma procissão, que é uma espécie de peregrinação – o evento se move ao longo de um caminho defenido, os espectadores se reúnem ao longo da rota, e em local designado a procissão para (daí também surge o sinônimo de parada). Uma manifestação ou performance final acontece para encerrar o evento. Normalmente, uma procissão move-se para um objetivo: o funeral, uma sepultura; a marcha política, à posição dos alto-falantes; a peregrinação, ao santuário. O evento realizado no final da procissão é o oposto de uma erupção: é bem planejado, e muitas vezes ensaiado, ritualizado.

O que é uma performance processional? A palavra procissão vem do latim, com o significado de “andar para a frente”, ou seja, a procissão está ligada a questões de processo, de duração e espaço. O significado da palavra “duração” em si, evoluindo do latim *duratus* (para durar), está ligado à noção de persistência, de permanecer através do tempo (HEARTHFIELD, 2012, p. 141), o que nos leva também a associar a permanência (no espaço público) com significados de insistência e assim resistência. A performance como teatro pós-

[25] Em muitas instâncias a terminologia brasileira liga o cortejo ao evento fúnebre, de casamento ou de homenagem; o desfile ao carnavalesco, moda, militar ou afoxé; a parada ao samba e militar; a procissão ao religioso e fúnebre.

dramático procura não só uma abordagem diferente em linha de tempo, mas também no espaço: é uma prática teatral que cria espaços, definindo-os através da performance. Portanto, não é surpreendente que a performance se tenha definido desde a sua criação como uma prática artística além do cenário do teatro clássico e que procure encontrar lugares no espaço público. Existem inúmeras variações e nenhuma verdade universal sobre as procissões em geral, mas certas características são frequentemente associadas com esta forma performativa. O movimento das procissões é na maioria linear e direcional. Os participantes avançam "a pé, carregados por animais, em carros ou flutuadores, em veículos automotores ou motorizados" (LEVINE, 2017, p. 21). A sensação de linearidade e direção enfraquece, no entanto, se ocorrerem muitas pausas ao longo do caminho ou quando a procissão mistura-se com o público, caso em que, segundo Tuan, "a distinção entre rota e local, procissão e festival in situ torna-se difusa" (1990, p. 239).

O artista brasileiro Wlademir Dias-Pino define a procissão como "forma de expressão de um povo, coletivamente, em ação, não parado, mas sim em evolução, em processo, em desenvolvimento" (DIAS-PINO, Entrevista 2017, p. 223) e acrescenta que o poder político vai além do mero celebratório ou confessionário, que era a característica nas procissões cristãs: "Não é mais uma crença assim de confessionário, mas é uma confissão pública, aí a confessa se transforma em manifestação" (DIAS-PINO, Entrevista 2017, p. 224). Além destas características iniciais temos de considerar aspetos gerais da encenação no espaço público, tais como a definição e mapeamento dos espaços, definição do percurso, espacialização das narrativas, identificação de comunidades e práticas sociais e comerciais ao longo do caminho da procissão.

Para entender melhor estes movimentos pelo espaço serve-nos o diagrama de Schechner, que visualiza os processos e eventos que integram uma procissão:
O diagrama destaca com setas um trajeto (*path of the procession*) desenhado com vários pontos (*Stop*). Estes podem ser caracterizados também como nós, que significam paradas no processo do próprio movimento da procissão onde intervenções ou eventos acontecem em frente a um público informal (*Informal audience*). Alguns membros do público informal se juntam à procissão e

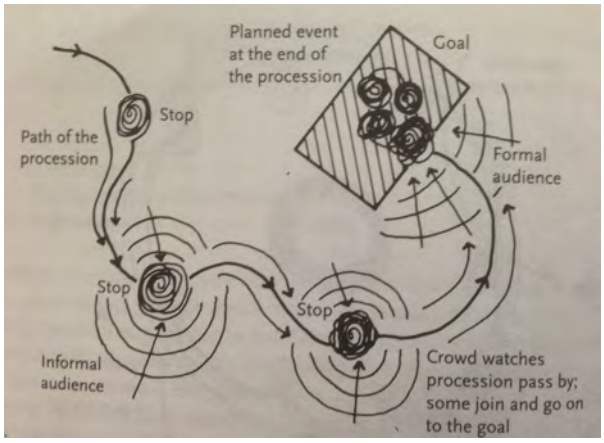


Figura 5: *A procession* (SCHECHNER, 2003, p. 178)

tornam-se membros do público formal (*formal audience*) no evento final da procissão (*Planned event at the end of the procession*), aqui desenhado em forma de quadro.

A pesquisadora Barbara Kirshenblatt-Gimblett e o historiador Brooks McNamara listaram uma série de características na sua introdução para a edição especial *Processional Performance* do *The Drama Review* (1985):

1. A procissão não é simplesmente um meio de chegar de A para B, mas um meio de chegar de forma cerimonial com importância simbólica.
2. Como tem um significado cerimonial, a procissão emprega elementos distintivas para se distinguir da circulação cotidiana pelo espaço. Esses elementos incluem uma cenografia especial, traje, música e padrões de movimento, por vezes elaborados. Eles são usados para apresentar símbolos que são básicos para comunicar o significado da procissão. Os símbolos são geralmente apresentados de forma que sejam compreensíveis para os espectadores. Normalmente eles estão facilmente visíveis em um ambiente que não foi concebido como um "teatro" para a performance processional e que pode conter outras atividades. A procissão, no entanto, é concebida para competir com o ambiente existente em torno dele, tornando-se por um momento o elemento dominante.
3. Através dos seus símbolos, a procissão formaliza e dramatiza um evento de importância para a comunidade. O evento pode ser religioso, político ou social, e pode ser funcional ou referencial. Ou seja, ele pode ter a função direta de levar participantes de um lugar para outro, como no caso de um casamento ou procissão fúnebre, ou pode aludir a eventos –

uma vitória, um sacrifício, um milagre. O evento a que a procissão se refere pode ser recente, como um desfile em honra de um herói nacional, ou pode se referir a um evento do passado distante que continua a ter importância para a comunidade, como no caso de uma procissão em honra de um santo ou mártir.

4. A procissão em si pode ser estruturada formalmente, com unidades organizadas em uma ordem específica, com rota clara e pouca troca física entre os *performers* do desfile e os espectadores ao longo do percurso da marcha. Ou pode ser organizado de maneira relativamente informal, com uma rota vagamente definida e um constante intercâmbio entre artistas e espectadores, o que torna todos “participantes" iguais no evento. No seu mais básico, a procissão pode ser pouco mais do que uma deriva ligeiramente dirigida. Na sua forma mais complexa e detalhada, pode ser altamente coreografada, com todos os elementos ligadas ao tema da procissão.
5. O foco pode estar na própria procissão ou em uma combinação de "procissão e estação", isto é, tanto a procissão e determinados locais em que a procissão para e eventos importantes relacionados acontecem.
6. Uma variação do conceito da procissão e da estação é a peregrinação, em que um local especial é o objetivo de uma viagem que pode começar individualmente, mas que se torna comum e, eventualmente, processional. Tempos consideráveis podem estar envolvidos aqui, e o peregrino pode de fato experimentar uma espécie de referência processional na sua viagem independente antes de vincular a própria trajetória com os outros peregrinos. No outro extremo da escala, como acontece com alguns grupos africanos, a procissão, como tal, não pode mesmo existir como um conceito, embora certos tipos de movimentos do grupo resultem em uma atividade processional.

Estas características foram absorvidas dentro de contextos da produção de arte contemporânea desde os anos 1960 – e no teatro da rua com a criação de novas linguagens numa época de ruptura com o espaço convencional da performance. Pois na época a sala italiana com a plateia contraposta perderam reconhecimento. Enquanto no Brasil foram tradicionalmente os mamulengos e

catadores do Nordeste que levaram a teatralidade para as festas folclóricas como bumba-meu-boi, frevo, maracatu, ou às escolas de samba[26] que organizaram os cortejos no espaço público, este campo se ampliaria nas décadas seguintes com a ativa contribuição, invenção e imaginação de artistas plásticos. Tendo apresentado características elementares da história do ato da procissão, os capítulos seguintes articulam as diferentes maneiras como artistas contemporâneos se têm apropriado do meio da procissão para eventos performáticos no espaço público, o engajamento do público presente, e a criação de objetos e fantasias, vestígios que sobrevivem e documentam o evento efêmero. Os exemplos apresentados aqui têm em comum a ausência de ensaios e a ausência de separação entre palco e plateia, ou seja, não há a assim chamada quarta parede. Assim estabelece uma relação muito próxima entre idealizador/artista e participantes: o público muitas vezes está em cena e atua como ator.

[26] *Teatro da Rua: O Brasil Não Saiu, Jornal da Tarde*, 3 jan. 1990.

1.1. A inserção das artes nas procissões

Deve admitir-se que o motivo por trás de alguns desfiles não é sempre louvável. Ao longo da história, tiranos ou ditadores empregaram o drama e a excitação de desfiles para impor seus assuntos infelizes a seguidores leais. Ao contrário, o objetivo desta pesquisa é apresentar procissões organizadas por artistas, mesmo que alguns dos projetos também tenham surgido com motivações sociopolíticas. A inserção das artes nas procissões já aconteceu no século XVIII, conforme argumenta T. J. Clark, quando se refere às procissões de 16 de outubro de 1793, dia em que Maria Antonieta foi guilhotinada ao meio-dia: "As pessoas marcharam pelas ruas do Louvre. No coração da procissão, o seu único grande elemento, esteve presente o arquivo da seção Museu, passando '*em masse*, desarmado'" (CLARK, 1999, p. 19). E continua: "Soboul[27], que tinha suas razões para querer acreditar que um novo ator, o *menu peuple* de Paris, tinha pisado no ano histórico-mundial, analisou a procissão como um dos grandes momentos de classe-descoberta" (CLARK, 1999, p. 19).

As procissões organizadas por artistas são, em regra geral, públicas apenas de forma limitada. Elas ocorrem em um círculo relativamente pequeno antes de um público iniciado e com uma programação sofisticada. A programação de desfiles e procissões organizados por artistas raramente é projetada como uma obra estritamente histórica, e até mesmo quando as temas são históricos muitas vezes são superados pela imaginação e a "masquerade" do carnavalesco. Formalmente se mesclam as fronteiras entre imagem fixa, procissão e festival – de tal maneira como já foi o caso nos festivais da corte – mas com a grande quantidade de procissões organizadas por artistas, é impossível detectar seu histórico completo.

Na Alemanha, em cidades com academias de arte tais como Munique, Berlim e Düsseldorf, os clubes de artistas têm organizado festivais regulares, com participantes vestidos com trajes históricos, já desde a primeira metade do século XIX. Foram contribuições decisivas para o surgimento de procissões folclóricas históricas, pois artistas foram contratados como diretores ou

[27] Albert Marius Soboul (1914-1982), historiador dos períodos revolucionários e napoleônicos franceses.

decoradores de festas e procissões. Já o imperador Maximiliano I mandou organizar procissões, tanto como Augusto, o Forte, ou os líderes da Revolução Francesa. Festivais próprios cresceram, no entanto, somente a partir da operação das academias no classicismo, e através das associações de artistas, que, especialmente na Itália e depois também ao norte dos Alpes, começaram regularmente a organizar comemorações. Como parte do costume, a procissão saiu das cidades para o interior, com participantes vestidos de trajes. Durante o século XIX, principalmente em Berlim e Munique, artistas ainda foram empregados para a criação de festividades judiciais. Era novidade, no entanto, eles participarem como atores fantasiados e desenharam partes inteiras, como no Berlin *Hoffest* “Lalla Rukh” de 1821, em que tiveram permissão de repetir a sua própria procissão em frente de artistas da cidade e outros convidados. Celebrações com tema histórico e traje uniforme foram realizadas em Munique desde 1835, em Berlim desde 1839 e em Düsseldorf desde 1847. Se essas festas de artistas ainda estavam “formalmente conectadas às festas de corte, elas estavam procurando em seus programas uma identidade própria, que foi orientada pelo gênero boêmio ou por modelos e folclores com tradição artística” (HARTMANN, 1976, p. 129).

Em outros lugares do hemisfério norte artistas também projetaram ativamente desfiles e procissões numa combinação de música, arte, teatro e dança. *Parade* foi apresentada pela primeira vez em Paris em 1917 com um esquema narrativo elaborado por Jean Cocteau, com Serge Diaghilev como empresário, música de Erik Satie, coreografia de Leonide Massine e cenário e figurinos de Pablo Picasso. Picasso utilizou materiais encontrados, Satie inseriu sons de máquina de escrever e Massine incluiu movimentos de Charlie Chaplin, chegando assim a tecer a forma do balé do século XIX com elementos da cultura popular. A atividade de artistas trabalhando com os públicos nas procissões e cortejos continuou na década de 1910, onde cada vez mais ganhou peso. Assim, o programa do poeta Vyacheslav Ivanov para o "teatro do futuro" no início do século prometeu acabar com as convenções miméticas da tradição realista, imaginado em vez disso “um ato teatral sintético que apague as barreiras entre o público e os atores para alcançar a criatividade ‘litúrgica’ ou ‘coletiva’, onde o espectador e o intérprete se tornam participantes ativos”.

(GUTKIN, 1999, p. 59) Na mesma década artistas se apropriaram dos pensamentos de teatro e o levaram para as ruas por meio de procissões, como foi o caso do trabalho do artista russo Nathan Altman.[28] Altman também foi um dos lideres de Proletkult, uma minoria radical na comunidade teatral que aspirava promover o chamado "teatro proletário". No Proletkult os modos de atuação convencionais foram desencorajados, a favor de apresentações não convencionais destinadas a promover "ações de massa" – incluindo procissões públicas, festivais e dramas sociais. Em 1916 ele começou a projetar decorações para o teatro, entre outros o Habimha Theater e o Jewish State Theater (GOSET) em Moscou. Sobretudo Altman tornou-se conhecido como o *designer* de desfiles de massa pós-revolucionária como, por exemplo, o da celebração do primeiro aniversário da Revolução de 7 de Novembro de 1918, na Praça Uritskaya, em São Petersburgo, que mostrava formas geométricas abstratas em painéis enormes. Altman (1918) proclamou em “Futurismo e a arte do proletariado” que entende a coletividade “não no sentido que uma obra de arte será feita por muitos artistas, mas no sentido de que, enquanto executado por um criador, o trabalho em si será construído em bases coletivistas”. Em contraste com os seus princípios futuristas ele analisou que “no velho mundo, no mundo capitalista, obras de arte antiga têm uma aura individualista”. Nas palavras de Altman “somente a arte futurista é construída sobre bases coletivas. Somente a arte futurista é agora a arte do proletariado”. No entanto, na década de 1920, na Rússia pelo menos, a ação agitada, seja de dramatizações, passeios ou desfiles de ginástica, muitas vezes eram

Figura 6: Nathan Altman, celebração do 1º aniversário da Revolução de 7 de Novembro de 1918, São Petersburgo, Rússia

[28] Altman (nascido em 22 de dezembro de 1889 em Vinnica, na Ucrânia, morreu em São Petersburgo em 1970) foi pintor, artista gráfico, cenógrafo e escultor. Liderou o departamento de escultura de ISO Narkompros (abreviatura para o Alto Comissariado de Instrução Pública, uma espécie de Ministério da Educação da URSS) e do museu de cultura artística em São Petersburgo. Foi um dos líderes dos comunistas – futuristas (KOMFUT).

mal concebidas e pouco convincentes, exigindo enorme mão de obra que raramente poderia ser aproveitada de forma propícia. Por outro lado, em sua folga e destituição, o *agit-prop* apontou para um teatro de método puro, pois, apesar de (ou devido a) uma dívida a moral, o mistério medieval e carnaval público minou as regras do teatro convencional, particularmente a relação entre elenco e público.

No entanto, e com a crescente urbanização desde o século XIX, a nossa percepção e consciência sobre o uso do espaço público e os direitos que mantemos sobre ele tem se desenvolvido e temos formado um discurso sofisticado. A liberdade de reunião pode muito bem ser uma pré-condição da própria política, que pressupõe que os corpos possam se movimentar e se reunir de forma não regulamentada, impondo suas demandas políticas num espaço que, como resultado, se torna público ou redefine uma compreensão existente do público. É como descreve Oliveira Santos (2016, p. 103): “O poder das reuniões de rua que altera o espaço, espaços animados, cheios de energias que fazem vibrar o espaço e mudar de tal ponto que parece que todo o mundo pode mudar – que uma prática coletiva de resistência pode levar à superação de regimes opressivos”. Na sequência esse autor analisa como multidões de pessoas também podem alterar a paisagem urbana, como foi o caso de *Ocupa Rio*. O espaço comum da cidade permite a formação de comunidades, como na ocupação da Praça Cinelândia.

Figura 7: *Ocupa Rio* em outubro de 2011

O local torna-se animado. Um certo conjunto de forças invisíveis surge dentro da praça, alterando sua função como uma simples praça pública. Seguindo do exemplo de *Ocupa Rio* em outubro de 2011, na Praça Cinelândia, que foi

inspirado por movimentos políticos no norte da África, Espanha, Grécia, Londres, Chile e *Occupy Wall Street*, Oliveira Santos coloca que “nas assembleias dos grupos de ocupação e nas debates na Praça da Cinelândia, o objetivo era implementar uma nova forma de governo ou dissolver o governo – para o Rio de Janeiro, para o Brasil e para o mundo, trabalhando juntos e em uma combinação animada de cores. Mais do que isso, desejamos trazer uma nova solidariedade humana” (2016, p. 112).

Nisto certamente elementos do carnavalesco têm sido incorporados como estratégias de protesto. Considere-se, por exemplo, os uso de mascaras Guy Fawkes em eventos como *Ocupa Rio* (2011), *Global Carnival against Capital* (Londres, 1999) ou os protestos de *Anonymous* do *Million Mask March* (5 de novembro de 2015 em Londres). Para esses tipos de ocupações, David Harvey – seguindo Foucault – deu o nome de "espaços heterotópicos"[29], zonas liminares nas quais algo diferente é possível: algo que as pessoas fazem, sentem, percebem e elaboram de acordo com o significado que procuram em suas vidas. No espaço heterotópico, as pessoas podem tomar consciência da possibilidade coletiva de criar ou aprender algo novo. Tais espaços resistem à imposição da ordem existente; são zonas desobedientes de socialização, para a luta daqueles que veem um modo de vida coletivo – que promove a afetividade, a política e a ética.

Nós consideramos nossas ruas como espaço público, no entanto, essas ruas que formam parte do sistema nervoso das nossas cidades são feitas principalmente para carros, um fenômeno do século XX. Mesmo recuperando uma parte deste sistema para as pessoas, ainda que por apenas um dia, é considerado significativo. Nas performances no espaço público – tais como nos desfiles e procissões – o espaço não é um dado, não é fixado, mas é constantemente gerado ao novo. O espaço performativo não é – como o espaço geométrico – dado como um artefato com um ou mais autores responsáveis. O espaço, portanto, não funciona como obra, mas tem mais um caráter de evento (FISCHER-LCHTE, 2004, p. 199). Nós sentimos como é

[29] Harvey, D., *Heteroptopia and Resistence*. Disponível em: http://www.heterotopiastudies.com/heterotopia-and-resistance-david-harvey/. Acesso em: 3 nov. 2017.

ocupar o centro da cidade, as ruas do nosso bairro ou da nossa cidade. Isso é parte do que um desfile pode fazer. A geração de formas alternativas e performativas ocupando os espaços que nos foram dados pode ser mais potente do que um monumento erguido por vaidade ou orgulho cívico de um arquiteto. A arte da performance enfatiza o espaço performático simultaneamente como um espaço atmosférico. Com vistas à estética do performativo destacam-se três elementos. Por um lado é, irrefutavelmente, claro que o espaço em performances não tem característica de obra mas tem um caráter de evento que é volátil e transitório. Por outro lado, o observador percebe no espaço atmosférico sua corporalidade de uma maneira específica. O observador experimenta a si mesmo como um organismo vivo que está em troca com o seu ambiente. Ainda a atmosfera penetra seu corpo, quebra os limites do corpo. Assim, os espaços performativos tornam-se "num espaço liminar, neles são executadas metamorfoses e acontecem transformações" (FISCHER-LCHTE 2004, p. 208). Um momento de clareza, ou mesmo de fantasia, sobre o lugar em que vivemos pode gerar novas formas de pensar, o que pode nos levar a novas formas de viver este espaço, e a novas formas de tomar posse dos lugares onde vivemos. O crítico e historiador de arte norte-americano Thomas Crow coloca que "as artes visuais sempre têm figurado na vida pública das comunidades: procissões cívicas até a Acrópole de Atenas, os cortejos da Páscoa antes da catedral de Chartres, o conjunto de patriotas florentinos em torno de David Michelangelo" (CROW, 1987, p. 2). E, se autorreferindo às acima introduzidas procissões cristãs, Crow destaca que "havia precedentes para este tipo de exposição, é claro, na França e no resto da Europa: exposições de pinturas, muitas vezes acompanharam o festival de Corpus Christi, por exemplo" (CROW, 1987, p. 3).

Se Crow e Fischer-Lichte atribuem o espaço público como adequado para apresentação de arte e com a capacidade de metamorfose, o sociólogo Richard Sennet debate em seu livro *The fall of public man* (1976) se é realmente a esfera privada, e não a pública, o lugar adequado para a autorrevelação, para a intimidade e a partilha de sentimentos. Sennet considera os sinais gritantes de uma vida pessoal desequilibrada e a vida pública vazia. Estas circunstâncias, segundo ele, são o resultado de uma

alteração que começou com a queda do *Ancien Régime* e a formação de uma nova cultura urbana, secular e capitalista. A partir de uma análise do espaço público, Sennet debate os problemas da arquitetura dos espaços públicos em seus contextos urbanos. Nota que “o apagamento do espaço público vivo contém uma ideia ainda mais perversa – o espaço tornou-se um derivativo de movimento” (SENNET, 2003, p. 14). Se os espaços públicos hoje são desenhados para a movimentação ao invés do encontro (vide a recente restruturação do Largo da Batata, em São Paulo), devemos perguntar que tipo de expressão o ser humano é capaz de expressar nas relações sociais. Em muitos casos, o urbanismo nas cidades contemporâneas “proíbe as pessoas de serem expressivas, colocando-as umas contra as outras” (SENNET, 2003, p. 28). Câmeras de vigilância e parques cercados são apenas alguns exemplos do monitoramento constante. A participação do indivíduo dentro de processos de planejamento da cidade ou na criação de eventos abertos para todos quase não existe mais. A *res publica* significa, em geral, os laços de associação e de compromisso mútuo que existem entre as pessoas que não estão unidas por laços de família ou associações íntimas; é o vínculo de uma multidão. Como no tempo dos romanos, a participação na *res publica* hoje é, na maioria das vezes, uma questão de acompanhamento, e os fóruns para esta vida pública, como a cidade, estão em estado de decadência (SENNET, 2003, p. 3-4). Se os espaços realmente públicos ficam cada vez mais escassos os públicos têm atuado cada vez mais emancipado no sentido que Rancière aponta quando fala que emancipação começa quando desafiamos a oposição entre assistir e agir (2014, p. 13): Depois da instalação dos salões no século XVIII na França e da introdução de um público heterogêneo como multidão, que busca agência (ou seja conteúdos feministas, marxistas, de gênero, etc. que visam a um discurso estimulando transformação), agora existe um público geral com uma opinião emancipada. Mas, onde começa a questão do público emancipado na arte? E “quais são as condições sociais que encorajam as pessoas a exibirem os seus sentimentos para os outros, de tal maneira que alguma resposta ou alguma excitação ocorram?”, pergunta Sennet (2008, p. 28). Pode a arte ser uma plataforma para um agenciamento da *res publica*? Na história da arte, o Futurismo e o Construtivismo ofereceram gestos de impacto social e a invenção de uma nova esfera pública: “uma voltada para fascismo, a outra para

reforçar o novo mundo bolchevista. Em Paris, o Movimento Dadá saiu às ruas, a fim de alcançar um público mais amplo" (BISHOP, 2012, p. 37). Se os movimentos de arte têm se preocupado com o impacto social, a identidade dos participantes tem sido reinventada em cada momento histórico: "a partir de uma multidão (1910), para as massas (1920), para o povo (de 1960 ao final de 1970), para os excluídos (1980), para a comunidade (1990) a voluntários cuja participação é contínua em uma cultura de *reality show* e redes sociais" (BISHOP, 2012, p. 39).

Pois é verdade que as novas mídias têm nos trazido uma simultaneidade de experiências tanto ao vivo como virtual, nomeadamente os novos sistemas de participação proporcionados pelas mídias sociais como *flash-mobs*, ou manifestações organizadas por mensagens em redes socais. Porém, Bishop (2012, p. 40) argumenta que estas vozes nem sempre conseguem uma relevância, pois "em um mundo onde todos podem expor os seus pontos de vista para todos, somos confrontados não com a capacitação em massa, mas com um fluxo interminável de egos banais." Anos antes, quando as mídias sociais ainda não estavam tão onipresentes, o antropólogo Alfred Gell se manifestou sobre as relações sociais e determinou que elas "só existem na medida em que se manifestam em ações" (GELL 1998, p. 26). O que paira no fundo é a fragilidade da escolha a ser corporalmente presente e fazer parte de uma ação, ou estar presente numa rede de comunicações com as suas atenções distraídas por muitas outras informações. Ou seja, a presença pública pode significar "estar lá" ou meramente "comunicar um assunto" – o que possibilita a partilha de experiências em duas ou mais formas, simultaneamente. Mas então como podemos nos reunir em torno da criação de projetos artísticos que exigem uma participação, ou melhor, uma verdadeira cocriação de obras pelo público? Muitas vezes são estas "situações de imprevisto que caracterizam os happenings – o público não sabendo o que vai acontecer – e nesse sentido entrando em 'situações de vida' em que pode ser instado a participar a qualquer instante" (COHEN, 1989, p. 133). Por um lado existem os projetos de arte colaborativa ou participativo nos quais os participantes vêm voluntariamente. Porém, por outro lado, e especialmente em contextos de arte e educação, tornou-se comum na arte pública lançar uma

comunidade a ser trabalhada por um projeto artístico. Na ausência do Estado, e na crise do estado/nação, certos artistas em parceria com o terceiro setor e ONGs atuam com comunidades. Esse é o tipo de empreendedorismo artístico que torna o trabalho artístico parecido com o trabalho de um produtor de cinema ou qualquer outro *freelancer* no contexto da economia neoliberal. Em conversa com o curador Hans-Ulrich Obrist, o artista italiano Maurizio Cattelan afirma: “nessa direção, me sinto [...] cada vez mais um editor ou empregador, e cada vez menos um artista” (FABBRINI, 2010, p. 21). Miwon Kwon aponta que Hal Foster, em seu livro *The return of the real: the avant-garde at the end of the century* (1996), “critica as formas com que a arte contemporânea absorveu algumas estratégias metodológicas da antropologia, e desconstrói a interação e a colaboração entre um artista e um grupo ou comunidade local, em termos etnográficos”. Na opinião de Foster, argumenta Kwon (2002, p. 138), “o artista é tipicamente um estranho que tem a autoridade institucionalmente sancionada e (devido a esta autoridade) contrata os habitantes locais para a produção de sua (auto) representação”. Kwon julga que as instituições da arte contemporânea têm feito um trabalho de instrumentalização de comunidades, pois “o tipo de associação redutora e a equalização feita entre um artista e um grupo da comunidade nem sempre é o trabalho de um artista pseudo-altruísta em autoengrandecimento, mas sim uma confecção do artista por forças institucionais” (KWON, 2002, p. 140). As questões do envolvimento social de instituições é um fator importante no financiamento de exposições e outros projetos de arte. Tanto que os grandes editais no Brasil, e em outros países, como na Inglaterra, estão vinculados ao desenvolvimento de programas educativos. Uma simples fórmula tem sido popularizada nos projetos recém-burocratizados, que Kwon (2002, p. 146) chama: “artista + comunidade + questão social = nova arte crítica / público”. Nas procissões, que são uma espécie de arte participativa, a ideia tradicional de espectador – no sentido mais estrito – está transformada, e sugere uma nova compreensão da arte sem público, em que todo mundo é um produtor. Ao mesmo tempo, a existência de um “público-alvo é ineliminável, uma vez que é impossível que todo mundo possa participar do projeto” (BISHOP, 2012, p. 36). As procissões ou desfiles, diferentemente de outras obras da arte relacional, procuram – em princípio – também um espectador, que acompanha o desfile. Acompanhando ou

passando pelo desfile, o espectador é alvo da mensagem propagada, pois os rituais são performances que “devem ser razoavelmente convincentes, retoricamente coerentes, e bem trabalhados, mas não exigem uma alteração na crença do indivíduo no nível mais profundo, no entanto, é isto que é muitas vezes altamente desejado” (MYERHOFF, 1990, p. 246).

Mesmo assim, na discussão sobre as obras participativas tem surgido uma questão ética. Este desejo de ativar o público na arte participativa é ao mesmo tempo uma tentativa para emancipar o público, “tirá-lo do estado de alienação induzida pela ordem ideológica dominante – seja este o capitalismo do consumo, o socialismo totalitário ou a ditadura militar” (BISHOP, 2012, p. 36). Na sociedade de espetáculo em que vivemos as procissões podem servir tanto para a emancipação do público como para a publicidade de um grande evento. A participação do público em um projeto artístico tem a necessidade de planejamento e o envolvimento de comunidades antes da apresentação. E tal fato necessita de recursos, como tempo e remuneração, que são muitas vezes escassos. O importante é que “a arte participativa visa restaurar e realizar um espaço comum e coletivo, de engajamento social compartilhado” (BISHOP, 2012, p. 36). Numa era em que passamos cada vez mais tempo em frente dos nossos computadores na fragilidade de interações digitais, ou isolados na era de “post-employment capitalism” (CRARY, 2013, p. 89), os momentos em que podemos participar ativamente com os nossos corpos em projetos artísticos fazem a *res publica* acontecer, mesmo que estes sejam parte de uma sociedade do espetáculo. Nos seus trabalhos, os artistas que planejam e executam procissões expõem o público a situações em que este não consegue mais considerar-se apenas como um espectador, em que eles se sintam chamados a intervir, para atuar em performances. Por isso, argumenta a crítica de teatro Fischer-Lichte (2004, p. 300), “o conceito de autonomia da arte tem que ser repensada na verdade. A estética é ao mesmo tempo social, política e ética”. Assim como as artes têm se inserido no meio performativo das procissões, atos performativos têm ganhado cada vez mais força em exposições de arte pública em geral. Se projetos de arte pública na história têm sido organizados através de comissões a escultores criando uma escultura de um homem em cima de um cavalo, por exemplo, o que vemos hoje nos

festivais de arte pública é cada vez mais a inclusão de projetos cinemáticos ou performativos e efêmeros[30]. Para melhor entendemos esta trajetória, o próximo capítulo introduz um desenvolvimento de desfiles e procissões organizados por artistas no Brasil.

[30] Considere a última edição de *Skulptur Projekte* em Münster, Alemanha (2017), uma das mais respeitadas exposições de escultura no espaço público no mundo e que acontece cada dez anos. Dos 35 projetos comissionados a edição incluiu sete obras que remetem a tradições performáticas (Aram Bartholl, Ayse Erkman, Gintersdorfer/Klaßen, Alexandra Pirici, Xavier Le Roy/Scarlet Yu, Michael Smith, Benjamin de Burca e Bárbara Wagner).

Capítulo 2. O cenário de procissões e desfiles artísticos no Brasil, desde a primeira metade do século XX

Arte e música sempre têm sido elementos importantes na criação de procissões no Brasil, como por exemplo nas procissões realizadas em Salvador no século XVII, nas quais "a Igreja católica celebra a memoria do juízo final e universal" e tem sua grandiosidade enaltecida devido à grande quantidade de "penitentes que com diversidade de instrumentos lastimavam suas carnes" (SOUZA, 2013, p. 46). A música (popular) conduz as procissões dentro de contextos locais e muitas vezes relativamente pequenos[31] tanto como é o caso das músicas ampliadas por dezenas de caixas de som nos grandes blocos de carnaval transmitidas pelos canais de televisão. Porém, não existia [até a metade do século XIX] nenhuma "música que se pudesse chamar de carnavalesca; cantava-se de tudo: música de roda, igreja e até marcha fúnebre" (MAGALHÃES, 1998, p. 256). Na mesma época, por volta de 1869, começou também o desenvolvimento crítico e artístico nos cortejos de carnaval. Como descreve Maria Aparecida Urbano, estudiosa do carnaval de São Paulo, neste ano "as paulistas mostraram aos cariocas como se fazia uma festa bonita. Um grupo de moças estudantes proclamou a liberdade feminina, com o bloco 'Sociedade Paulicéia Vagabunda', desfilando, estourando champanhe – para o escândalo de recatadas madames que consideravam tudo aquilo 'uma pouca vergonha'" (URBANO, 2005, p. 101). Em 1932 a cidade de Rio de Janeiro até chegou num momento em que "lançou a proposta de o governo entregar [o carnaval] a uma comissão de professores da Escola Nacional de Belas Artes" (LOPES DA SILVA, 2008, p. 128), que incluiu artistas como Flexa Ribeiro, o escultor Magalhães Corrêa, o professor Archimedes Memória (então diretor da Escola de Belas Artes), o professor Rodolpho Amoedo, o professor Saldanha da Gama, o professor Celso Antônio, entre outros. A expectativa dos professores foi grande, desde o reconhecimento da

[31] "Tem uma música popular que compara a procissão com uma cobra formada de gente andando subindo naqueles ladeiras naqueles morros de Minas Gerais." (DIAS-PINO, Entrevista 2017, p. 223 neste volume). Sobre a função atraente da música como elemento nas procissões urbanas Levin nota que "escutamos as freqüências baixas emitidas pelo sistema de som montado em caminhões. De longe, escutamos uma ressonância abafada que acelera o coração, um eco que chega da distância. [...] E quando você está no meio da procissão, a matéria sonica pulsa dentro dos seus ossos. [...] Mas mesmo o silêncio cria seu próprio espaço vibratório, no meio de uma cacofonia urbana." (LEVINE, 2017, P. 8)

instituição até a honra atribuída pela responsabilidade de decorar o maior festa nacional – o carnaval. O argumento usado foi que seria mais barato obter resultados satisfatórios na decoração do carnaval e que segundo Flexa Ribeiro caberia então à Escola de Belas Artes a nomeação de uma comissão de organização geral, para também dirigir os concursos, estabelecer os júris e a premiação. Porém, as sugestões acenadas foram incorporadas oficialmente apenas de forma parcial. O prefeito Pedro Ernesto “posicionou-se [...] pelo apoio ao carnaval efetivamente praticado pelas grandes sociedades carnavalescas e pelas agremiações populares de larga tradição no carnaval da cidade” (LOPES DA SILVA, 2008, p. 130). Se esta tentativa de conectar a cena das artes com o carnaval foi apenas de curta duração é evidente que o carnaval tem se desenvolvido em um negócio enorme com cobertura pelas mídias internacionais. Ao mesmo tempo continua o interesse de coletivos de artistas em participar do carnaval da rua com desfiles menores e independentes.

Em paralelo a este desenvolvimento, as escolas de samba mudaram através da participação da classe média e assim o seu estilo de apresentação também mudou. As escolas de samba há várias décadas já viraram um comércio e não representam mais apenas os pontos de vista dos sambistas, mas também as dos espectadores. Desde a construção do Sambódromo no Rio de Janeiro em 1984, o potencial comercial do carnaval tem sido explorado cada vez mais. Quando se fala de carnaval não se trata mais da “maior improvisação pública no mundo” (OITICICA, 1966/2000, p. 45) como era o caso na sua versão pré-televisão. O esforço de reprodução de fantasias e carros pode ser comparado a Hollywood (considere os 3 mil figurinos para uma apresentação de 75 minutos de blocos no carnaval de Rio de Janeiro em 2017, por exemplo). Ao mesmo tempo os tópicos aparentemente mundanos, como a história do pop americano e da música rock, ou uma interpretação kitsch de santos ou os elementos de fogo / terra / água / sol dominam "a maior festa do planeta", enquanto no meio de uma crise política qualquer tipo de perspicácia crítica só transparece esporadicamente a um público amplamente complacente, envolvido em uma performance/ritual de cantar as letras alegres produzidos para cada bloco.

Como a pesquisa evidencia, o carnaval é uma grande influência e inspiração para os artistas que trabalham com procissões no Brasil. Alguns como Wlademir Dias-Pino trabalharam para a ornamentação dos carnavais ou desenvolvem os seus próprios blocos em frequência anual (coletivo Rufos y Bufos de São Paulo). Outros, como Arto Lindsay, por exemplo, começam colaborações com blocos e contam que "a inspiração direta para os [meus] desfiles veio do carnaval no Brasil. Enquanto vivia em Nova Iorque eu visitei regularmente o Brasil como produtor de discos e comecei a ir ao carnaval na Bahia a cada ano, e me tornei realmente envolvido com vários grupos carnavalescos diferentes e acabei trabalhando em desfiles e produzindo registros para vários dos blocos afros [grupos carnavalescos afro-enraizados]. Também comecei a me interessar pela história do carnaval na Bahia." (LINDSAY, Entrevista 2014, p. 277). Estas experiências de visitar o carnaval têm um impacto direto na organização dos próprios desfiles artísticos. Artistas contemporâneos como Arto Lindsay analisam continuamente a infraestrutura dos blocos e das escolas de samba e traduzem estas observações nas suas próprias produções.[32] Outros artistas brasileiros desvinculam as suas procissões e desfiles conscientemente do carnaval, como explica Ricardo Basbaum: "Não gostaria ser engolido pela festa de carnaval, que é muito maior, coletiva, continua e antiga. São derivas muito diferentes. Carnaval é muito mais profano" (BASBAUM, Entrevista 2016, p. 260). Através desta desvinculação, Basbaum e outros artistas estabelecem um quadro mais independente que tenta manter a obra vinculada a contextos fora do folclórico brasileiro.

Pensando fora do contexto do carnaval e das festas religiosas que se articulam em procissões, a arte performativa tem ganhado peso e oportunidades no Brasil especialmente durante os anos da ditadura militar, uma época de fraqueza das instituições. Como explica o artista brasileiro Wlademir Dias-Pino:

[32] "A escola escolhe um tema, a música é selecionada e, em seguida, o trabalho do carnavalesco é visualizar isso. Ele trabalha com figurinistas, divide os desfiles em diferentes grupos alegóricos que simbolizam os vários aspectos do tema, trabalha com os designers que constroem os carros alegóricos e a comissão de frente que abre o desfile. Isso é no Rio. Na Bahia não é tão formalizado, mas há figuras-chave, como Pitta, Vovô, que é a cabeça do Ilê Aiyê, e João Jorge, que dirige o Olodum. Mesmo que não ajam como carnavalescos, eles conduzem o carnaval. E todos eles são conectados a um terreiro, ou um templo de candomblé." (LINDSAY, Entrevista 2014, p. 278)

“Acontece que era costume que as mulheres fizeram passeatas católicas em Minas contra o golpe militar” (DIAS-PINO, Entrevista 2017, p. 223). A curadora porto-riquenha Mari Carmen Ramirez tem comentado que a crítica conceptualista das instituições de arte tradicionais e a substituição do objeto com arte baseada em ideias abriu o caminho para a elaboração de uma prática adequada tanto para o imediatismo político e a precariedade econômica da América Latina (RAMIREZ, 1999, p. 68). Para Ramirez surge a pergunta “se o autoritarismo não teria existido, será que o conceitualismo teria alcançado o mesmo perfil importante na América Latina?” (RAMIREZ, 1999, p. 68), difícil de responder do nosso ponto de vista da atualidade. O que sabemos é que a mera sobrevivência dentro de contexto artístico tem sido complicada e que o contexto político certamente tem sido um fator relevante na estimulação da arte conceitual e performática no Brasil.[33] As procissões como atos antiburgueses que sustentam festas populares e performances carnavalescas são formas de expressão que recuperam o esquecido e podem ser uma forma “de acompanhar a política contraditória e os processos de revitalização social vividos hoje em toda a América Latina” (GARCíA, 2009, p. 250).

Se a produção de arte contemporânea de São Paulo está momentaneamente centrada principalmente em programas de exposições dentro de uma rede extensa de galerias comerciais, *off-spaces* e museus, essa concentração não foi sempre o caso. Na ausência desse quadro institucional, coletivos de artistas, como o 3NÓS3 (Mario Ramiro, Hudinilson Jr., Rafael França), durante a década de 1970 e o início dos anos 1980, assim como o coletivo Formigueiro, de Almir Almas, Lucas Bambozzi e Rachel Rosalen no início dos anos 2000, estavam trabalhando com diferentes formas de intervenção no espaço público. 3NÓS3 ensacava uma série de monumentos ao redor da cidade durante a época da ditadura militar (*Ensacamento*, 1979) ou bloqueava cruzamentos de ruas com faixas coloridas (*Interdição*, 1979). O coletivo Formigueiro organizou uma intervenção de rádio móvel na abertura do festival de mídia-arte *Emoção*

[33] Como se lembra a dramaturga Joana Lopes: “Durante a repressão foi muito improvável a sobrevivência do artista neste pais. Sobrevivência física, fazendo arte, e a sobrevivência na qualidade de arte. São várias sobrevivências, no sentido mais exato da palavra, que é além da vivencia. Sobreviver foi uma palavra extremamente importante nesta época. Cada um se virou de maneira como pode.” (LOPES, Entrevista 2017, p. 244)

Art.ficial, no Itaú Cultural, em 2002, e produziu a intervenção lambe-lambe "Algumas coisas você nunca vai saber pela mídia" em várias partes da cidade, em 2003. Na atualidade parece existir uma divisão mais clara entre os agentes da arte contemporânea, teatro e ativismo na cidade. Se o ativismo hoje em dia é predominantemente focado na salvaguarda do espaço público na cidade (como vemos nas manifestações no Parque Augusta ou no Minhocão), bem como a resistência contra a especulação imobiliária (Teatro Oficina vs. Silvio Santos), o aumento de tarifa de transporte público ou protestos contra o impeachment da presidente-eleita Dilma Rousseff, é raro poder acompanhar manifestações públicas que ligam ativismo e arte no pais.[34]

Tradicionalmente a cidade de São Paulo possui um número de coletivos teatrais que – em uma tradição "brechtiana" – dissolvem as fronteiras entre protagonistas e coro, entre atores e espectadores. Criando a capacidade de elevar a consciência crítica do público, a ideia de teatro épico para Brecht (1957-1964, p. 23) "apela menos aos sentimentos do que à razão do espectador. Em vez de compartilhar a experiência, o espectador deve vir a enfrentar as coisas." De acordo com este paradigma brechtiano, a mediação teatral torna os públicos "conscientes da situação social que o faz desejar agir para transformá-la", diz Rancière, e escreve que "de acordo com a lógica de Artaud, faz com que eles abandonem sua posição como espectadores: ao invés de serem colocados diante de um espetáculo, são cercados pela performance, atraídos para o círculo de ação que restaura sua energia coletiva" (RANCIÈRE, 2014, p. 8). A recepção da obra de Brecht e Artaud no Brasil foi mais forte nos anos 1950 a 1970 e a presença deles na arte performance é a mais significativa como se vê nas obras de Augusto Boal (Teatro de Arena) e Zé Celso (Teatro Oficina). Assim, no âmbito do teatro brasileiro, essas noções provocam associações com o teatro de Boal, em que todos participam livremente. A "assinatura do Ato Institucional #5 [...] obrigou a arte a se retrair e repensar suas propostas de atuação para encontrar outras formas de dolorosa

[34] Uma exceção que podemos citar aqui foi a exposição e leilão *Aparelhamento* organizado por um grupo de artistas na ocupada Funarte em 2016. Um release de 15 de julho de 2016 divulgou que as receitas da leilão seriam usados para futuras ações contra–golpe. Disponível em: http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/007005.html. Acesso em: 17 ago. 2017. Outro exemplo é o projeto "O nome do boi" com intervenção na segunda Frestas Trienal em Sorocaba (2017) discutido a seguir.

sobrevivência" (BOAL, 2005, p. 266). Boal apoiou a participação do público nos jogos que ele encenou no Teatro de Arena, no centro de São Paulo, assim formando o termo do "espect-ator", e confirmou: "[...] no Teatro do Oprimido, longe de ser uma testemunha, o espect-ator é, ou deve fazer o seu melhor para tornar-se, o protagonista da ação dramática" (BOAL, 1992, p. 226). Em outra ocasião confirmou que "o verdadeiro interlocutor deste tipo de teatro é o povo, e o local escolhido para o diálogo deve ser a praça" (BOAL, 2005, p. 271), pois a praça constitui uma área para encontros formais e informais.

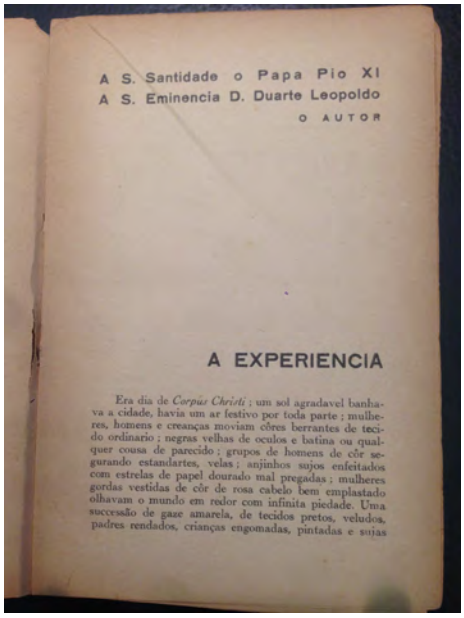
Seu trabalho, mesmo recebendo muitas críticas até pela atitude centralizadora de Boal, significou a partida de roteiros clássicos e uma focada em temas inerente brasileiros. Assim, entre 1960 e 1964, suas peças trataram "tudo o que era brasileiro: a corrupção em jogos de futebol provinciais, greves contra os capitalistas [...], as condições de vida sub-humana dos empregados ferroviários, cangaceiros no Nordeste [...] (BOAL, 2000, p. 162). Em consequência a este trabalho engajado, Boal foi sequestrado em 1971 e exilado, de início na Argentina, onde escreveu seu primeiro texto importante – *Teatro do oprimido* – e mais tarde mudou-se para Paris. Seu legado ainda ressoa na produção artística e teatral brasileira e principalmente as suas ideias de participação voltam à tona na análise de performances participativas na contemporaneidade quando aplicamos as ideias de Boal nestes contextos. Porém – e ao contrário das pronunciações do próprio Boal[35] – é importante fazer uma distinção entre a ação fictícia no palco e a ação (fictícia percebido como ação real) no contexto do espaço urbano. Similar ao teatro de Brecht, ou outros meios de comunicação crítico, tais como o rádio, por exemplo, a procissão traz seus sinais e mensagens para as ruas e atinge os públicos que não seriam alcançados dentro de teatros ou exposições. Construindo em cima de experiências feitas no teatro, como as obras de Antonin Artaud, Bertolt Brecht ou Augusto Boal, as performances desenvolvidas dentro do contexto

[35] "O que a Poética do oprimido propõe é a própria ação! O espectador não delega poderes à personagem para que atue nem para que pense em seu lugar; ao contrário, ele mesmo assume um papel de protagonista, transforma a ação dramática inicialmente proposta, ensaia situações possíveis, debate projetos modificadores: em resumo, o espectador ensaia, preparando-se para a ação real. Por isso, eu creio que o teatro não é revolucionário em si mesmo, mas certamente pode ser um excelente 'ensaio' da revolução. O espectador liberado, um homem integro, se lança a uma ação! Não importa que seja fictícia: importa que é uma ação." (BOAL, 1980, p. 127).

artístico evidenciam um antagonismo mais forte “do que dentro do contexto de teatro, pois é nas artes que os críticos estão envolvidos em resolver as batalhas com a herança da dialética negativa de Adorno e seu formalismo” (JACKSON, 2011, p. 59).

1931

Um exemplo de ações que foram encenadas em São Paulo, durante os anos 1930-1950, foram as performances públicas do arquiteto, designer e diretor Flavio de Carvalho, que atraíram bastante atenção. A primeira delas, que aconteceu em 1931 sob título *Experiência nº 2*, é considerada a primeira intervenção artística na época da arte moderna no Brasil. Ocorreu na parte da manhã, durante da procissão de Corpus Christi no centro da cidade de São Paulo, onde a Rua Direita e a Praça do Patriarca se encontram. Flavio de Carvalho entrou na procissão sem remover seu chapéu, um gesto que foi interpretado como desrespeitoso numa cerimônia religiosa. No seu livro *Experiência nº 2* Flavio de Carvalho conta detalhadamente da sua memoria sobre o que aconteceu em 1931.


A S. Santidade o Papa Pio XI
A S. Eminencia D. Duarte Leopoldo
O AUTOR

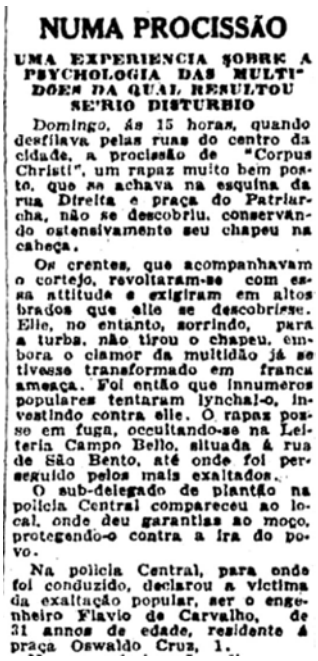
A EXPERIENCIA

Era dia de *Corpus Christi*; um sol agradavel banhava a cidade, havia um ar festivo por toda parte; mulheres, homens e creanças moviam côres berrantes de tecido ordinario; negras velhas de oculos e batina ou qualquer cousa de parecido; grupos de homens de côr segurando estandartes, velas; anjinhos sujos enfeitados com estrelas de papel dourado mal pregadas; mulheres gordas vestidas de côr de rosa cabelo bem emplastado olhavam o mundo em redor com infinita piedade. Uma successão de gaze amarela, de tecidos pretos, veludos, padres rendados, crianças engomadas, pintadas e sujas

Figura 8: Flavio de Carvalho, *Experiência nº 2,* 1a. edição. São Paulo: Irmãos Ferraz, 1931

Cronologicamente, Flavio de Carvalho começa o seu conto com o início da sua intervenção *Experiência nº 2*. Conta ele: “Tomei logo a resolução de passar em revista o cortejo, conservando o meu chapéo na cabeça e andando em direção oposta a que ele seguia para melhor observar o efeito do meu acto ímpio na fisionomia dos crentes. A minha altura, acima do normal, me tornava mais visível destacando a minha arrogância, e facilitando a tarefa de chamar a atenção” (p. 8). A atitude de Carvalho atraía e em parte monopolizava a atenção dos fiéis: “Já começavam a discutir e raciocinar sobre o meu gesto, padres e freiras já olhavam de um modo exquisito. Um ou outro indivíduo

protestava timidamente” (p. 13). A multidão comprimia Flavio num ambiente agressivo. Ele notou que “os protestos aumentavam. [...] o ambiente estava pesado e hostil. Segui o meu caminho como pude, apertado e cotucado, já agressivamente. Com dificuldade conseguia passar; os homens não se arredavam um dedo, e era obrigado a empurrá-los docilmente; as mulheres da assistência permaneciam passivas, tanto quanto me foi possível observar” (CARVALHO, 1931, p. 14). O meio de enfrentar a procissão já era suficiente para constranger os outros participantes. A postura do próprio Flavio de Carvalho deve ter sido confiante, se não arrogante, pois ele se lembra no conto que “muitas olhavam para cima e apertavam com mais fervor o objeto entre as mãos; muitas vezes era uma vela possante; parecia que o fervor aumentava. Ás vezes cochichavam a descoberta da minha pessoa à companheira ao lado” (CARVALHO, 1931, p. 10). A performance do Carvalho também deve ter tido elementos performativos, ele lembra que “abri os meus braços num gesto patriarcal e patético e expliquei com doçura: ‘eu sou um contra mil’ [...] a agitação imediatamente cresceu e todos pareciam discutir indecisos entre si. Repeti novamente o que acabava de dizer. O barulho da discussão aumentou o volume. Fiquei parado, sem saber o que fazer, temendo me retirar bruscamente porque sem dúvida seria agarrado e estraçalhado. Via perfeitamente que nem eles podiam continuar discutindo, nem eu continuar parado. Alguma cousa precisava acontecer” (CARVALHO, 1931, p. 19). A procissão paralisada se movimentava tumultuosamente e de repente grupos dentro da procissão chamaram “Lyncha ...Mata...mata”, lembra Carvalho como martelavam ele “psychicamente de todos os lados” (CARVALHO, 1931, p. 19). Carvalho depois caiu, escapou à ameaça do grupo que estava correndo atrás dele. Ele conta como foi examinado por um médico e que o delegado mandou ele embora “em paz” (CARVALHO, 1931, p. 47). No conto o artista analisa a procissão de Corpus Christi como um momento em que os participantes se nivelam ao Cristo.



NUMA PROCISSÃO

UMA EXPERIENCIA SOBRE A PSYCHOLOGIA DAS MULTIDÕES DA QUAL RESULTOU SE'RIO DISTURBIO

Domingo, ás 15 horas, quando desfilava pelas ruas do centro da cidade, a procissão de "Corpus Christi", um rapaz muito bem posto, que se achava na esquina da rua Direita e praça do Patriarcha, não se descobriu, conservando ostensivamente seu chapeu na cabeça.

Os crentes, que acompanhavam o cortejo, revoltaram-se com essa attitude e exigiram em altos brados que elle se descobrisse. Elle, no entanto, sorrindo, para a turba, não tirou o chapeu, embora o clamor da multidão já se tivesse transformado em franca ameaça. Foi então que innumeros populares tentaram lynchal-o, investindo contra elle. O rapaz poz-se em fuga, occultando-se na Leiteria Campo Bello, situada á rua de São Bento, até onde foi perseguido pelos mais exaltados.

O sub-delegado de plantão na policia Central compareceu ao local, onde deu garantias ao moço, protegendo-o contra a ira do povo.

Na policia Central, para onde foi conduzido, declarou a victima da exaltação popular, ser o engenheiro Flavio de Carvalho, de 31 annos de edade, residente á praça Oswaldo Cruz, 1.

Figura 9: *Numa Procissão, O Estado de São Paulo*, 9 de junho de 1931, p. 6

Desviando atenção de si mesmo, o cortejo de Corpus Christi então tem objetivos opostos às procissões artísticas que atraíam a atenção a músicas, escultura e fantasias produzidas para a ocasião. Como Carvalho concluiu em seu conto sobre a interferência no cortejo: "Evidentemente que um cortejo em movimento, dominado pelo processo de integração totêmica com um chefe invisível, recebe qualquer interferência com um obstáculo ao cumprimento do gozo narcisístico e, como vimos na narrativa, o obstáculo é tratado como inimigo indesejável por uma parte da procissão..." (CARVALHO, 1931, p. 59).

1956

Anos depois, em 1956, Flavio lançou *"summer attire" – The New Look* com o evento *Experiência nº 3*. Esta vez ele passou pelo centro vestido do seu *New Look*, seguido por um público que consistiu na maioria por homens de negócio. A caminhada no centro financeiro da cidade incluiu um intervalo para tomar café, uma visita de 15 minutos a um cinema com regulamento estrito de vestimenta e terminou na empresa de mídia Diários Associados, onde Carvalho convidou a imprensa para conhecer as novidades e vantagens da sua criação. Além do choque que a ação de um homem vestido de saia levou ao domínio público de então, Carvalho aproveitou a presença de toda a mídia da época, incluindo a televisão, e assim multiplicou a visibilidade da sua performance.[36] A performance *Experiência nº 3* de Flavio de Carvalho foi reencenada durante a abertura da exposição *Iconoclastias Culturais* na Casa das Rosas (na época sob direção de José Roberto Aguilar) em 6 de outubro de 1998. Como a journalista Lilian Pacce comentou foi Carlos Miele, da grife M. Officer, "o

Figura 10: Flavio de Carvalho, *Experiência nº 3*, São Paulo, 18 de outubro de 1956

[36] No contexto da obra *Experiência nº 3* de Flavio de Carvalho é importante destacar que já em 1911 foi registrado 'a provocação' de uma mulher vestindo jupe-culotte (peça de vestuário percursora da calça feminina) nas ruas de Rio de Janeiro. (fonte: *Protesto e Passeatas* vol.13, São Paulo: *Folha de São Paulo*, 2012).

escolhido pela Casa das Rosas para encarnar a provocante e polêmica figura de Carvalho. Trinta homens sairão do parque Trianon em direção à Casa das Rosas, mas o grito de guerra deles não estará estampado em nenhuma faixa e sim na indumentária escolhida... Ele próprio, Arthur Omar, André Schiliró, André Abujamra e outros nomes ligados à arte vestirão pareôs abaixo do joelho com tops variados, como tricô, camisa ou camiseta." [37] Na era moderna do Brasil, as performances de Flavio de Carvalho têm sido um dos antecessores de produção performática no espaço público. Se *Experiência nº 2* foi voltada para a interrupção de uma procissão católica tradicional e, portanto, questionou o *status quo* habitual, a *Experiência nº 3* atraiu a atenção para uma roupa incomum, uma saia desenhada e vestida por um homem, assim gerando debate em torno de estereótipos de gênero.

1958-1959

O trabalho de Wlademir Dias-Pino em procissões começou no carnaval do Rio de Janeiro de 1958, marcando a sociedade carioca como idealizador da primeira decoração geométrica do Carnaval de Rio de Janeiro.[38] Na ocasião Dias-Pino realiza na Praça Mauá, no Rio de Janeiro, a primeira decoração carnavalesca com motivos abstratos e geométricos. Era também a primeira vez que se usava plástico como suporte e serigrafia no Carnaval. A decoração recebe violentas críticas por parte dos políticos da época, mas, com o passar dos anos, a abstração acaba por ser incorporada às decorações carnavalescas em todo o Brasil. Fala o crítico Antônio Olinto (1919-2009) sobre o evento de 1958: "Pela primeira vez em nossa história, entrou esse tipo de desenho (abstração) em contato com o grande público. Os panos pintados por Wlademir acabaram sendo a inspiração dos carnavais seguintes, e a verdade é esta: não pode mais o Carnaval do Rio voltar a ser figurativo, porque o povo se

[37] https://www.lilianpacce.com.br/moda/flavio-de-carvalho-iconoclastias-culturais. Acesso em: 25 out. 2017.

[38] Consulte também figura 54, p. 226

acostumou com os triângulos, os círculos, o tipo geral de desenho, enfim, de Wlademir Dias-Pino".[39]

1964-1965

Quando o Rio de Janeiro celebra em 1965 os seus 400 anos de fundação, 500 candidatos participaram de um concurso público para o desenho de um símbolo dos eventos. A escolha do projeto do designer gráfico pernambucano Aloísio Magalhães (1927-1982) – considerado um pioneiro do design moderno no Brasil – encontrou forte oposição em certos círculos, com a alegação de que as pessoas eram incapazes de compreender um sinal abstrato que não fornece um reconhecimento de relevância imediata. As autoridades consideraram substituir o símbolo por outro, mais convencional. Porém, a convicção de Magalhães foi a criação de um símbolo simples e de fácil aplicação com um potencial de variação. Afinal o símbolo foi adotado com entusiasmo pela população carioca.[40] Para o símbolo de quatro triângulos interligados poder desdobrar as suas disposições variadas, Magalhães o trabalhou de três formas básicas: o caráter linear, as cores da bandeira (do Brasil) e o objeto tridimensional. Segundo Magalhães, "na criação de um cruz-espaço, surge naturalmente o número 4 representando o número de séculos de existência do Rio de Janeiro" com um apelo mais universal do que nacional (*Escolhido o símbolo do IV centenário do Rio*, O Globo, 7.2.1964, p. 2). E os comentadores da época elogiaram o símbolo pela significação e a integração do Rio, representado pelas cores azul e branco, ao Brasil, simbolizado pelas cores verde e amarela. (*O símbolo do IV centenário do Rio*, O Globo, 7.2.1964, p. 1).

[39] http://www.museudeartedorio.org.br/sites/default/files/cronobiografia.pdf. Acesso em: 25 mar. 2017.

[40] "O projeto com o qual venceu o concurso do símbolo do IV centenário do Rio de Janeiro, por sua singeleza formal, levou a um uso espontâneo impressionantemente extensivo ou até compulsivo por parte da população carioca, aniquilando a opinião de correntes conservadores oficiais da época, que inicialmente o símbolo por demais "abstrato" ou "intelectualizado" para o "povo", e comprovando na prática a possibilidade de inserção do design em seu contexto social." (REDIG, J. *O mestre Aloisio Magalhães* em Rio de Janeiro: *Design & Interiors* ano 2, no. 12, janeiro/ fevereiro 1989, p. 104)

O que aconteceu depois foi documentado nas fotografias publicadas no livro *Der Weg eines Zeichens. Text und Fotos* pela editora *rot* de Stuttgart, Alemanha (1969). Segundo Magalhães, as pessoas “reconheceram o sinal e, enriquecendo a estrutura inicial, fizeram amplo uso dele mesmo. A ideia era capaz de apoiar transformações e mudanças sem perder a sua característica original que permite um certo reconhecimento. Do mesmo jeito como as letras suportam cada grafismo, os sons se adaptam a diferentes vozes, as palavras são pronunciadas em diferentes dialetos, ou as cores permitem diferentes gradações” (BENSE, 1969, s/n).

Figura 11: três reproduções de documentação do símbolo criado por Aloisio Magalhães para o 400º aniversario de Rio de Janeiro (*Der Weg eines Zeichens. Text und Fotos*, Stuttgart: editora *rot*, 1969) e reprodução do símbolo.

O filósofo e escritor Max Bense publicou um texto sobre a intervenção do Magalhães: “Nas janelas dos edifícios, numa repetição infinita o símbolo forma uma decoração ornamental. A configuração cria estrutura. Nas ruas do Rio de Janeiro o símbolo aparece como forma individual, na janela da loja dos sapatos vira uma publicidade, é decorativo no biquíni da mulher, uma mensagem estética nos tambores e fantasias de carnaval. [...] Um exemplo brilhante de formação, da vida e da morte de um símbolo nos canais múltiplos, humana e urbanas, de uma metrópole tropical.” (BENSE, 1969, s/n). O uso do símbolo nas procissões e celebrações públicas remeteu as atividades anteriores de Magalhães no teatro de Recife, onde ele trabalhou como cenógrafo e figurinista para teatro, e também em “peças de bonecos, onde não só criava estes e os cenários, como também atuava na manipulação deles.” (REDIG, 1989, p. 104) O esquema aberto de Magalhães aplicado para a

criação e manipulação de um símbolo remete a características de “código-aberto” e a livre aplicação um caráter de “copy-left”, conceitos que vieram à tona somente anos mais tarde com o discurso antiglobalista. Em tempos de marketing e privatização, em que marcas de cerveja patrocinam blocos de carnaval, a liberdade conceitual atribuída a Magalhães no desenho criado mantém-se como marco na história do design gráfico no Brasil.

1965-1967

Em 1967 o artista brasileiro Hélio Oiticica publicou seu texto *Esquema geral da Nova Objetividade* no catálogo da exposição Nova Objetividade Brasileira no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Na ocasião ele estava advogando para os artistas a tomarem uma posição sobre os problemas políticos, sociais e éticos, bem como apontando uma tendência para a prática e produção artística coletiva. Citando o crítico e escritor Ferreira Gullar, Oiticica apoiou a tese de que os artistas têm que ser seres sociais, cujo trabalho não só deve ser apenas criado, mas também que deve tentar “mudar a consciência das pessoas ao seu redor.” (2006, p. 164-165) Oiticica propõe duas maneiras de criar projetos coletivos nas ruas: uma para confrontar as pessoas com obras de arte que eles não estavam à espera (surpresa), e outra para envolver públicos na criação de obras (engajamento). Certamente essas ideias ganharam agência na própria arte de Oiticica, nos seus *Parangolés*, por exemplo, pinturas de vestir, destinadas a serem utilizados coletivamente e ao se dançar o samba. Além disso, suas ideias e sua tradução simultânea na prática criaram a base para o que Oiticica, um ano depois, em 1968, chamaria “antiarte”: um conceito que se identifica com a quebra da relação entre o espectador e a arte, convidando e provocando o público para uma participação direta no trabalho que é visto ou experimentado e resulta em um abandono das convenções da pintura e da escultura, e num colapso de modalidades tradicionais de expressão.[41] Nisso Oiticica se inspirou no que ele ia denominar de “arte coletiva total e a descoberta de manifestações populares organizadas (escolas de samba,

[41] “A antiarte é a arte de nossa época” logo mais escreveria Morais (1975, p. 30) apoiando Oiticica.

ranchos, frevos, festas de todo ordem, futebol, feiras) e as espontâneas ou os ‘acasos’ (‘arte das ruas’ ou antiarte surgida do acaso)” (OITICICA, 2006, p. 166). Oiticica se alinhava com as interpretações de Ferreira Gullar que “assinalava já, certa vez, o sentido de arte total que possuíram as escolas de samba onde a dança, o ritmo e a música vêm unidos, indissoluvelmente á exuberância visual da cor, dos vestimentos etc. Introduzir o espectador ingênuo no processo criador fenomenológico da obra, já não mais como algo fechado, longe dele, mas como uma proporção aberta à sua participação total” (OITICICA, 2006, p. 166).

Figura 12: Parangolé de Hélio Oiticica na exposição *OPINIÃO 65* na área externa do MAM. Oiticica carregando estandarte, circundado por sambistas vestindo capas, e, foto a direita sambista veste capa #4 (“Para Lygia Clark”), ao fundo tenda e bandeira.

De fato, já em 1965, Oiticica identificou duas modalidades de participação associada com a invenção do seu *Parangolé*: No momento de olhar (assistir) nos tornamos conscientes do espaço e do tempo, o momento da participação é de carácter experiencial ou seja subjetivo (vestindo o Parangolé). Anos mais tarde o crítico Frederico Morais escreveria que foi “com seu ‘parangolé’ que Oiticica rompe definitivamente a distância entre a obra e o espectador” (MORAIS, 1975, p. 15), uma tese também apoiada por Mario Pedrosa que cita os *Penetráveis* de Oiticica junto com os *Bichos* de Lygia Clark como obras em que o espectador deixa a sua função contemplativa e passiva (PEDROSA, em FERREIRA e HERKENHOFF, 2015, p. 314-315). Um dos projetos curatoriais no qual a participação do espectador foi desafiada pela primeira vez no Brasil era *Arte no Aterro*, organizado por Frederico Morais na vizinhança do Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro. Com apoio de Diário de Notícias o projeto incluiu uma série de performances e workshops durante o mês de julho de 1968. O crítico entendeu a rua como extensão da galeria e do MAM, explicando que “O espectador é convidado, hoje, a pegá-la, apalpá-la e mesmo cooperar na sua criação. Da mesma forma, a criação deve ser dessacralizada, ser algo público, e também o ensino” (DN, 13.6.1968, p. 6). Em artigo *Contra a Arte Flutuante: O corpo é o motor da*

"obra", publicado dois anos mais tarde na *Revista Vozes* (jan/fev 1970), Morais explica que no projeto *Arte no Aterro* procurou-se "alcançar um ritmo só, coletivo, um pneuma que a todos integrasse" (MORAIS em BASBAUM, 2001, p. 177). No último domingo de *Arte no Aterro* (1968), foi organizada a exposição coletiva *Apocalipopótese* (1968). Colaborativa, presciente, performativa e fluida, a *Apocalipopótese* dilui as fronteiras entre uma obra de arte experimental efêmera e uma exposição coletiva. Este remate deu lugar ao favorecimento de cor, estruturas esculturais, dança, palavra e fotografia no trabalho do Oiticica. Falando em *Lugar-recinto-contexto-obra aberta a participação* sobre *Apocalipopótese,* Oiticica tentou converter o público em participante ativo, deixando para trás as convenções de exposição como lugar de *display* e contemplação, assim desafiando as distinções entre artista e público (OITICICA, 1986, p. 119). Uma obra de valor simbólico em termos de coletividade, *Apocalipopótese,* que foi considerado o clímax do *Arte no Aterro* por um crítico de O Globo[42], inclui obras de poetas, artistas visuais como Antônio Manuel, Lygia Pape e Rogério Duarte, Pietrina Checacci, Wlademir Dias-Pino e Sami Mattar, música concreta e eletrônica, moda, cinema e sambistas.

No ano seguinte, em 1969, aconteceu em Londres a exposição *Hélio Oiticica: Whitechapel Experiment.* Oiticica não era conhecido em Londres na época, mas o seu trabalho deixou marcos significantes na interpretação da participação do espectador nas artes. No catálogo da sua mostra na Whitechapel Gallery em Londres, Oiticica explicou as intenções do seus *capes*: "O trabalho pode assumir a forma de um banner – mas não representa um banner, ou transfere um objeto já existente para outro plano. Assumiu essa natureza quando tomou forma, quando se moldou no ato do espectador. A

[42] "Encerrou-se ontem no Parque do Flamengo a série de manifestações culturais patrocinadas pelo Diário de Noticias sob a denominação geral de Arte no Atérro. O clímax de todo o programa deu-se ontem mesmo às 15 horas. Foi o "Apocalipopótese", do qual participaram Hélio Oiticica, a Mangueira com seus Sambistas 'Parangolé', Ligia Pape com sua contribuição Semento, e outros. A noitinha então, realizou-se um debate sobre a *arte pública."* (*O Globo*, 29 jul. 1968, Vespertina, geral, p. 14)

tenda toma sua forma na caminhada real do espectador, sua estrutura é desvendada através da ação corporal direta do espectador". [43]

O crítico inglês Guy Brett, que conheceu Oiticica quando tinha 22 anos de idade e que foi responsável pelo convite do artista a Londres, notou no catálogo da exposição que: “A participação do espectador, como todos os outros rótulos na arte, tem um ar frio de uma frase facilmente negociada. [...] Quero dizer a frieza de todos aqueles objetos e eventos onde a contribuição do espectador é meramente mecânica, onde ele é apenas o destinatário passivo de algum efeito preconcebido, ou inversamente naqueles que são arbitrários, onde não há potencial para fazer relacionamentos. O que realmente distingue os mais originais dos artistas brasileiros, como Lygia Clark e Hélio Oiticica, é sua preocupação com toda a pessoa humana. Lygia Clark falou de "tornar-se consciente novamente dos gestos e atitudes da vida cotidiana." A necessidade de fazê-lo e comunicá-lo levou-a a uma extraordinária ideia de "escultura". Então Oiticica, em um processo muito excitante, abre gradualmente esta cor aos outros sentidos. E, como Crandall observa, Oiticica transforma a arte em algo no qual a pessoa imerge: “um ‘ciclo de participação’ no qual observado e observado, “espectador” e “usuário”, são emaranhados em padrões circulatórios, modificadores.” (CRANDALL, 2008, p. 147). Depois da sua mudança para Nova Iorque, Oiticica continuou interessado em participar em projetos coletivos como procissões e gravou o filme *Gay Pride*, 1971 (p. 68 neste volume), recentemente exibido na retrospectiva *To Organize Delirium* no Whitney Museum of American Art em Nova Iorque (14 de julho – 1º de outubro de 2017).

1968 - 1969

Durante sua carreira, a artista brasileira Lygia Pape voltou às suas preocupações com a forma, a geometria e a composição em uma série de trabalhos em vários meios de comunicação, nomeadamente a performance. Os

[43] O texto do Oiticica foi publicado no original em inglês: “*The work may take the form of a banner – but it is not representing a banner, or transferring an already existing object to another plane. It assumed this nature when it took shape, when it moulded itself in the spectator’s act. The tent takes its shape from the actual walking around of the spectator, its structure is unveiled through the direct bodily action of the spectator.*”

ballets neoconcretos I e II (1958 e 1959) podem ser considerados como precedentes da obra *Divisor* (1968). *Ballett neoconcreto I* foi apresentado pela primeira vez em 18 de agosto de 1958 no teatro Copacabana Palace, no Rio de Janeiro. O trabalho é baseado num poema concreto de Reynaldo Jardim, um afiliado do grupo Frente, no qual as palavras "olho" e "alvo" foram arranjados e rearranjados. Pape criou estruturas em madeira representando cada palavra, um cilindro branco para a palavra branco e um retângulo laranja para a palavra alvo. Pape colocou as estruturas em oito bailarinos, assim simulando movimento nas formas básicas. Mas, para ela o envolvimento com a performance não foi apenas formal.

Seu engajamento político foi explícito pois Pape participou da marcha histórica dos cem mil em 26 de junho de 1968[44] e foi encarcerada em 1973 por um período de 3 meses por ter ajudado pessoas perseguidas pelo regime militar no centro de Rio de Janeiro contra a ditadura militar. No ano seguinte, em 1974, Pape gravou o filme *Carnival no Rio* (1974) em formato 8mm, em que "retrata, desde dentro da experiência, a trajetória de blocos de rua até sua dispersão pela polícia" (MACHADO e LOPES DE SOUZA SANTOS, 2007, p. 563). Como observam Vanessa Rosa Machado e Fábio Lopes de Souza Santos, "Lygia flagra crianças e adultos sambando na rua. Blocos de travestidos, de pessoas fantasiadas, capoeiristas, sambistas de biquíni e esfarrapados vão construindo o registro de um carnaval popular distinto do espetáculo vendável dos anúncios dos hotéis, como o título sugere ironicamente. O carnaval simples, de rua." (2007, p. 564)

Em sua função de professora, Pape fez frequentes expedições para o centro da cidade e subúrbios do Rio, a fim de estudar e documentar expressões do espaço social, como camelôs, ou as reuniões espontâneas em torno de vendedores ambulantes. Estes momentos de comunhão têm influenciado a forma e lugar de apresentação dos seus projetos colaborativos. Em *Divisor* (1968) Pape questionou o caráter de arte objetal e experiências criadas. *Divisor* foi originalmente concebido para um espaço de galeria, mas finalmente a

[44] A passeata do cem mil, marco da luta pela redemocratização, também agiu sobre o movimento artístico Tropicália, pois, como Flora Süssekind lembra, foi um "ato relativamente localizado de protesto poder transformar-se em "gigantesca manifestação popular" com mais de seis horas de duração, como diria o jornal Correio de Manhã." (SÜSSEKIND, 2007, p. 49.)

artista escolheu entregar a obra a um grupo de crianças na favela da Cabeça do Rio de Janeiro em 1967. Pape também usou filme para documentar esta apresentação com crianças locais.[45] *Divisor* funciona como metáfora ou material não apenas para o corpo coletivo mas também das massas afetadas pela Operação Condor, o programa de repressão político que começou em 1968 e se oficializou em 1975 pelas ditaduras no sul da América Latina. Assim o trabalho oscila entre significados de falta de mobilidade e prisão por um lado e a multidão invencível por outro lado.

Figura 13: Lygia Pape, *Divisor*, 1968 aqui: imagem da encenação em Nova Iorque, 2017

A obra é composta por um tecido branco de 30 por 30 metros, que pode ser considerado uma grande escala monocromática que é ativada pelo público participante. Cada participante tem atribuído seu buraco em *Divisor* e cada abertura tem vários significados. Formas amorfas mutantes criadas por toda a peça refletem a subjetividade dos participantes que lutam entre o individualismo e a solidariedade com a experiência coletiva. Na economia do *Divisor*, a experiência do espaço vivo dispensa a demarcação de fronteiras interiores, territórios e propriedades. Em vez disso, trata-se de um corpo coletivo que lembra as festividades do carnaval, mas também a vigilância militar do espaço público. Refletindo a tensão social do momento em que foi criada, a obra interage e questiona perpetuamente o espaço público. É o crítico e curador brasileiro Paulo Herkenhoff quem compara o *Divisor* com certas recomendações que o escritor, político e guerrilheiro Carlos Marighela fez em "Algumas questões sobre a guerrilha no Brasil" (1967). Herkenhoff identifica dinâmicas políticas no trabalho *Divisor*, como “a necessidade de unidade na luta, a organização do poder das pessoas, o papel dos pequenos grupos e a

[45] *Divisor* (1968), Super 8, cor, sem som, 3’36”

mobilidade constante" (HERKENHOFF, 2011, p. 52). O crítico observa que o grande plano branco do *Divisor* é "comparável a uma demonstração política, uma vez que inicia uma situação móvel em uma favela e depois muda para as ruas da cidade" (HERKENHOFF, 2011, p. 52). *Divisor* não existe como obra escultural até o momento em que é ativado pelos corpos participantes.

Ao contrário da maioria dos desfiles e cortejos organizados por artistas discutidos nesta pesquisa, a obra *Divisor* (1968) tem sido reencenada em várias ocasiões no Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro (nos anos 1980 e também em 1990), na 29ª Bienal de São Paulo (2010) onde foi exibido também a vídeodocumentação, em frente do Museu Reina Sofia em Madrid durante da retrospectiva *Magnetized Space* (2011), como parte da exposição *A Journal of the Plague Year. Fear, ghosts, rebels. SARS, Leslie and the Hong Kong Story* (para Site Art Space, Hong Kong, 2013) e mais recentemente durante sua retrospectiva *A Multitude of Forms*, no Met Breuer em Nova Iorque (2017), onde foi percorrido o caminho entre as duas filiais do museu.

Na mesma época, em 1967, o movimento *poema/processo* (1967-1972) foi fundado por artistas como Wlademir Dias-Pino, Álvaro Sá, Neide Sá, Moacy Cirne no Rio de Janeiro e Falves Silva em Natal e ganhou força em reação à hegemonia da poesia concreta paulistana encabeçada por Décio Pignatari e os irmãos Haroldo e Augusto de Campos. *Poema/processo* nasceu durante a ditadura militar, "aparecendo com uma crítica política muito direta – como um ato político manifesto".[46] Assim, pode ser considerado não apenas um marco importante no desenvolvimento da poesia e da publicação no Brasil, mas também uma voz crítica dentro da produção contra cultural na época neste país.[47] Na exposição que ocorreu na ocasião do lançamento do

[46] Wlademir Dias-Pino em Groenberg C., Magnusson J., Maier T. ed., *OEI # 66 poema/processo* Estocolmo: OEI Editör, 2014 p. 129.

[47] Vários dos artistas do movimento *poema/processo* continuam ativos, Neide Sá no Rio e Falves Silva em Natal. Wlademir Dias-Pino continuou com *A Marca e Logotipos Brasileiros* (1974) uma publicação substancial e inédita sobre o design de marcas no Brasil. Nas margens do mundo da arte brasileira, ele continua trabalhando em sua casa no centro do Rio, em uma enciclopédia visual aberta, pré-wikipedia. Tendo criado 1001 categorias, ele coleta imagens e ilustrações de uma variedade de fontes (livros, manuais, panfletos publicitários) e os armazena em uma biblioteca de caixas brancas. Sob curadoria minha e de Leandro Nerefuh, a obra *Enciclopédia Visual Brasileira* (1970-2016) foi exibida na 32ª Bienal de São Paulo em 2016.

poema/processo em 1967, Neide Sá usou fotos e as justapôs em uma corda em sua peça criando novas analogias através das suas montagens: um general militar com um gângster ao lado dele (*A corda*, 1967). Paralelamente à publicação do manifesto, realizou-se uma série de ações performativas no espaço público: durante um ato rasga-rasga nas escadas do teatro municipal de Rio de Janeiro, os protagonistas do movimento *poema/processo* rasgaram livros de poetas tradicionais como Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto. No Rio de Janeiro (1968) os estudantes de literatura organizavam caminhadas e proclamavam o fim da literatura (Desfile de Autores e Personagens da Literatura Brasileira). Um dos *banners* carregava o *slogan* "Abaixo a ditadura", desfilado por artistas e escritores no centro do cenário político no momento, desfazendo-os em frente ao teatro municipal do Rio de Janeiro.[48] O público em geral teve a possibilidade de contribuir na criação dos cartazes. Pelo menos três poemas [*Pobre só vai para frente quando dá tropada* e *A Amazónia é Nossa* e *Make Love but Make War*] foram escritos pelos visitantes da exposição. Segundo o autor da matéria *os inimigos da poesia*[49] "o visitante entra e é convidado a montar o seu próprio poema, colando recortes de jornais e revistas numa folha de cartolina," o que para o grupo *poema/processo* evidenciou a possibilidade de participação do público. Em Pirapora (Minas Gerais, 1969) inaugurou a segunda fase do movimento do *poema/processo* com o "Desfile de Autores e Personagens da Literatura

Figura 14: Wlademir Dias-Pino (esquerda) na manifestação realizada pelo grupo *poema/processo* em 1968, na Cinelândia, Rio de Janeiro. Foto de Esko Murto publicada na revista *Manchete* n. 825, em 10 fevereiro de 1968, p. 117

[48] "Depois de uma procissão de poemas-cartazes que culminou num evento de rasga-rasga de livros de poetas convencionais na escadaria do teatro Municipal. [...] A partir de então *poema/processo* polarizou a atenção de poetas, atraindo aqueles que estavam pesquisando em todo o Brasil. Sempre ativo, o grupo cresceu, comunicando-se cada vez mais com o público." (Revista *Vozes*, 1, jan.-fev. 1970).

[49] Ruy Castro em *Manchete* nr. 825, 10 fev. 1968, p. 116-117.

Brasileira.” O cartaz do evento (Apêndice 2) anunciou que “fazendo desfilar todo o currículo escolar (De Anchieta ao Poema-Processo) levou a sala de aulas às ruas justificada na seguinte apresentação: Estamos convencidos de que a literatura, como a arte em geral, não deve enclausurar-se nos salões granfinos para satisfazer apenas uma elite intelectualizada, aliás, este fechamento da literatura tão alienada do povo – se deve ao academicismo do passado, – muito bem disse Mário de Andrade” [...] “malditos para sempre os mestres do passado” [...] “achamos que a literatura é, antes de tudo, do povo, é da comunidade, numa perfeita interligação em que ambos se completam. Assim, achamos por bem trazer às ruas de Pirapora, nesta festa da cultura e da comunidade, os autores e personagens da literatura brasileira.” As ações do movimento *poema/processo* atraíram atenção considerável e repressão da polícia. Como lembra o artista, a ativação dos cartazes dentro da procissão foi um ato conciso que remete a um progresso: “Não é mais como o cartaz fixado na parede imóvel. Pensa em símbolos móveis, e em direção a frente, a futuro” (DIAS-PINO, Entrevista 2017, p. 223). Os membros do *poema/processo* foram frequentemente assediados e procurados pela polícia, assim o grupo decidiu dar uma parada tática em 1972.

Figura 15: passeata em Pirapora (MG), 1 de junho 1969

1970

Em 1970 aconteceu o paradigmático evento *Do Corpo à Terra*[50]. Para Frederico Morais "pela primeira vez, no Brasil, artistas eram convidados não para expor obras já concluídas, mas para criar seus trabalhos diretamente no local" (apud SEFFRIN, 2004, p. 117). Mesmo que não estivesse acontecendo nenhuma procissão explícita nos eventos de *Do Corpo à Terra*, merece ser mencionado aqui, pois, como Morais acentua, o projeto abriu a arte para "situações, eventos, rituais ou celebrações – a arte não se distingue mais, nitidamente, da vida e do cotidiano." (apud SEFFRIN, 2004, p. 118). Destacando a função do corpo nesta forma de arte, Morais ressaltou que ele e os artistas convidados por ele trabalham com "fogo, sangue, ossos, lama, terra ou lixo. O que fazemos são celebrações, ritos, rituais sacrificatórios." (MORAIS, em entrevista com Francisco Bittencourt, *Geração Tranca-Ruas*, Jornal do Brasil, 9 jun. 1970, Caderno B, p. 2). Enquanto outros artistas como Waldemar Cordeiro e Giorgio Moscati em São Paulo começaram os experimentos de produzir arte com computador, na mesma época os objetivos de Morais, como firmou nessa mesma entrevista, foram direcionados ao oposto: "Nosso instrumento é o próprio corpo – contra os computadores", ele proclamou, assim dando força aos projetos colaborativos e performativos e criando um campo fértil para sua recepção na imprensa brasileira.

1971

No final da década de 1960, viver no Brasil tornou-se cada vez mais difícil para Hélio Oiticica, já que muitos de seus amigos tinham sido presos, exilados ou submetidos a outras formas de perseguição política. Em dezembro de 1970, o artista mudou-se para Nova Iorque e viveu principalmente na East Village. Oiticica assistiu a concertos, *happenings* e performances artísticas e explorou novas formas de autolibertação, envolvendo-se com a comunidade gay e experimentando drogas. Durante sua estadia em Nova Iorque, Hélio Oiticica

[50] Referidos como *Do Corpo à Terra* foram dois eventos simultâneos e integrados à mostra *Objeto e Participação* inaugurada no palácio das Artes, em 17 de abril de 1970, e a manifestação *Do Corpo à Terra*, que se desenvolveu no Parque Municipal de Belo Horizonte, entre 17 e 21 de abril de 1970 (MORAIS apud SEFFRIN, 2004, p. 115).

produziu vários filmes em formato Super 8. O seu filme *Gay Pride* (1971, consulte um still do filme no Apêndice 2) não foi editado e Oiticica grava o segundo desfile anual *Gay Pride* de Nova Iorque, que seguiu de Greenwich Village para Central Park. Realizada em 28 de junho de 1971, o evento foi encenado no aniversário dos Stonewall Riots, um ato de resistência histórico que catalisou o movimento dos direitos dos homossexuais. O desfile foi ao mesmo tempo uma declaração política e um ato lúdico de autoexpressão nas ruas inspirado pelo espírito do carnaval.

1973

No mês de novembro de 1973, o artista francês Fred Forest organizou o *Passeio Estético Sociológico pelo Brooklin* em São Paulo. O passeio foi organizado como parte de VII JAC (Jovens Artistas Contemporâneos), com o apoio do MAC-USP e seu curador Walter Zanini, com equipamento da TV Cultura e com a participação de estudantes. Na ocasião, "Forest registrou os encontros do grupo com populares na rua e em estabelecimentos, criando situações de 'guerrilha vídeo' e diálogos inesperados para um estado de restrições à liberdade de pensamento. O incomum episódio de arte/comunicação foi vigiado pela polícia."[51]

Figura 16: Fred Forest, *Passeio Estético Sociológico pelo Brooklin,* 1973, fonte: http://www.webnetmuseum.org/

Porém o cortejo de Forest que chamou mais atenção na época foi *O Branco invade a cidade,* uma ação de rua conduzida por Forest durante a XII Bienal de São Paulo (1973). Ela consistiu no deslocamento do artista por São Paulo, de Largo do Arouche até a Praça da Sé, acompanhado por nove pessoas

[51] ARANTES, Priscila. *Circuitos paralelos: retrospectiva Fred Forest*. Disponível em: http://pacodasartes.org.br/exposicao/retrospectiva_fredforest.aspx. Acesso em: 16 ago. 2017.

carregando cartazes brancos.[52] A provocação era evidente, pois o regime da época proibia o agrupamento de mais de três pessoas no espaço urbano. Os jornalistas da grande imprensa diária brasileira, cúmplices objetivos de Fred Forest, tinham anunciado a ação na véspera, sob o título de “Higiene da arte: o branco invade a cidade”. De acordo com um itinerário distribuído, o grupo conduzido por Forest circulou pelo centro de São Paulo passando por vários lugares simbólicos e históricos. Transcorridos quinze minutos, uma multidão considerável reuniu-se progressivamente ao cortejo e a circulação foi bloqueada em diferentes pontos da cidade. Forest, câmera na mão, filmou a procissão dos cartazes e as reações do público. Este périplo que se desenvolveu por volta de duas horas terminou com a irrupção da polícia, a apreensão dos cartazes e a captura do artista, levado ao DOPS (o departamento da polícia política em funcionamento durante a ditadura militar). O objetivo desta ação provocativa era criar espaços simbólicos/utópicos de liberdade e de expressão popular nos meios de comunicação de massa e na rua, assim desafiando a ditadura militar no poder. Comentou Forest sobre a procissão organizado por ele: “Eu consegui ir muito além do projeto inicial tal qual eu havia concebido. E eu pude fazê-lo porque eu tinha a cumplicidade dos jornalistas. Eles começaram a me dar espaço nos jornais. Depois, eu decidi sair pelas ruas declarando que o artista não permaneceria encerrado na Bienal, no gueto cultural. Os jornalistas me seguiram pela rua e publicaram tudo nos jornais do dia seguinte. Havia, então, uma espécie de amplificação que eu ativei. Eu pus em movimento um processo

Figura 17: Manifestação de Fred Forest, “O branco invade a cidade”, São Paulo, 1973, fonte: http://www.webnetmuseum.org/

[52] É importante destacar no contexto desta obra que anos antes, em 1967, a coreografa americana Anna Halprin organizou *Blank Placard Dance*, formalmente muito parecido com *O Branco invade a cidade* de Fred Forest. Na ocasião vinte bailarinos carregaram pôsteres em branco pelas ruas de San Francisco. Durante o desfile de Anna Halprin o público foi convidado a preencher cartões com os seus desejos e imaginações. Com sua demonstração coreografada, a pioneira de dança norte-americana respondeu à Guerra do Vietnã como a agitação social nos EUA. A seguir *Blank Placard Dance* foi reencenado em vários lugares no mundo como mais recentemente em Berlim em 27 ago. 2017 (consulte também foto em Apêndice 2).

que eu não podia controlar. Eu havia subestimado a capacidade de participação dos Brasileiros.”[53]

A manchete do *Jornal do Brasil* (8 nov. 1973, p. 5) titulava: “Branco invade a cidade e todos acabam na prisão”. Submetido por mais de seis horas no DOPS, a um interrogatório fechado, Fred Forest manterá a mesma linha de conduta. Enquanto os policiais tentavam intimidá-lo, ele fingiu ingenuidade ao espantar-se de que no Brasil não seria permitido passear com cartazes brancos. As pessoas que o acompanhavam começaram a escrever *slogans* nos cartazes. Notadamente, a palavra paz e as estrelas que representavam, na época, a sigla do movimento revolucionário chileno. Os policiais, que tinham apreendido os cartazes, pressionavam Forest para revelar quem, portanto, tinha escrito os *slogans* de liberdade que se liam em letras grandes. Enquanto este fingia que não sabia de nada, os policiais lhe diziam então que era “muito grave” não saber! O artista, sem perder seu sangue frio e sua ironia, retrucava que o saberia de hoje em diante. E acrescentava ainda: “Assim que eu voltar para a Europa, não deixarei de dizer em minhas declarações à imprensa que, no Brasil, é proibido caminhar pacificamente com cartazes brancos...” Forest afirma que ele considerava que sua situação de convidado oficial para a Bienal de São Paulo, assim como seu estatuto de estrangeiro, lhe conferiam uma certa imunidade. “Não sou um herói”, apressa-se ele em acrescentar. “Certamente, pude fazer tudo isso em cumplicidade com os jornalistas, os transeuntes, os intelectuais que me apoiaram, mas são eles que arriscaram tudo, pois eles permaneceram em seu país, enquanto eu, de minha parte, fui chamado de volta à Europa...”[54]

CADERNO B ☐ JORNAL DO BRASIL ☐ Rio de Janeiro, quinta-feira, 8 de novembro

BRANCO INVADE SÃO PAULO
E TODOS ACABAM NA PRISÃO

PRAÇA DA REPÚBLICA

Figura 18 : Jornal do Brasil (8 de novembro de 1973, p. 5)

[53] http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/bureaud-entrevista-com-forest.pdf, p. 6, Acesso em: 16 ago. 2017.

[54] http://webnetmuseum.org/php/image_catalogue/index_pt.php?p=0012.jpg&d=Photos_Panorama#text, Acesso em: 16 ago. 2017.

Outros desfiles e cortejos foram organizados no final da década de 1970 e início dos anos 1980. Devido à ausência de qualquer mídia especializada em arte contemporânea na época, as únicas fontes que podem ser consultados sobre os eventos são os diários da época. Em 1979 o governo brasileiro declarou a "abertura" a assim uma volta à democracia. A declaração e a anistia significavam a possibilidade para artistas e intelectuais exilados voltarem para o Brasil. Este otimismo resultou numa série de manifestações "artísticas" nas grandes cidades do Brasil, em maioria produzidos por jovens herdeiros da repressão vivida nos anos 1970. A "abertura" também significou uma caída das aspirações sociopolíticas, pois a urgência de atuar no espaço público parecia de ter sido diminuída.

1974

Sob mesmo lema de abertura cultural estabeleceu-se em 1974 a publicação *Teatro ao Encontro do Povo* (TEP), órgão de um "movimento de renovação teatral e abertura cultural" lançado e dirigido por Otto Buchsbaum (1920-2000) e Florence Buchsbaum (1926-1996) com publicação homônima. Segundo descrição dos editores os grupos filiados ao TEP fazem "teatro em quaisquer circunstâncias, na rua, nas praças, em morros, favelas, escolas, quartéis, vilas de pescadores, fazendas, engenhos, fábricas, igrejas, afinal em qualquer lugar onde há condições de reunir uma assistência"[55]. O TEP teve início em Santos em 1967 e se expandiu para outras cidades, outros estados e depois dos primeiros números do periódico encontrou-se em fase de "expansão nacional e continental". O objetivo da publicação, editada no Rio de Janeiro, foi a divulgação de textos e novidades sobre o teatro e o teatro da rua e a estimulação de novos projetos surgindo no pais.[56] Na sua contribuição ao jornal, com título *O teatro esta na rua...*, o autor Tales Lima lembra que "houve

[55] *Teatro ao Encontro do Povo*, Ano 2, Nr. 7, mar. 1974, p. 2

[56] Procuramos abrir o teatro para as massas e através do teatro queremos alcançar uma abertura cultural. [...] Grupos de teatro popular são efêmeros, a disposição de fazer um teatro grátis na rua para o povo, existe durante uns anos, [...]. Para que haja uma renovação constante, para que sempre continuem surgindo novos grupos de teatro popular, é necessário continuar gritando. (*Teatro ao Encontro do Povo*, Ano 2, Nr. 7, Março de 1974, p. 13)

várias tentativas de fazer teatro popular, dentro da evolução do teatro brasileiro. Em 1947, o Teatro de Estudantes de Pernambuco procurou a praça pública com seus espetáculos." Porém, lamenta Lima, muitos dos projetos teatrais na rua não desistiam de cenários complexos com muita logística e por isso houve poucos espetáculos. Lima continua afirmando que "em contraste com todos que antes se engajaram no teatro popular, Otto e Florence (Buchsbaum) criaram um movimento teatral, que na rua em contato com o povo encontrava seu objetivo e sua realização."[57] O objetivo do novo movimento era mudar a face do teatro nacional, pôr o teatro a serviço da comunidade. Através da leitura dos poucos números do jornal e pela falta da citações em outras publicações é difícil analisar a repercussão da iniciativa do casal Buchsbaum no Brasil naquela época.

1976-1977

Depois de sua mudança para Cuiabá, Wlademir Dias-Pino projeta, em 1973, decorações geométricas para o Carnaval de rua (sob títulos *Floração do Cerrado* e *Mosaicos Cuiabanos*), assim como decorações públicas de Natal. Até 1977, será responsável pela visualidade dos carnavais em Cuiabá.[58] Wlademir Dias-Pino criou na Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT) um bloco carnavalesco com o objetivo de estabelecer o resgate ético-político das manifestações populares em prol do que chama de uma cuiabana acolhida pela cultura acadêmico-erudita. Para ele

Figura 19: preparação para *Floração do Cerrado* (1976), em *Decoração do Carnaval: Montagem Está Sendo Feita,* Estado de Mato Grosso, 25 fev. 1976 (primeira página)

[57] *Abertura Cultural, Teatro ao Encontro do Povo*, outubro 1974 , nova fase, ano 1, numero 1, p. 12

[58] *Raízes da Raça* foi o tema escolhido para o carnaval [de Cuiabá] em continuação aos temas *Floração do Cerrado* e *Mosaico Cuiabano* (*Jornal do Brasil*, 11 jan. 1979, primeiro caderno, p. 16).

carnaval é protesto. *Floração do Cerrado* (1976) então foi um protesto ao fato de que mais uma vez Mato Grosso acabava de ser preterido em um projeto de desenvolvimento agrícola. O alvo do protesto era o ministro de Agricultura, Alysson Paulinelli, que, a convite do governador Garcia Neto, passava o carnaval em Cuiabá. Segundo Dias-Pino, o ministro havia esquecido de colocar o cerrado em seu projeto. Usando materiais baratos como plástico, desenhos e técnicas de serigrafia, as obras multicoloridas de Wlademir Dias-Pino valorizam o mosaico cuiabano. O trabalho de Dias-Pino consistia da criação de uma decoração abstrata que ocupou a lateral da basílica de Cuiabá. Segundo o jornal *Estado de Mato Grosso*, o artista criou um "gigantesco painel de mil metros quadrados, cujo trabalho [era] de grande beleza e forte impacto visual, dada às cores fortes e contrastantes" (25.2.1976).

Em seu Manifesto Mosaico Cuiabano para o projeto de carnaval *Mosaico Cuiabano* (1977), Dias-Pino afirma em fevereiro de 1977, junto com Silva Freire e Célio de Cunha, em cartaz produzido para a ocasião: "Nossa intimidade é geométrica, ilustrada pelo ornato denso dos flores agrícolas, das linhas retas que alimentam a estrutura de mosaico, como o couro cortado no franco fio da faca, mas de repousante sentido de surpresa [...]" e "Nosso consciente comportamento social (herança telúrica) tem sua origem cultural na CIVILIZAÇÂO IBÉRICA." Para o carnaval de 1977 foram remontados painéis do ano anterior. Os comentadores da época publicaram superlativas em linguagem ilustre – "O assentamento da decoração de solo, experiência inédita em todo o país, a complementação da decoração original constante das 'paredes' e dos módulos 'aéreos'" – e continuaram sobre a decoração – "trata-se da fusão dos passistas e demais integrantes da entidade desfilante, com as próprias figuras do 'mosaico' assentadas no asfalto com multicoloridas camadas de tinta fluorescente" (Estado de Mato Grosso, 16 fev. 1977). Certamente Dias-Pino tem sido

Figura 20: preparação para *Mosaico Cuiabano* (1977) em *Carnaval Cuiabano 1977: Cénario Quase Pronto*, Estado de Mato Grosso, 16 fev. 1977 (capa)

instrumental na criação de uma identidade visual da UFMT em Cuiabá, e as contribuições do artista para os carnavais nos anos 1970 servem como exemplo de uma identidade local no histórico da arte pública até hoje. Pouco conhecido fora do contexto local, as obras de Dias-Pino como designer gráfico e artista para um evento desta dimensão têm sido únicas no território brasileiro e assim estabelece a figura de Dias-Pino como exemplar na análise de interação entre arte, design gráfico e arte pública.

1979

O *ensemble avant-garde* do Teatro Oficina foi fundado por Amir Haddad, Zé Celso e Carlos Queiroz Telles em 1958 na Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo. As peças do teatro são inspiradas não apenas nas técnicas de teatro de Brecht e Boal, mas também pelo *Manifesto Antropofágico* de Oswald de Andrade e pela estética do movimento Tropicália. O Teatro Oficina foi uma das principais forças por trás da revolução cultural no final dos anos 1960 no Brasil. Hoje, está alojado num edifício tombado como patrimônio público, projetado pelos arquitetos Lina Bo Bardi e Edson Elito e inaugurado em 1989. O *Ensaio Geral para o Carnaval do Povo* de 1979 foi concebido pelo *Te-ato Oficina* e aconteceu na Praça da Sé, São Paulo, em 1º de maio de 1979 logo depois da reabertura do Teatro Oficina em São Paulo (no dia 21 de abril com apresentação dos filmes *Vinte e Cinco* e *O Parto*). O objetivo do *Ensaio Geral para o Carnaval do Povo* no dia 1º de maio foi comemorar juntamente com o trabalhador o dia dedicado a ele/ela, fazendo uma crítica à sociedade capitalista. O ponto de partida para o desfile era o marco zero da cidade, onde os atores fantasiados de índio proclamaram: “Fim do acordo nuclear entre Brasil e Alemanha”, “Não ao fim da Amazônia”, “Terra para quem trabalha”, “Contra o dopping TV Globo.” O desfile teve 500 seguidores, criticando o sistema social e político, com a observação de que nele a participação do trabalhador é praticamente inexistente.

Cinco anos antes, Zé Celso e o Grupo Oficina tinham feito o mesmo trajeto entre a Rua Jaceguai e a Praça da Sé, com a diferença de que aquela caminhada era silenciosa e refletia o momento político de opressão vivido por

todos os brasileiros. Agora “nossa proposta de ativação cultural é tão importante quanto os movimentos grevistas. Uma não acontece sem a outra” conta Zé Celso [...] A alegoria não era para mostrar um carnaval de festa, mas o que o próprio definiu como “festa guerreira.” (*Folha de São Paulo*, 6 maio 1979, Folhetim, p. 12). Se Zé Celso espantou o povo que se aglomerou em volta do Grupo Oficina, também conseguiu que o público participasse ativamente do ensaio. Participaram donas de casa, engraxates, velhinhos, os mais variados tipos. Tomado por forte emoção, o público acabou aplaudindo o ensaio de Carnaval do Povo. Em seguida alguém gritou: “Atenção, atenção! Hoje, dia 1º de maio, Dia do Trabalhador, queremos sua participação para fazer este ensaio. Pra começar, vamos dar um viva à “Velha Era”! Vaias.” Simulou-se uma “repressão com cassetes e a briga entre a nova e a velha era, entre a ditadura militar e os tempos depois da ditadura”, escreve Denise Natale na *Folha de São Paulo* em 6 de maio de 1979. E Zé Celso lembra que “Afinal proclama-se ou não o fim da censura? Se ela caiu, agora temos que passar toda a informação que dispomos. Nem que seja em apenas três minutos, como foi o tempo reservado ao Sindicato dos Artistas e a Lélia Abramo preferiu abdicar para dar voz aos trabalhadores. Nessas alturas, a cultura tem condições de estar junto com as lutas e lhes dar a devida força.” Enquanto nas décadas seguintes muitas das peças do teatro seriam apresentados na sede no bairro do Bixiga, de São Paulo, o coletivo frequentemente procura a saída para as ruas do bairro, como foi o caso com o bloco *Pau-Brasil* em 2016 discutido mais adiante na página 107 deste volume.

Figura 21: *A Sé virou palco do “Carnaval do Povo”*, *Folha de São Paulo*, 2 de maio de 1979, p. 13

O grupo *Sanguinovo* foi formado em 1979 pelos poetas Avelima, Carlos Takaoka, Carlos Augusto Salum, Sara Belz, Lúcia Vilares, Antônio Carlos Lucena também conhecido com Touchê, Sonia Rezze, Teresinha Ehmke, Elis Regina, integrantes de várias áreas como artistas plásticos, poetas, escritores, entre outras. Segundo Sara Belz, "o *Sanguinovo* lutava pela democratização do país, queria a livre circulação da arte e da poesia. O tempo difícil da ditadura exigia fé, coragem e criatividade."[59] O grupo *Sanguinovo* saiu no dia 18 de junho de 1979 pelas 20h em passeata poética pela cidade, para lançar *O Poema do Poste,* uma série de 4 mil cartazes com poesias e gravuras. Acompanhado pela Banda *Trio do Trem sem Trilho* poemas foram afixados em postes do caminho durante o percurso dos poetas que começou no *Bar do Redondo* (que ficava na esquina Av. Ipiranga com Rua da Consolação) e terminou no *Bar do Bixiga*, passando pelas ruas Martinho Prado e Santo Antônio. Foram distribuídos os poemas de poste: quatro cartazes/pôsteres com poemas de 18 autores e reproduções de gravuras em metal. Segundo o *Jornal da Tarde* (19 jun. 1979, p. 18) foram cantadas as palavras de ordem da passeata poética: "Arte nas Ruas"; "Viver é igual a ouvir somado a ver" ou "Theque, Theque, Theque, Abaixo a Discotheque." Nas faixas carregadas pelos poetas, frases como "O rei Está Nu" ou "Sanguinovo – ala dos Poetas." Ao longo da caminhada muros do trajeto foram marcados com "até frases políticas como *Liberdade de Expressão:*

Figura 22: Grupo *Sanguinovo*, Rua Dr. Mello Alves, 1979, coleção: Sara Belz

Figura 23: poema do poste, grupo *Sanguinovo*, 1979

[59] Informação fornecida por *e-mail,* 5 abr. 2017.

povo mole em ditadura tanto bate até que fura." Acompanhada por uma banda de música, no café do Bexiga o grupo projetou filmes e fez uma exposição do seu trabalho. A caminhada foi dividida em quatro estações, uma lembrança da via sacra, e em cada estação foi realizada uma cerimônia de afixação e leitura de poesias. Naquela ocasião – com manifestações nas ruas – foram lançados os Poemas do Poste, "cartazes com textos de cinco ou seis autores cada um. Era um jeito diferente de mostrar a poesia. O suporte eram os postes de iluminação da cidade."[60] A caminhada foi patrocinada pela Secretaria Municipal de Cultura na época em que Paulo Maluf era governador do Estado e segundo Belz o projeto passou pelas mãos da censura. "A população gostou, a ideia fez sucesso. Na época, a imprensa ainda abria espaço a esse tipo de manifestação."[61] O grupo *Sanguinovo* convocou toda a população para participar dessa passeata sob a manchete: "Queremos recuperar a sensibilidade perdida nestes tantos anos de vida!" "Viva a poesia!" Viva a arte independente!". Porém o sucesso da procissão em termos de público acompanhando foi modesto. Sobre a passeata de 1979 *O Estado de São Paulo*, (19.9.1980 p. 17) notou que na passeata havia "não mais de 50 integrantes ao todo" e que "pareciam pouco interessados no que estava acontecendo". Aparentemente a repressão era iminente, pois Carlos Takaoka lembrou que a primeira passeata foi produzida com "muito medo da policia" (*O Estado de São Paulo* 24.12.1982, p. 13). Mesmo assim se anunciou que os seus criadores vão repetir a passeata, o que aconteceu no ano seguinte, em setembro de 1980.

Figura 24: passeata *O Poema do Poste,* grupo *Sanguinovo*, 1979

No ano seguinte, a segunda passeata poética de São Paulo partiu de Largo São Francisco em direção ao Teatro Municipal até a praça Dom José Gaspar, quando poetas, artistas plásticos e músicos independentes fizeram um show de encerramento "poesia na veia." A passeata tinha o lema "Abaixo o engajóe

[60] Informação fornecida por *e-mail,* 5 abr. 2017.
[61] Idem.

negligé e a miséria da estética", e segundo *O Estado de São Paulo* (19.9.1980, p. 17), desta vez a proposta foi diferente: "a passeata pretendeu interferir no marasmo urbano da cidade, estimulando uma artecipação popular e, principalmente, abrindo espaços e conquistando corações." Discos e livros foram lançados, dez mil poemas afixados, e Touchê (Antônio Carlos Lucena) distribuiu 15 mil bilhetes poéticos. Segundo a *Folha de São Paulo* (20.9.1980, Ilustrada, p. 23) as palavras de ordem na ocasião foram "Anistia para o prazer", "Paraíso agora" e "Cutuca meu bem, Cutuca" e a matéria cita ainda a poetisa Regina Poletti proclamando que "a Arte tem que sair de compartimentos fechados e ir as ruas. Por isso estamos lançando hoje (ontem) quatro murais e colando mil cartazes a população, explicando os nossos objetivos." Segundo o artista gaúcho Jorge Finatto, "o movimento significou uma abertura cultural, por parte do Estado, dentro da ditadura, motivada pela atitude franca dos integrantes do grupo."[62] Também comercialmente parece que o projeto teve êxito, pois segundo Belz "era comum o pessoal mostrar e vender o trabalho do grupo na rua, em bares, festas, reuniões, eventos." [63]

FOLHA DE S. PAULO ilustrada

Poetas nas ruas pedem "anistia para o prazer"

Figura 25: GONCALVES FILHO, Antonio. *Poetas nas ruas pedem "anistia para o prazer", Folha de São Paulo*, 20 set. 1980, Ilustrada, p. 23

Figura 26: exemplos de poema do poste, publicado em *O Estado de São Paulo*, 24.12.1982, p. 13

Também influenciado pelas obras de Boal e Brecht, o coletivo *Tá na Rua* é um grupo carioca dirigido por Amir Haddad, um dos coidealizadores do Teatro Oficina em São Paulo. *Tá na Rua* formou-se em março de 1979 e realizou espetáculos em praças, ruas e favelas, "apontando o rico manancial de

[62] Informação fornecida por *e-mail*, 25 dez. 2016.
[63] Informação fornecida por *e-mail*, 5 abr. 2017.

possibilidades que esses espaços ofereciam para o desenvolvimento de uma linguagem teatral popular."[64] Reportagens nos anos 1980 relataram um clima de fantasia durante os "exercícios" do grupo, com uma participação de muitas pessoas presentes, onde era quase "insuportável não participar" (Revista *Careta*, 24 set. 1981). Um desfile no Rio de Janeiro saiu da Praça Dois pelo Vigário Geral até a Baixada Fluminense num evento que os comentadores da época descreveram como um "carnaval insólito". Em apenas dez minutos a grande maioria de atores passou a ser composta por gente da comunidade, que se fantasiava, se apossava de instrumentos e assumia personagens. Depois do encerramento da performance o público se aproximou aos iniciadores: "Qual é a finalidade do trabalho de vocês?" e "Voltem na semana que vem?" e um outro comentou que "pela primeira vez na vida não fiquei em frente do televisão de 4 às 6." Desde 1980 o *Tá na Rua* tem estruturado um trabalho de pesquisa e teatro eminentemente popular, levando o teatro à rua e conectando com o público na criação de peças de teatro. Enquanto o objetivo do grupo era conectar com um público popular na rua, os atores tiveram que ser independentes de qualquer ingresso e ganhar as suas vidas fora do ensemble[65]. Em carta de leitor para *O Estado de São Paulo*, Haddad alude que nas peças dirigidas por ele "os mendigos, a igreja, as prostitutas e cafetões no carro do sexo, os napoleões, os militares apocalípticos, os políticos travestidos em Carmem Miranda e o carro final, onde os mendigos se purificavam, faziam imediatamente pensar em Fellini, Buñuel e Jean Genet"[66]. Haddad chega a proclamar que o teatro da rua poderia alcançar as mesmas dimensões e

Figura 27: *Tá na Rua*, foto da revista *Careta*, 24 de setembro de 1981

[64] CARNEIRO, Ana, *Resgatando nossa memória: Grupo de teatro Tá na Rua*, Universidade Federal de Uberlândia: OuvirOuver, Nr. 2005, p. 142 http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/viewFile/31/59, Acesso em: 26 dez. 2017.

[65] Lembra Haddad em entrevista que "Só podia participar do grupo quem tivesse condições de se manter independente do teatro" (CLEUSA, Maria. *O Encenador das Ruas*, *O Estado de São Paulo*, 14 nov. 1996, Caderno 2, p. 106-107).

[66] HADDAD, Amir. *O Samba me chamou*, *O Estado de São Paulo*, 18 fev. 1989, p. 2.

popularidades que a Música Popular Brasileira.[67] Anos depois o diretor teve que reconhecer que o entusiasmo dos públicos da rua tinha mudado e os projetos do *Tá na Rua* foram recebidos com menos adesão.[68] A abordagem de Haddad foi considerada revolucionária e desde, os anos 1990, o grupo realiza espetáculos que contam com a participação da população e muitas vezes são organizados na forma de cortejos dramáticos. Porém, ao contrário de Zé Celso no Teatro Oficina, que continua a ser recebido como ator crítico dentro do cenário cultural do pais, o trabalho do *Tá na Rua* tomou a forma de uma abordagem mais populista. Como a pesquisadora Ana Carneiro, professora de Interpretação e Encenação do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia, revela em sua pesquisa de 2005: "As conquistas feitas nesse processo, […] levaram o grupo a caminhar para a realização de mega espetáculos, desenvolvidos sob a forma de cortejos dramáticos, sempre relacionados a grandes festividades, como as encenações do Auto da Vila de Vitória, do Padre José de Anchieta (Anchieta-ES/1998); do Auto de Natal, de Racine Santos (Natal-RN/2000) e do Auto da Liberdade, desenvolvido a partir de textos de cordel, realizado por ocasião do aniversário da cidade de Mossoró (RN/2000)."[69] Carneiro fala das festividades quando se refere às obras de *Tá na Rua*, o que indica uma pegada mais *mainstream*. Amir Haddad passa a direcionar desfiles representativos como *Brasil 500 anos* em Salvador da Bahia em 2000, e de fato o grupo colabora com a prefeitura do Rio de Janeiro em espetáculos organizados com financiamento público, como o Primeiro Festival de Arte Pública em 2014 e, diferente de outros coletivos que agem no espaço público, como Teatro Vertigem por exemplo, *Tá na Rua* parece ter perdido um potencial que manteria o trabalho dentro de um discurso crítico.

---

[67] "E lá estava o teatro, vivo e forte, revigorado pela força do samba. E já se pode começar a pensar em Teatro Popular Brasileiro, como se fala em Música Popular Brasileira." (*O Estado de São Paulo*, 18 fev. 1989, p. 2).

[68] "No início da década de 80 elas nos recebiam com muito mais alegria. Hoje é tristeza e a desesperança tomaram conta das pessoas." Amir Haddad em BARONE, Vanessa. *Haddad quer recuperar liberdade nas ruas*, *O Estado de São Paulo*, 3 out. 1995, Caderno 2, p. 3.

[69] CARNEIRO, Ana, *Resgatando nossa memória: Grupo de teatro Tá na Rua*, Universidade Federal de Uberlândia: OuvirOuver, Nr. 2005, p. 143. Disponível em: [http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/viewFile/31/59. Acesso em: 26 dez. 2017.

No final de 1979, e também como uma consequência da suposta “abertura”, vários coletivos, como *gextu*, *Viajou sem passaporte*, *3NÓS3* e *d’magrela* organizaram o *Evento Fim de Década*, cujo objetivo, segundo manifesto de duas folhas fotocopiadas e datadas de outubro de 1979[70], foi a autoafirmação da atividade artística do grupos: “Quanto a nós, recusamo-nos a abrir mão de nossa independência em troca de qualquer necessidade mercadológica, ética, moral ou ideológica. E, por incrível que parece, foi só isso que se viu nestes últimos 10 anos: oportunismos e falsas questões de todo tipo. Lutamos por dar um basta a esta situação!” E a *Folha de São Paulo* (9 dez. 1979, p. 64) sob manchete *Fim da Década na Praça Sé* cita o coletivo 3NÓS3: “O evento “Fim da Década” é uma iniciativa de um grupo de artistas e pessoas desvinculadas de qualquer controle, de qualquer empresa ou órgão: “Muito menos – dizem – da Rede Globo e da Editora Abril.” Já em setembro de 1979 o grupo *Viajou sem passaporte*, formado por oito alunos da ECA-USP[71], saiu da Galeria Prestes Maia com uma faixa branca, onde se lia: “Dentro ou fora. Viajou sem passaporte set. 79” caminhando em fila indiana para a Praça da Sé onde iniciam um jogo com o público, interrogando: “Dentro ou Fora?” Para o *Evento fim de década* no dia 13 de dezembro, foi pedida uma verba à Secretaria da Cultura do Município de São Paulo e o projeto foi dividido

Figura 28: *Evento Fim de Década*

[70] Espólio de Hudinilson Jr., Arquivo de Multimeios Centro Cultural de São Paulo

[71] Os oito integrantes foram Beatriz Caldano, Celso Santiago, Carlos Alberto Gordon, Luiz Sergio Ragnole Silva, Marli de Souza, Márcia Meirelles, Marilda Carvalho, Roberto Mello. VIAJOU sem Passaporte. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399320/viajou-sem-passaporte>. Acesso em: 26 dez. 2017. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

em várias bases na Praça da Sé, todas relacionadas com a ideia de trazer a arte para a rua.[72] Nestas bases, materiais de criação como papel, tinta, foram colocados à disposição e os grupos trabalharam com projeções, montagem de filme, jogos com música e improvisações. Em preparação, vários pré-eventos foram organizados pelos coletivos. Um dos deles, organizado pelo *Viajou sem passaporte*, foi a Passeata Alfabética, originalmente pensada para entregar as reivindicações ao secretario Mario Chamie.[73] Os eventos são documentados no catálogo *Top Secret: evento fim da década* (sem data). A linguagem da publicação é mantida em padrão de serviço secreto e se divide em vários relatórios. Um deles comenta: "Último pré-evento: dessa vez uma passeata no centro da cidade (mas como sempre eles procuram confundir o honesto trabalho dos órgãos de informação: cobrem-se com cartolinas contendo estranhos sinais, tal como homens-sanduíches de um hospício)".

Figura 29: Viajou sem Passaporte, *Passeata alfabética*, durante *Evento Fim de Década*, 9 dezembro de 1979

Após o final do evento houve uma extensa autocrítica produzida pelo grupo, em colaboração com os pesquisadores Sônia Salzstein, Ivo Costa Mesquita e Maria Olímpia Vassão, em que se discutiu o sentido e o conceito de "intervenção urbana", na época também chamado "movimento". Vários dos

[72] Base: Bexiga/ Spray/Fita Crepe/ Barbante
Base: Cinema – Tenda de Projeção
Base: Caixas de Papelão
Base: Guichê de informações
Base: Escultura de vento
Base: Música
Base: Arte-Postal
Base: Papel e Tinta
Base: Dragão
Base: Representação (ou seja teatro)
Base: Lambe-lambe
Base: Dança
Base: Barganha e Souvenir
Base: Troca Simbólica

[73] Sob a manchete *Artistas pedem de tudo a Mário Chamie* a *Folha Ilustrada* em 28 set. 1979 (p. 37) relata que "Os artistas pediram à Secretaria, entre outras coisas: 300 metros de pano preto, 60 pincéis de vários tamanhos, 20 baldes grandes de plástico, 1 grampeador-pistola, 5 rolos de papel pardo, 500 bexigas coloridas, 1 bujão de gás completo, 5 rolos de barbante etc."

participantes revelaram a sua frustração com o evento e a possibilidade de incluir algo de diferente na Praça da Sé, como aponta um dos participantes: “A gente batalhou três meses, para ver aí como é difícil, como é difícil inserir alguma coisa diferente.”[74]

1982

Em 1982 – o ano do 50ª aniversario da Revolução Constitucionalista e da 60ª Semana de Arte Moderna – a empresa Paulistur foi encarregada de organizar a decoração do carnaval de São Paulo na Av. Tiradentes. O tema escolhido pela Paulistur foi “Sampa”, inspirado na música de Caetano Veloso cujos versos foram interpretados por onze artistas: Amélia Toledo, Cláudio Tozzi, Flávio Imperio, Hélio de Almeida, Ivald Granato, José Roberto Aguilar, Valandro Keating, Gregório Correia, Marcelo Nitsche, Marcia Rothstein e Mauricio Nogueira Lima. Todos foram convidados a criar painéis para o carnaval de São Paulo. A arquiteta Rozely Carmona, da Paulistur, responsabilizou-se pela coordenação do projeto e determinou o material comum utilizado por todos os artistas. Como o diário *O Estado de São Paulo* sob manchete *A intervenção do artista na cidade: um ato poluidor?* notou, “os grandes painéis em tela de arame galvanizado em malha quadrada, medindo 12 por 2,5 m cada um, foram preenchidos por lantejoulas gigantes em quadrados de 15 por 15 centímetros, de metaloide, em seis cores: vermelho, rosa, prata, amarelo, azul e verde, além de centenas de metros de mangueira de plástico transparente, com iluminação pisca-pisca em várias cores. Os painéis de artistas foram dispostos ao longo dos 750 metros da pista de desfile na Av.

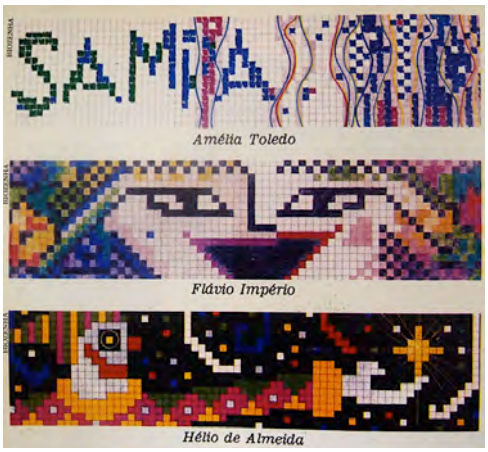


Figura 30: Ilustração de *Isto É,* n. 266, 27 jan. 1982, p. 4

[74] Prefeitura do Município de São Paulo (DT9145), Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artística, Centro de Pesquisas – Arquivo Multimeios, Avaliação do Evento “Fim da Década”, 18 dez. 1979 (pesquisadores Sônia Salzstein, Ivo Costa Mesquita e Maria Olímpia Vassão), p. 15

Tiradentes" (*O Estado de São Paulo*, 17 jan. 1982, p. 36). No artigo um dos artistas participantes do evento, Mario Gruber, propõe uma concepção esférica e tridimensional, com trânsito livre para a multidão: "Na minha opinião, o carnaval, pela maneira popular que se institui, está basicamente errado. [..] E propôs que se montem passarelas "ao invés de um 'corredor polonês' por onde as escolas passam parcialmente, com um aglomerado de gente." O sucesso da Paulistur, cujo presidente era o atual prefeito da cidade de São Paulo, João Dória Junior, durou pouco tempo e logo surgiram vozes críticas. Em 1984, o dirigente da Escola de Samba Vai-Vai, Cícero José do Nascimento afirmou: "O presidente da Paulistur quer impor aos sambistas seus critérios de organização de carnaval, rentabilidade econômica e política e controle absoluto sobre o povo e sambistas"[75]. O projeto com esta dimensão de contribuições artísticas não foi repetido.

1983

Joana Lopes, pesquisadora da área de dança, arte-educadora e jornalista, foi uma das criadoras do jornal *Brasil Mulher*, em 1975, em Londrina (PR). No início da década de 1970, deu aulas na Universidade Estadual de Londrina, de onde foi demitida após desenvolver um projeto de teatro que desagradou às autoridades da universidade, local em que naquele momento funcionava a Assessoria Especial de Segurança Interna. Anos depois Joana Lopes aceitou o convite de colaborar como dramaturga no projeto *Vesperal Paulistânia* (1983), um desfile pelo centro da cidade de São Paulo. Com o motivo de "que o povo sinta mais sua cidade, conheça melhor os edifícios e áreas preservadas" a

Figura 31: *Vesperal Paulistânia*, fotografia: coleção Joana Lopes

[75] RIBEIRO, José A. *Normas da Paulistur irritam os sambistas*, *O Estado de São Paulo,* 8 mar. 1984, p. 36

Vesperal Paulistânia surgiu de uma ideia de António Augusto Arantes Neto, presidente do Condephaat (Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico) que no seu livro *Paisagens Paulistanas* (1999) dedicou um capítulo inteiro à *Vesperal Paulistânia*. O desfile começou no largo São Francisco onde os paulistanos puderam assistir a uma sequência de cenas (feitas por atores profissionais), danças e músicas (interpretados por vários chorais). A consciente escolha do lugar da partida do evento estava relacionada ao momento político em que o pais se encontrava na época: "Era o momento em que começava a democracia brasileira. O acesso à praça, o acesso à palavra, vários acessos. E a Faculdade de Direito foi fundamental. Então teria que ser a primeira parada da procissão/montagem." (LOPES, Entrevista 2017, p. 246). Joana Lopes roteirizou e criou situações dramáticas tendo por base os espaços históricos e um texto que resultou de "uma *colagem crítica* que reúne pichações, pregões, improvisos dos autores, fragmentos de Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Rui Barbosa, Joaquim Nabuco e Oliveira Ribeiro Neto (ARANTES, 1999, p. 47). E, como Lopes menciona na entrevista conduzida em fevereiro de 2017 (p. 246), "descobri muita coisa nos banheiros, em baixo da pedra" que foi incorporado no roteiro da procissão. Eram onze as paradas programadas em toda a trajetória. A igreja e a faculdade de São Francisco, a escola Alvares Penteado, a estátua "Idílio" e o edifício "art decô" Saldanha Marinho, localizado no outro extremo do quadrilátero do largo, vieram compor a cenografia inicial do passeio. *Vesperal Paulistânia* reuniu 200 pessoas, durou 2 horas, atraiu um público de 300, que foi aumentando até 600 pessoas. Em um percurso de estilhaço o desfile se moveu por onze cenas do Largo de São Francisco e via Largo do Ouvidor, Praça do Patriarca, Viaduto do Chá, Teatro Municipal, Rua Formosa até a Ladeira da Memória, ou seja, um minipercurso pelo centro de São Paulo com uma distância de 1,2 km.

Figura 32: Mapa do percurso de *Vesperal Paulistânia* (1983)

O projeto inclui três personagens, o poeta (Umberto Magnani), o "Punca", personagem que o texto da época apresenta como uma "personagem com uma visão mais crítica e atual da cidade (André Rosatelli) e a narradora Ciça Camargo. Arantes (1999) conta que "vários outros personagens surgem do decorrer das cenas além de corais e do Ballet Stagium" (ARANTES, 1999, p. 47) que apresentou a coreografia "Coisas do Brasil" para cerca de duas mil pessoas. Houve também colaboração com as autoridades, como, por exemplo, na cena 7, com os bombeiros. Lembra Arantes (1999, p. 71): "Nesse momento, o carro de bombeiros avança para o meio da rua. Os corais atravessam a rua, chamam o povo e formam, no meio da rua, uma massa única. Todos cantam. Os figurantes continuam em seus postos. Coral canta com o povo"., evidenciando assim a participação do público em várias cenas da procissão. Segundo um depoimento do público no *Jornal da Tarde* (19 dez. 1983), o evento foi "como um passeio fantástico pela cidade." A *Folha de São Paulo* (19 dez. 1983, Ilustrada, p. 23) relatou que "no início do cortejo, alias, alguns confundiram com uma manifestação política." Ao lado da Faculdade de Direito, onde começou a representação, um grupo de Serviço Nacional de Justiça e Não Violência estendia faixas no convento do Carmo anunciando um protesto contra a fome e o desemprego. Certamente existiu também neste festival uma postura crítica à São Paulo da época. Arantes cita o poeta no roteiro na cena 10: "São Paulo americanizada perdeu seu grande parque central e deu lugar aos carros. Era linda São Paulo afrancesada..." e Punca adiciona "É isso aí. Viva a fumaça, o petróleo, a poluição, as guerras, o Brasil-quinto produtor de armas de guerra do mundo! Viva o progresso acidental!" (ARANTES 1999, p. 78). Segundo comentadores na época houve uma dupla função do vesperal: o primeiro foi de "recuperar do passado as vibrações que possam ainda hoje animar nossas paixões, enfatizando nossos projetos, reencadernando nossa afetividade."[76] A segunda motivação foi "propor uma revisão contemporânea da história coletiva da densidade e interpretação dos fenômenos e vivências socialmente diferenciadas; para que aquela massa amorfa de indivíduos que cruzamos nas ruas possa ser reintegrada no fluxo dos acontecimentos que

[76] MOSTAÇO, Edélcio. *"Passeio" recupera o passado*, *Folha de São Paulo*, 21 dez. 1983, Ilustrada p. 33

fazem parte da referência política."[77] O evento fechou na Praça Ramos de Azevedo com o balé Stagium que dançou "Coisas do Brasil", o roteiro de Décio Otero, lances inesperados e de alto efeito teatral vinculados à história do Brasil foram passados em revista: "Índios, negros, portugueses, cortesãos, órgãos oitocentistas e batuques profanos; ladainhas religiosas caipiras e brejeirices interioranas; crenças e costumes populares se somaram pelo palco."[78] Os iniciadores do evento trabalharam com a motivação de trazer um novo olhar sobre as arquiteturas do centro da cidade. O projeto foi direcionado à memoria afetiva do público individual e coletivamente. A partir das reportagens da época e da entrevista com a dramaturga Joana Lopes, interpretamos neste projeto mais a função de entretenimento popular do que uma postura e proposta realmente crítica.

Figura 33: Praça Ramos de Azevedo durante a *Vesperal Paulistânia* com o balé Stagium (*Folha de São Paulo*, 19 dez. 1983)

Mesmo assim, e com estes antecedentes mais poéticos nos anos 1980 com projeto artísticos e participativos no espaço público da cidade de São Paulo (e no Brasil), a performance tem chegado aos poucos às ruas. "Em fins de 1986, a expressão 'performance' ainda é praticada em bares e cabarés como o OFF, o Zoster, e o Madame Satã. Na época a Funarte prepara-se para realizar o II Evento Nacional de Performance" (COHEN, 1989, p. 61). O público que acompanha as "performances" é um pequeno, um público de iniciados. Depois da época da ditadura militar no Brasil uma emancipação do público tem acontecido progressivamente. Assim, críticos ao conceito da "obra aberta" reclamam que "a participação ativa do espectador [...] é resultado do desenvolvimento histórico da luta de classes: representa a democratização e a redistribuição da iniciativa social" (GARCIA CANCLINI, 1981, p. 40).

[77] Idem.
[78] Idem.

1987

Em 1987 Peter Minshall foi convidado pela curadora geral Sheila Leirner para apresentar a sua obra na 19ª Bienal de São Paulo. Depois do boicote à 10ª Bienal em 1969 a instituição esteve no caminho de recuperar folego internacional. Minshall, nascido em Guayana, apresentou a instalação *Callaloo* no andar térreo do Pavilhão da Bienal no Parque Ibirapuera, com trabalhos que foram originalmente concebidos para o carnaval de Trinidad e Tobago. A apresentação inclui fantasias, desenhos e uma vídeoinstalação com imagens do trabalho no carnaval de Trinidad e Tobago com som gravado na ocasião.

Figura 34: Peter Minhsall com *Mobile Dançante* no espaço expositivo na Bienal de São Paulo

Figura 35: Peter Minshall, *Children of the Moon (Os Filhos da Lua)*, 1984, *still* do vídeo, imagem cortesia Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo

As principais obras exibidas foram dois exemplos de *Mobile Dançante* desenvolvido por Minshall, o *Mancrab* (*Homem-Siri*, 1983) e o *Callaloo Dancing Tic Tac Toe Down the River* (*Callaloo Dançando na Ponta dos Pés Rio Abaixo*, 1984). Para Minshall a fantasia em si constitui a forma da arte, pois como ele explica, ao contrário da dança, "o *Dancing Mobile* em si, e não o 'performer', é que é preeminente. Como a escultura, é a forma da peça arquitetada que comunica ao observador; uma forma, porém, que se encontra em constante movimento e transformação, animada e articulada pela energia humana e mascarado" (MINSHALL, 1981, p. 1). No dia 7 de outubro de 1987, Minshall apresentou-se na Bienal usando a fantasia *Homem-Siri* (1983). A performance "Dança das Sedas" durou dez minutos.[79]

[79] *Bienal*, *Folha de São Paulo*, 8 out. 1987, ilustrada, p. A17

A instalação de vídeo que fez parte da apresentação do artista na 19ª Bienal mostra os *Filhos da Lua (Children of the Moon)* com duas mil fantasias – em 28 secções diferentes. A Bienal apresentou sete das 28 fantasias, e desenhos de todas as fantasias foram apresentadas na parede da sala do Minshall também. O catálogo da 19ª Bienal de São Paulo cita o artista: "A questão ocorre com frequência: por que dedicar tanta energia e tempo a um trabalho que não sobrevive mais que um instante, como um refrão de carnaval?" Minshall, que trabalha como realizador de *Mas* (derivado de mascara ou masquerade), nome de carnaval em Trinidad, achou nas exposições um caminho para criar um legado a longo prazo para as fantasias criadas originalmente para o carnaval (Mas) de Trinidad e Tobago.

1988-1989

Durante 1988 a então diretora do MAC-USP, Ana Mae Barbosa, apareceu na imprensa sentindo falta de uma instituição que coordenasse as apresentações de grupos de teatro e música nas ruas e parques, o que daria também a possibilidade de aumentar o acesso a essas manifestações.[80] Aparentemente os esforços de Barbosa resultaram em novas linhas de apoio para a arte e o teatro na rua, assim a agenda cultural publicou em meados de anos 1990 uma rubrica chamada *Arte Nas Ruas*.[81]

Para o 14 de Julho de 1989 (o 200ª aniversario da revolução francesa) o artista José Roberto Aguilar desenvolveu um encenação da Revolução Francesa em São Paulo. Para o evento Aguilar escreveu uma peça (publicada no livro *A Revolução Francesa de Aguilar*, São Paulo: Nobel, 1989). A partir de diálogos fictícios entre os filósofos Rousseau (Zé Celso) e Voltaire (José Roberto Aguilar), que morreram antes da revolução se concretizar, Aguilar colocou em cena os "episódios [...] que antecederam a queda da monarquia francesa,

[80] *Carioca quer ver mais arte nas ruas*, *Folha de São Paulo*, 21 set. 1988, Cidades, p. 5

[81] Através deste projeto, a Secretaria Municipal de Cultura apresenta as segundas, quartas e sextas-feiras, das 12-13h, espetáculos gratuitos de música, teatro, performance, e outros tipos de eventos culturais em vários locais públicos (ruas e praças) da cidade. (MJ17703)

utilizando atores, músicos, vídeomakers e grafiteiros."[82] Sergio Mamberti atuou como o rei Luís XVI, Jorge Mautner, como Robespierre, além de Arnaldo Antunes no papel de Voltaire, Cláudia Cavalheiro atuou como Maria Antonieta e Guto Lacaz ocupou o papel de abade Fiewés no elenco. A Secretaria da Cultura e fontes privadas apoiaram o evento e vários professores organizaram *workshops* de cenografia, dança e produção de fantasias na Oficina Oswald de Andrade. Dando início ao evento teatral, Aguilar organizou uma procissão com alguns atores na semana anterior a 14 de julho de 1989. A trupe de cerca de 40 atores saiu em passeata do ateliê do artista na esquina da Al. Joaquim Eugenio de Lima com a Al. Ribeirão Preto e seguiu na Av. Paulista cantando "A Bastilha vai cair" com objetivo de "tomar posse" (AGUILAR, Entrevista 2017, p. 251) da Praça Charles Miller, em frente ao Estádio do Pacaembu. Os atores estavam vestidos com fantasias que remetiam à época das roupas do século XVIII, com bandeiras francesas em mãos, e já nos ensaios os grafiteiros de Tupinãoda utilizando "técnicas dos afrescos do Renascimento, com as marcações no papel feitas através de perfurações, pintavam os signos da revolução francesa nas paredes do túnel no final da Paulista."[83] No sábado dia 15 de julho a peça estreou na Praça Charles Miller. Como Ricardo Anderáos explica em *Revolução vira carnaval hoje no Pacaembu* (*Folha de São Paulo*, 15 de julho de 1989, Ilustrada p. 1) foram montados quatro palcos na Praça Charles Miller: "três menores, que serão ocupados pelo clero, a nobreza, e o terceiro Estado, representando a Assembleia dos Estados Gerais. O quarto, bem maior, fica atrás, e será ocupado pelo rei e sua corte". Assim a peça começou com a coroação de Luís XVI e continuou com a agitação do "à frente dos palcos menores e vai ganhando espaço até dominar toda a cena." Depois deste enredo fiel à trajetória da revolução, a peça entrou numa "ótica mais

Figura 36: cena da procissão que fazia parte da *Revolução Francesa de Aguilar*, fonte: Arquivo José Roberto Aguilar

[82] *Jornal da Tarde*, 3 jul. 1989, p. 19

[83] *Um ensaio da revolução, na Paulista, Jornal da Tarde*, 3 jul. 1989.

delirante”[84] com jogo de futebol narrado por Osmar Santos, samba-enredo da revolução cantado pelos sambistas do Peruche. O evento ainda incluiu elementos como raio laser e uma aparição da vídeocriatura Otávio Donasci. Falando sobre a organização e produção, Aguilar destaca o esforço coletivo que se desenvolveu a partir de sua iniciativa. A filmagem do evento (edição Tamara Ka e Fernando Ekman)[85] documenta várias partes da peça *Revolução Francesa de Aguilar* na praça Charles Miller.

Anos 1990

A variedade e frequência das procissões organizadas por artistas no espaço público foi relativamente grande nas décadas 1960 e 1970. Consequentemente as atuações representadas nesta pesquisa foram analisadas e divididas por anos. A pesquisa na década de 1990 demonstra que não houve tanta atividade neste contexto, e por esta razão as procissões foram unidas sob a rubrica de uma década. Já no final da década dos anos 1980, o artista brasileiro Ricardo Basbaum participou de ações com o coletivo *Seis Mãos* junto com os artistas Jorge Barrão e Alexandre Dacosta. O grupo repetiu por vezes a mesma ação: pintar ao vivo em eventos, em grandes superfícies de papel ou lona no espaço público e com acompanhamento músical. Em outra ocasião durante 1984 Dacosta e Basbaum produziram 500 cartazes em offset que foram afixados nas ruas de Pinheiros, Bixiga e Butantã.

Figura 37: Calçada da Faculdade Cândido Mendes, Ipanema, ca. 1983, imagem cortesia Ricardo Basbaum

[84] *Um ensaio da revolução, na Paulista, Jornal da Tarde*, 3 jul. 1989

[85] *A Revolução Francesa de Aguilar*, 1989 https://www.youtube.com/watch?v=6zPjjg1wZNM Acesso em: 26 dez. 2017.

Figura 38: Alexandre Dacosta e Ricardo Basbaum "pintura-cartaz nº 4", 1983, cartaz em offset, colado nas ruas de São Paulo em 1984, publicado em *O Estado de São Paulo*, 21.2.1984, p. 18, imagem cortesia Ricardo Basbaum

Desde 1997, Basbaum organiza suas coreografias, jogos e exercícios em várias partes do mundo.[86] Na ocasião da exposição *Friedl Kubelka, Gerard Byrne, Ricardo Basbaum* na MINI/Goethe Institut Curatorial residencies Ludlow 38 em Nova Iorque (curadoria Rike Frank, 2009)[87], organizamos um workshop do seu trabalho *Eu-Você: coreografias, jogos e exercícios* em forma de uma proposta dinâmica na qual dois conjuntos de camisas foram distribuídos aos participantes: camisas vermelhas com a palavra "ME" e camisas amarelas com a palavra "YOU" (consulte também imagem da obra no Apêndice 2). Os dois grupos executaram um conjunto de instruções correspondentes a diagramas e propostas desenvolvidas no local, todos relacionados ao perfil de grupo de pessoas participantes e da arquitetura do lugar. A proposta é referida como "específica ao grupo", uma vez que os resultados variam de acordo com o grupo de participantes que participam no processo. Após o *workshop* os participantes criaram em conjunto uma caminhada improvisada nos arredores de China Town vestindo as camisetas do artista com a inscrição "ME" e "YOU", assim desenvolvendo um diagrama fluido dentro do espaço urbano. Basbaum se apropria de um conceito emprestado de Lygia Clark, que é a linha

[86] Basbaum mostrou as camisas 'eu' e 'você' em uma exposição coletiva em 1997 ("Palavreiro", Funarte, Rio de Janeiro, 1997 – também participaram desta exposição Alex Hamburger, Lygia Pape, Lula Wanderley, Xico Chaves, entre outros). O primeiro vídeo foi finalizado em 1999, a partir de oficina realizada no Festival de Verão de Nova Almeida, Espirito Santo, evento organizado pela UFES. Foi apresentado pela primeira vez no próprio Festival. (informação verbal, 6 jan. 2018)

[87] Trabalhei na função de curador no Ludlow 38, Nova Iorque entre setembro de 2008 e dezembro de 2011.

orgânica.[88] Através da linha orgânica Basbaum organiza "processos de mediação, re-conceituação, re-contextualização de processos. Inclusivamente no meu trabalho jogo com a ideia da linha orgânica como se fosse uma membrana, uma superfície de permeabilidade, mais do que uma fronteira" (BASBAUM, entrevista 2016, p. 252). Porém Basbaum utiliza a linha como algo que é permeável, que permite a transição de um lado para o outro, um intercâmbio do indivíduo dentro da dinâmica do grupo. Basbaum assim estabelece não apenas um legado para a obra de Lygia Clark dentro do contexto da história da arte contemporânea, mas também um desdobramento de conceitos relacionais promovidos por Oiticica, e na época da criação da obra *Eu-Você: coreografias, jogos e exercícios* pelo crítico francês Nicolas Bourriaud.

As linguagens performáticas não encontraram um contexto fértil dentro das instituições dos anos 1990 no Brasil. Mesmo eventos temporários de grande escala como *Arte/Cidade* que poderiam ter abordado assuntos de corpo e performance no espaço público ignoraram estas tendências. Em vez disso *Arte/ Cidade* promoveu linguagens arquitetônicas e digitais, na época uma tendência nascente, durante a sua primeira edição em 1994 e nas subsequentes edições de 1997 e 2002. Sob curadoria de Nelson Brissac, *Arte/Cidade* se autodenominava um evento de intervenções urbanas que propõe o cruzamento de diversas linguagens artísticas, arquitetônicas e urbanísticas, porém sem prestar a devida atenção às linguagens performáticas dentro do contexto urbano.[89] Já na segunda edição de *Arte/Cidade* a curadora Catherine David

[88] Em seu texto *Descoberta da Linha Orgânica* (1954), Clark escreve que "toda esta minha pesquisa começou quando descobri a linha que aparece quando duas superfícies planas e da mesma cor sao justapostas. Esta linha não aparece quando as duas superfícies são de cores diferentes." http://www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=6. Acesso em: 31 dez. 2017

[89] No seu ensaio *Arte & Cidade* publicado em *ARTE Pública*, São Paulo: SESC, 1998, Brissac também não faz menção da performance como um meio a ser trabalhado curatorialmente em espaço público na cidade.

manifestou a sua crítica sobre o conceito da mostra que promovia práticas *site specific* em vez de envolver o espectador no espaço.[90]

Na ausência de políticas institucionais e espontaneidade por parte dos artistas plásticos a desenvolver procissões em espaço público nesta época, a Kompanhia Teatro Multimídia São Paulo apresentou *Viagem ao Centro da Terra*, em 1992. O público, que teve de pagar pela entrada para participar, seguiu o espetáculo em organização processional pela escavação do túnel sob o Rio Pinheiros durante 870 metros dentro da escuridão. Chegando na luz, "um velho aborígine, com barbas até os joelhos, anuncia os próximos passos da jornada."[91] Durante a procissão pelo túnel foram apresentadas performances baseadas em textos de Guimarães Rosa, Jorge Luís Borges, Dante Alighieri e Julio Verne. Também houve trilha sonora de Kodiak Bachine e vídeocriaturas de Otávio Donasci. Como o diretor Rikardo Karman explicou: "Dentro do túnel, o público abandona sua condição de espectador e passa a ser protagonista de experiências"[92]. Três anos depois, em 1995, a Kompanhia Teatro Multimídia São Paulo apresentou o espetáculo *Grande Viagem de Merlin*, em que o público foi convidado a viajar sentado num ônibus sem possibilidade de colocar os pés no chão. O público assistia a cenas no Aterro Sanitário da Rodovia dos Bandeirantes, desciam no Teatro Politeama, em Jundaí, e terminavam passeando de pedalinho numa lagoa, onde acompanhavam as cenas finais.[93] Com um número de participantes limitado a 30, o público foi dividido meio a meio. A certa altura, mulheres e homens foram separados e passaram a viver experiências diferenciadas, muitas delas centradas em discuso de genero. "A intenção da expedição, segundo os diretores, é submeter o espectador ao

---

[90] "Não acredito em site specific, mas em leituras de territórios. O ser contemporâneo tem posições diferentes de se projetor em um espaço. Acredito na revelação mutual do espaço e espectador." (Catherine David em FIORAVANTE, Celso. *Conceito 'site-specific' perdeu atualidade* Catherine, *Folha de São Paulo*, 28 out. 1997, Ilustrada, p. 3)

[91] FALCÃO, Luiz August, *Viagem ao centro da terra*, *O Estado de São Paulo*, 12 nov. 1992, p. 78

[92] Idem.

[93] LEAL, Gláucia. *Arte toma praças, hospitais e até açougues em SP*, *O Estado de São Paulo*, 29 mar. 2002, p. 29

desconhecido, a situações nunca experimentadas,”[94] e a compreensão total do espetáculo dependia de troca posterior de impressões.

2000

Em novembro de 2000 Beth Moysés organizou o desfile *Memória do Afeto* na Avenida Paulista na ocasião do dia Internacional da Não Violência contra a Mulher. No evento participaram 150 mulheres vestidas de noiva, desfilando pela Av. Paulista, da Consolação até a Praça Oswaldo Cruz, despetalando rosas brancas em silêncio, assim deixando uma rastro de pétalas brancas na avenida. Como a reportagem da *Folha de São Paulo* notou na época, foi cavado um buraco para os resíduos dos bouquês, a serem depositados ao final da performance. Em relação ao lugar do cortejo o artigo cita Moysés: “Essa avenida com tamanha concentração financeira é o cenário ideal para repensar o afeto.”[95] Se Moysés afirma a analogia entre capital financeiro e afeto esta correspondência de valores não fica evidente para o crítico de hoje. Porém, Moysés insiste no caráter artístico do ato: “uma passeata teria conotação meramente política, e a intenção é fazer algo poético”. Os transeuntes da Av. Paulista devem ter se perguntado: o que eles estão protestando e quem protesta em um vestido de casamento? Em tempos em que o movimento feminista e discursos de gênero não tinham a mesma repercussão como hoje, *Memória do Afeto* representou uma importante performance chamando atenção para a violência doméstica. Como o crítico de arte Carlos Jiménez nota, a obra *Memoria do Afeto* pode ser “considerada como manifestação de protesto, mas

Figura 39: Beth Moysés, *Memória do Afeto* (2000). Fotografia de Patrícia Gato

[94] SANCHES, Pedro Alexandre.,*Superprodução multimídia leva público `aventureiro' a Jundiaí, Folha de São Paulo*, 6.6.1995 http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/6/06/ilustrada/25.html. Acesso em: 24 ago. 2017.

[95] MACHADO, Cassiano Elek e MONACHESI, Juliana *150 ‘noivas’ despetalam buquês na Paulista, Folha de São Paulo*, 25 nov. 2000, Página Especial 1

também é reminiscente a um desfile cerimonial que evoca a procissão solene de uma noiva no corredor na igreja." (2016, p. 36) As *performers* femininas vestiram os trajes de noiva colecionados por Moysés e o fato de terem sofrido violência doméstica não foi um criterio de seleção dos participantes. Porém, como Moysés afirmou em entrevista com Arthur Moreau quatro anos mais tarde, "eu só fiquei sabendo de um caso de uma mulher que estava há sete anos sofrendo violência do marido, violência psicológica; ele mandava ela embora, mas ela não ia. Ela participou da performance, voltou para casa, arrumou a mala e foi embora. Ela foi forte. O trabalho no coletivo fica muito mais forte"[96]. Beth Moysés tem trabalhado com *performers* vestidas de noiva em algumas outras instâncias, assim subvertendo o significado do vestido branco que na opinião convencional é suposto ser usado em apenas uma ocasião de destaque na vida.

2003

Entre a segunda metade dos anos 1990 e do início dos 2000 a cena da arte contemporânea das grandes cidades do Brasil caracterizou-se através do crescimento de coletivos de artistas que, devido à ausência de um quadro de galerias extenso, atuou predominantemente no espaço público. Em abril de 2003 a *Folha de São Paulo* lista 22 coletivos sob a manchete *a(r)tivistas.*[97] Entre os vários coletivos as matérias citam o grupo Los Valderramas, encabeçado pelo artista Fábio Tremonte, como um grupo que "realiza ações banais nas ruas de São Paulo em datas pré-estabelecidas, como a circulação de fuscas brancos durante um dia inteiro ou de pessoas com guarda-chuvas coloridos em uma tarde chuvosa, o artista apropriando-se de situações

[96] *Performatus* Ed. 8, Ano 2, Nº 8, Jan 2014. Disponível em: [http://performatus.net/entrevistas/entrevista-beth-moyses/. Acesso em: 8 dez. 2017.

[97] Consulte também http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0604200307.htm. Acesso em: 21 jul. 2017. Outra matéria de 1º de dezembro de 2003 (MATIAS, Alexandre. *Interferência Coletiva – núcleo de produção sem hierarquia fundem ativismo e diversão mudando a forma de fazer e consumir cultura. Folha de São Paulo*, 1 de dezembro de 2003, Ilustrada, p. E1) lista os coletivos Re:Combo, o grupo de vídeo e cinema *Neo Tao,* o *coletivo Instituto,* o grupo mineiro de animação *Poeria Filmes,* o *Projeto Casulo, T.E.M.P, Universidade Invisível, A Revolução Não Será Televisionada, Los Valderramas, Rizoma, Coletivo Formigueiro,* o coletivo de e-music *Soononmoon*, *A Revolução, Urucum, Radioatividade* e *Sabotagem.*

cotidianas e gestos alheios.” Tremonte na época era integrante do coletivo Grupo EmpreZa, que se estabeleceu com o objetivo de produzir projetos na rua. Nesta época o meio institucional se interessou brevemente pelo trabalho de coletivos como, por exemplo, fica evidente pela organização do evento *Mídia Tática* na Casa das Rosas, em São Paulo, que juntou muitos coletivos como *Gia* de São Paulo e *Veia* de Salvador (TREMONTE, Entrevista 2017, p. 262).[98] Outros coletivos, como o Formigueiro acima mencionado, atuaram no espaço público, porém sem objetivo de organizar passeatas. Além da formação artística “todos tinham uma dimensão ativista também. Vários participaram da ocupação Prestes Maia no centro da cidade. Era um outro momento na arte brasileira, com poucas galerias, então não tinha esta perspectiva de que você se poderia dar bem comercialmente. Como todos éramos muito jovens e incipientes era um jeito de mostrar o trabalho.” (TREMONTE, Entrevista 2017, p. 262). Los Valderramas foi criado com a premissa de que as ações do grupo nunca poderiam ser gravadas ou filmadas e que apenas haveria relatos depois de aconteceram. As ações eram todas fictícias e o grupo também era fictício. Los Valderramas durou muito pouco tempo. O grupo foi criado por uma ação em que vários coletivos foram criados no Salão de Bahia em 2003. Na convocatória de 2002 se anunciava a seleção de 30 artistas. Numa conversa entre vários artistas, entre eles o coletivo Grupo EmpreZa, surgiu a ideia de burlar o sistema do salão e enviar 31 projetos. O objetivo de juntar 31 coletivos não foi alcançado, e então várias outras pessoas começaram da criar coletivos fictícios. Tremonte criou Los Valderramas e Alexandre Perreira criou Valmet. No final foram mandados 31 projetos, porém a lógica do grupo foi invertida e todos os projetos foram selecionados como um só projeto. As passeatas de Los Valderarmas apenas existiram em forma de comunicados enviados por Tremonte.

Também em 2003, no abrigo Projeto Oficina Boracea, especialmente dedicado aos catadores que trabalham para associações de reciclagem em São Paulo, o artista brasileiro Fernando Marques Penteado trabalhou com aproximadamente

[98] Sob manchete *Os A (r) tivistas,* a *Folha de São Paulo* publicou uma lista de coletivos em 6 abr. 2013. Sobre o Grupo EmpreZa foi publicado que se trata de um “Grupo de Goiânia que trabalha sobretudo com “happening”, performances, interferências urbanas e em circuitos, sempre priorizando o uso do corpo, alargando e questionando a tradição da “body art”.

250 pessoas durante 12 semanas para produzir um grande calendário de advento de têxtil. O artista contextualiza sua pesquisa quando conta que “desde que eu fui visitar pela primeira vez o espaço do projeto Boracea, que incluía em um de seus pátios uma pequena capela, eu percebi e intuí que a religiosidade era uma característica inalienável daquela população específica e que merecia ser incorporada no meu desenho de projeto. Naquela capela quase todos os domingos era rezada uma missa que era muito atendida pelos albergados. Eu então entrei em contato com o pároco que rezava essa missa e que pertencia à Igreja de São Francisco e lhe perguntei se ele gostaria de receber um ícone bordado [o painel do calendário] feito pelos albergados do projeto Boracea e rezar uma missa especial para receber esse ícone lá na sua igreja matriz [largo de São Francisco], sendo que nós levaríamos esse ícone até lá em procissão. Ele concordou e daí criou-se o *timing* da procissão que devia sair do Boracea a tempo correto e chegar na igreja do centro da cidade pontualmente para a missa da manhã [10h ou 10:30h aproximadamente].” (MARQUES PENTEADO, Entrevista 2014, p. 267). Marques Penteado conversou com os participantes voluntários sobre a história e o significado de um Calendário de Advento e, em seguida, cada um foi convidado a produzir seu / sua peça bordada em tamanho A3. Para tal produção o artista disse que os participantes iriam bordar sua própria história. A peça têxtil *Calendário do Advento* (consulte também imagem na p.272) foi desfilada em uma procissão de 7 quilômetros – do abrigo onde foi produzida para o centro de São Paulo até chegar na igreja franciscana que a recebeu. Todas essas 250 pessoas aprenderam a costurar, uma vez que tinham que se envolver com o projeto através da sala de oficina: apenas 44 deles produziram a peça individual bordada em A3, mas todos os outros ajudaram a produzir a procissão, e participaram 33 carros ornamentados desfilando juntos, de manhã cedo, no domingo, o primeiro do Advento de 2003.

Durante os anos 2002 e 2003 a artista estadounidense Andrea Fraser produziu duas obras relacionadas com desfiles de carnaval no Brasil. *Exhibition* (2002) é uma instalação de vídeo com duas projeções, justapondo imagens de Fraser (visitante frequente do Rio de Janeiro e bailarina de samba amador) dançando no carnaval no Rio de Janeiro com cenas filmadas no estúdio. As projeções do

tamanho real criam uma tensão entre o espaço e a galeria – uma tensão interrompida por luzes e as multidões na passarela do Samba. Para *Um Monumento as Fantasias Descartadas* (2003), Fraser juntou trajes de carnaval abandonados nas ruas do Rio de Janeiro. O resultado é uma explosão vulcânica de fantasias, penas, máscaras, sapatos, cores brilhantes. Além da instalação escultórica Fraser também produziu um série de fotos retratando as fantasias abandonadas nas ruas do Rio de Janeiro.[99]

2004

Em 2004 os artistas Matthew Barney e Arto Lindsay organizaram *De Lama Lâmina* como parte integral do carnaval de Salvador da Bahia. Para a ocasião e "ao contrário de trios elétricos convencionais da festa baiana, Barney optou por uma espécie de carro alegórico. O artista, que já tinha estudado o candomblé na Universidade de Yale, utilizou dois orixás como conceitos de seu trabalho – Ogun, deus do ferro, e Ossain, das plantas – para criar uma narrativa sobre o poder da dualidade da natureza e, consequentemente, do ser humano"[100]. Barney e Lindsay intervieram com a sua participação no desfile de carnaval e adicionaram mais um elemento. Lembra Lindsay que "não tinha dificuldades de inserir o nosso estilo *avant garde noise* no contexto tradicional de carnaval. Eu trabalhava com o diretor do grupo Cortejo Afro chamado Alberto Pitta." (Entrevista 2014, p. 277) Atraves da colaboração com Pitta, os dois artistas foram aceitos como *insiders* e *outsiders* ao mesmo tempo, e projetaram a sua visão de carnaval. E, adiciona Lindsay: "minha música é barulhenta, espetada, abrasiva, mas também é muito rítmica, portanto, não foi difícil para me comunicar com os músicos. Fui aceito. O público-alvo são baianos, um tipo de público tal como no CBGB[101]: eles falam de volta." (Entrevista 2014, p. 279). No carro alegórico foi montada uma árvore, que

[99] Consulte também o Apêndice 2 (p. 376 e p. 380) para imagens das obras de Andrea Fraser.

[100] Ezabella, Fernanda *Matthew Barney se rende à magia do candomblé* matéria de Reuters, publicada em 22 abr. 2004, no portal UOL. https://noticias.uol.com.br/ultnot/2004/04/22/ult26u16426.jhtm Acesso em: 31 dez. 2017.

[101] CBGB foi um club de música em Manhattan (1973-2006).

apoiava a personagem de Júlia Butterfly Hill, que viveu em cima de uma árvore na Califórnia entre 1997 e 1999 a fim protestar contra a devastação das florestas. Em baixo do carro Barney convidou Greenman para atuar, um personagem híbrido, meio-homem, meio-planta, que se relacionou sexualmente com o eixo maquinal. Da performance resultou um filme que foi apresentado em setembro de 2004 na Pinacoteca de São Paulo e a escultura-carro que foi subsequentemente aquirida pelo Instituto Inhotim (MG) (refere também p. 171).

2009

Em 2009 o artista Yusuf Etiman começou a preparar *a Procissão ao Solstício das Irmãs Andarilhas do Outropentágono* com *The Miss Magali's Very Famous Textile Workshop* em Berlim. Fantasias foram desenhadas e costuradas durante várias sessões no espaço coletivo *Basso*. No final Etiman viajou junto com alguns integrantes do coletivo *Basso* e com as fantasias para São Paulo e no domingo 21 de junho de 2009 organizou a *Procissão ao Solstício das Irmãs Andarilhas do Outropentágono*. O convite do evento anunciou que "nesta data cósmica, nos encontramos no luxuoso esverdeado Parque da Água Branca entre 2 e 3 da tarde. Nós preparamos nossas vestes especiais, nossa comida e nossos acessórios. Às 3 horas sairemos do parque, atravessaremos o Minhocão e terminaremos nossa procissão na parte superior da Praça Roosevelt, onde celebraremos o pôr-do-sol no dia mais curto do ano com conversas, danças, comidas e amor." Nesta época, lembra Etiman, a população não frequentava o centro e o minhocão tanto quanto hoje. Além do artista participaram sete ou oito pessoas da procissão. Durante várias paradas as fantasias foram ativadas

Figura 40: *Procissão ao Solstício das Irmãs Andarilhas do Outropentágono*, 2009. imagem: cortesia Yusuf Etiman

pelo grupo e apresentadas aos públicos. De volta a Berlim, segundo Etiman, as fantasias foram apropriadas em vários outros eventos pelo coletivo *Basso*.[102]

Com a peça *Quem Não Sabe Mais Quem É...* a Cia. São Jorge de Variedades trabalhou ideias revolucionários com textos de Heiner Müller e Rosa Luxemburgo, também em 2009. A partir da Barra Funda o público seguiu os atores pelo bairro com cena de abertura em frente ao teatro São Pedro, com a cena seguinte em frente de uma escola, com saída na Casa de São Jorge, na Rua Lopes de Oliveira 342. Os atores trocaram de roupa e mudaram o figurino entre homem de executivo, esportista vestindo um short azul Adidas ou vestindo um cocar de índio, por exemplo, reclamando "o poder é solitário" ou "o tempo já não trabalha a meu favor". No ano seguinte, em 2010, a Cia. São Jorge de Variedades apresentou a procissão *Barafonda* com um percurso de 2 quilômetros pela Barra Funda, cuja história se conectou com as tragédias gregas de "Prometeu Acorrentado" e "As Bacantes." Com uma investigação de caráter mitológico sobre a natureza do bairro, a peça contou com 25 atores e quatro músicos, 150 figurinos e dois pequenos carros alegóricos. O desfile começou na Praça Marechal Deodoro e terminou na Rua Luigi Greco. A participação do público era gratuita. Patrícia Clifford, uma das atrizes da Companhia explica a dinâmica do grupo e da peça: "O espetáculo é um passeio pelo bairro e pretende juntar nosso elenco com o público e formar um grande coro", e que a peça foi realizada durante o dia "a fim de dialogar com as pessoas, o trânsito e o comércio do bairro."[103]

2012

Fundado em 1991 pelo diretor Antônio Araújo e o iluminador Guilherme Bonfanti, o Teatro da Vertigem vem apresentando suas peças, entre outros lugares, em hospitais (*O Livro de Jó*, 1995), no rio Tietê (*BR-3*, 2006) ou nas ruas de São Paulo. Para *Bom Retiro 958 metros* (2012) o público foi convidado a reunir-se na rua Cesare Lombroso, no shopping Fashion Mall, no bairro do Bom Retiro, centro manufatureiro têxtil e de moda. Tradicionalmente com

[102] Informação verbal do artista em 3 nov. 2017
[103] www.ciasaojorge.com/espectaculos/barafonda. Acesso em: 25 ago. 2017.

propriedades judaicas, agora está na mão de empresários coreanos, que empregam imigrantes da Bolívia para a produção dos tecidos. O bairro fica perto da principal estação de trens da capital, a Estação da Luz, que está no centro de um lugar sombrio, com uma cena de drogas conhecido como Cracolândia. *Bom Retiro 958 metros* desenrolou-se de forma itinerante em todo o bairro e o público seguia os atores que atuavam dentro de butiques ou *sweatshops*. Ao lado dos caminhos de ferro um ator imitava ataques paranoicos de um toxicodependente em busca de uma "pedra" de *crack*. Criticando o consumidor viciado em moda, manequins de exibição foram desmembrados pelos atores e espalhados em torno das ruas ou empilhados num caixote de entulho; atores bloquearam um cruzamento para realizar um desfile de moda, e a peça terminou no auditório abandonado nos fundos da Casa do Povo, uma antiga escola judaica e centro cultural.

2013-2014

Luisa Mota é uma artista portuguesa que trabalhou no Brasil durante a primeira metade dos anos 2010. Para a 9ª edição do festival anual Verbo (organizado pela Galeria Vermelho em São Paulo, 2013), Mota encenou a procissão *I believe in good things coming* na Avenida Paulista. A artista e um grupo de voluntários fizeram uma procissão pela Avenida Paulista mascarados de personagens épicas, os assim chamados "Homens Invisíveis". Os homens invisíveis estavam vestidos de fantasias espelhadas carregando uma Madonna Negra, expressando uma crença num líder desconhecido. O desfile, que passou pela Av. Paulista até o MASP e depois voltou para a Galeria Vermelho, provocou algum assombro nos transeuntes da avenida mas houve pouca adesão ao cortejo pelo público geral. Mota também participou na 3ª Bienal da Bahia (2014) com a performance-cortejo *Genesis a Genes* com mais de 70 voluntários para a abertura da exposição. *O Jornal dos 100 dias* (29 de maio de 2014, p. 1) da terceira Bienal da Bahia documentou que o cortejo saiu do MAM-BA em direção ao Passeio Público, passando pelo Largo 2 de Julho e Rua Carlos Gomes. Explicando que *Genesis a Genes* é "uma representação de diversos personagens imaginários ou não, que remetem a símbolos sociais,

religiosos e culturais transcendendo fronteiras," o texto relata que a procissão "foi agregando os passantes, instigados pela obra e curiosos por seu desfecho."

2015

Figura 41: cartaz da procissão *ARTivação*

O projeto *ARTivação* (2015) foi uma caminhada artística no dia 9 de julho de 2015 que aproximou as instituições vizinhas ao MAM, no Parque Ibirapuera, em um evento efêmero de uma única tarde: MAM[104], Museu Afro Brasil[105], Auditório Ibirapuera[106], Oca[107], MAC-Bienal[108]. O projeto surgiu de uma colaboração minha com os participantes do curso livre *Laboratório de Curadoria* que ministrei no primeiro semestre de 2015. O Projeto Arquitetônico do Parque Ibirapuera, de Oscar Niemeyer, tem como intenção original interligar edificações de importância pública, criando um amplo percurso de convivência, que revela seu sentido humanista e social. É possível ter uma visão material, corpórea, da relação modernista entre construção e ambiente projetada por Niemeyer, do terraço do MAC, o Museu de Arte Contemporânea – que, antes, sede do Detran, representa o ponto mais deslocado do conjunto arquitetônico. Por meio da

[104] A história do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), um dos primeiros museus de arte moderna da América Latina, começou durante a 5ª Bienal de São Paulo, quando Lina Bo Bardi e Martin Gonçalves idealizaram o projeto de um ambiente temporário sob a marquise para abrigar a exposição "Bahia". Posteriormente, o espaço funcionou como depósito da bienal até virar a sede do MAM em 1968-69.

[105] Inaugurado em 2004, a partir da coleção particular do artista e curador Emanoel Araújo, o Museu Afro Brasil é uma instituição voltada ao estudo das contribuições africanas à cultura nacional.

[106] Projetado em 1954, o auditório só começou a ser construído quase 50 anos depois, sendo inaugurado em 2005.

[107] Projetado em 1954, o edifício da Oca é um espaço expositivo, administrado pelo Museu da Cidade desde 2010, que no passado chegou a abrigar o Museu da Aeronáutica de São Paulo e o Museu do Folclore.

[108] O MAC, Museu de Arte Contemporânea, foi criado em 1963 quando a Universidade de São Paulo recebeu o acervo do antigo MAM de São Paulo. Transferiu-se do prédio da Bienal para o edifício que já foi sede do Detran em 2013.

caminhada proposta pelo grupo do laboratório de curadoria do MAM, em diálogo com os artistas convidados, o objetivo do ARTivação foi chamar a atenção do público para a arte que acontece dentro dos museus do conjunto arquitetônico do Parque Ibirapuera, trazendo para fora um pouco do conteúdo de cada universo museológico. O cortejo começou no MAM, onde Guto Lacaz trouxe o trabalho *Apresentação do Kit de Identificação e Sobrevivência para Curadores*, e apresentou uma performance metarreferencial sobre o ofício do curador. No Museu Afro Brasil Mônica Ventura propôs um recorte poético do universo da escritora que dá nome à Biblioteca do Museu, Carolina Maria de Jesus. A escritora teve seu livro *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, composto por vinte cadernos que retratam sua vida cotidiana na favela, traduzido em 13 idiomas. Para "Quarto de Despejo – O recorte de um desejo" Ventura convidou a poetisa Tula Pilar, conhecida como Carolina de Taboão, que encontrou na escrita uma forma de sobrevivência, emancipação e expressão da própria identidade. Ventura e Pilar apresentaram uma composição de um sonho com várias *personagens* Carolinas, sugeridas pelas artistas e imaginadas de volta pelo público. No Auditório do Ibirapuera – Jardim Waldemar Cordeiro a Cia. Projeto Co, sob direção de Paula Petreca, apresentou *Blink – Peça para Ativação do Jardim de Waldemar Cordeiro no Ibirapuera*, uma encenação de coreografia minimalista que reinterpreta o conceito de *quadro-vivo* proposto pelo projeto paisagístico de Waldemar Cordeiro, de 1955, por meio da ação corporal das três bailarinas-performers da Cia. O quadro se completou com um poema em áudio de Augusto de Campos, na voz de Caetano Veloso — elemento que configura o pano de fundo ideológico-concretista no qual foi criada a obra de Cordeiro.

Figura 42: Cia Projeto Co, *Blink – Peça para Ativação do Jardim de Waldemar Cordeiro no Ibirapuera*, 2015

Na Oca José Roberto Aguilar apresentou *Sinfonia para Walter Zanini*, performance musical da banda dos *Descontrutores Musicais*, composta pelo trio de artistas: Aguilar, André Jungmann e Ricardo Villas Boas. Nas palavras

de Aguilar, Zanini era aquele “que depurava a violência em linguagem, que era humano, demasiadamente humano, que fazia parte de uma plêiade de gênios humanistas que traduziram e inovaram a arte no Brasil.”[109] Assim a figura de Zanini levou a procissão ao último ponto ao prédio da Bienal e do antigo MAC-USP onde o pesquisador Vinicius Spricigo e a artista Clara Ianni encerraram o ciclo da caminhada sob lema *“À causa maior da liberdade",* uma conversa-expositiva com o público que se estabeleceu a partir da citação de Ciccilo Matarazzo, retirada do texto de abertura do catálogo da 10ª Bienal, de 1969 – a Bienal do boicote dos artistas por causa do regime militar.

O artista grego Yorgos Sapountzis apresentou a procissão *A seu serviço* no sábado 21 de novembro de 2015 dentro do contexto da mostra *Esponja* organizado pelo artista Yusuf Etiman no espaço expositivo *Solo Shows* no centro de São Paulo. No seu trabalho Yorgos Sapountzis envolve espaços públicos e privados, sem marcar qualquer diferença ontológica entre eles. Concentrando-se no modo como as pessoas vivem e compartilham espaços públicos, a obra de Sapountzis investiga as formas como espaços afetam a estrutura arquitetônica e social da cidade, assim como as maneiras pelas quais os indivíduos constroem as suas identidades. Com *A seu serviço* (2015), Sapountzis queria prestigiar a figura do/da empregado/a doméstico/a no Brasil com uma procissão no espaço público. A procissão teve início no *Solo Shows* com uma caminhada até o monumento dos empregados domésticos na Praça Marechal Deodoro. No dia, o público se encontrou a partir das 18h para uma degustação de comidas gregas preparadas pelo artista. Reuniram-se cerca de 40 pessoas dentro do espaço expositivo, onde foram distribuídas capas em várias cores aos participantes. O grupo saiu pelas 19h para participar de uma procissão concebida por Sapountzis. A primeira parada aconteceu logo na Praça Rotary, onde o artista separou o grupo em dois. Um grupo iria liderar a performance e seguir as instruções do artista e o outro grupo seguiria como público. Pelo menos dois participantes continuaram a distribuir comida das bandejas preparadas por Sapountzis. A primeira parada aconteceu quando o

[109] Texto interno de trabalho curatorial de ARTivação (2015). Walter Zanini, crítico de arte e historiador, foi o primeiro diretor do Museu de Arte Contemporânea (MAC-USP) e, entre 1981 e 1983, foi curador da 16ª e 17ª Bienais de São Paulo. Uma breve documentação da performance dos *Desconstrutores Musicais* está disponível em https://www.youtube.com/watch?v=WXr_AkCj548. Acesso em: 25 fev. 2018.

grupo de Sapountzis parou em silêncio diante de uma farmácia na Rua Dona Veridiana. Cruzando a Rua das Palmeiras, o artista parou o trânsito com três palitos de madeira revestidos de folha de alumínio (consulte também figura 73, p. 345). Chegando na Praça Marechal Deodoro o artista pediu para três voluntários uma performance em *situ*, batendo martelos em cima das bandejas metálicas. Esta performance pareceu um concerto de música *noise*. A procissão na rua teve duração total de aproximadamente 40 minutos. Uma escultura produzida a partir de vestígios da performance, com capas, palitos de madeira revestidos de alumínio e as bandejas foi exibida na mostra final do projeto *Esponja*.

Outro artista brasileiro que trabalha influenciado pela tradição de procissões cristãs é Stephan Doitschinoff que tem atuado tanto em projetos de arte pública, como performance e pintura, escultura e desenho dentro de contexto de exposições. Com um forte interesse na história e os fenômenos de propaganda, religião e simbologia, Doitschinoff tem fundado o assim chamado *Cvlto do Fvtvrv*. Nas performances e procissões de *Cvlto do Fvtvrv* Doitschinoff trabalha junto com outros músicos, designers de figurinos e voluntários de outros meios. Doitschinoff foi “formado muito pela cultura religiosa e a tradição, e como filho de pastor fui eu que fiquei na igreja o tempo todo. Mas era uma igreja evangélica, então o universo das imagens era inexistente, além de uma cruz. Não tinha imagem e não tinha procissão. Os evangélicos veem as procissões como uma coisa do diabo. [...] fui para um lugar onde pude estar nas procissões e ver os altares dentro das casas, e eu queria trabalhar com os artesanais que produzem a arte devocional. Fui para Lençóis, na Bahia, onde fui convidado a pintar a capela local. Em 2005 fiz um projeto em que pintei um mural gigantesco na cidade. Participei de muitas procissões, as grandes que são da Igreja Católica e as pequenas que são do rezado, dos alinhas, do jarê, que são sincréticas, nas quais participam cinco ou seis pessoas, muito misturado com a cultura ibérica e o animismo africano.” (DOITSCHINOFF, Entrevista 2016, p. 302) Uma instalação de Doitschinoff tem sido apresentada pelo MAM de São Paulo em 2008 como primeira fase de *Cvlto do Fvtvrv* com subsequentes cortejos organizados pelo centro de São Paulo em 10 de

dezembro de 2015 e uma procissão entre MAC-USP e MAM no Parque do Ibirapuera em 7 de maio de 2016.

2016

Desde meados de anos 1970, Zé Celso, com seu grupo Uzyna Uzona e o Teatro Oficina, está trazendo o debate político para dentro de suas peças, encenadas principalmente no teatro no Bixiga e em seus arredores imediatos. Tal como no teatro da *avant garde* russa, a dramaturgia de Zé Celso, tanto como a arquitetura do teatro, são projetadas para envolver o público na ação dramática. Praticamente todo o auditório faz parte do palco. O público fica sentado em uma estrutura de andaimes em ambos os lados de um corredor ligeiramente inclinado no centro, apoiado por um calçadão e um pequeno palco para o acompanhamento musical ao vivo: o terreiro eletrônico, como Lina Bo Bardi gostava de chamá-lo. Depois de 6 meses, a Universidade Antropófaga (a prática de transmissão de conhecimento do Teatro Oficina) encerrou um ciclo de vivências e processos artísticos pelas ruas do Bixiga, com o teatro-bloco Pau-Brasil, que "é também rito de demarcação do Bixiga como um território sagrado, pela cultura, pela arte, e por sua gente", como divulgou o Teatro Oficina durante do carnaval 2016. Se em 1979 a preocupação da passeata promovida pelo Teatro ainda foi a ganhar voz pública num contexto de controle e censura e para memorar o dia dos trabalhadores, 37 anos depois o lema é a iminente gentrificação e a especulação imobiliária do antigo bairro de Bixiga. Assim, o evento "teatro-bloco-cortejo-rito" *Pau-Brasil* era desenhado como manifestação de conservação. Os participantes se espalharam em uma lona azul na rua, e o bloco parou em duas ou três ações. Primeiro, houve um "ritual", com uma das mulheres – as roupas dela eram rasgadas – depois,

Figura 43: *"teatro-bloco-cortejo-rito" Pau-Brasil* (30 e 31 de janeiro de 2016)

mais tarde, uma iemanjá deixou voar uma grande lona azul. A maioria dos participantes do cortejo se escondeu embaixo da lona, criando ondas. O pano azul foi, posteriormente, usado novamente num cruzamento para descansar, e assim um dos cruzamentos mais importantes do bairro foi "bloqueado". Os vizinhos estavam com vontade de participar, pelo menos muitos saíram de suas casas. O cortejo foi uma demonstração colorida, as canções foram de modo clássico mas atualizado com temas de orgulho de bairro Bixiga e contra a especulação imobiliária.

Enquanto o carnaval tem testemunhado uma nova dimensão de comercialização que também complica a participação dos públicos na criação ou apresentação do espetáculo, que é altamente coreografado, estilizado e de certa forma branqueado[110], artistas têm sido responsáveis para criar outras possibilidades de cortejos nas ruas. Assim, por exemplo, o crescente carnaval de São Paulo tem trazido blocos concebidos por artistas, que apresentam trajes e elementos muitas vezes criados em colaboração (estes na maioria são descartados depois do evento). Assim, por exemplo, para a criação do bloco Rufos y Bufos um grupo de artistas, escritores e arquitetos se reuniu por meses em um apartamento no centro da cidade a fim de conceber figurinos. Grupos como Rufos y Bufos têm surgido de um renovado envolvimento de artistas no carnaval. Durante os anos da gestão do prefeito Fernando Haddad (2013-2016) houve uma liberação de espaço público no centro da cidade de São Paulo para a organização de festas. Esta liberação se articulou não somente em eventos de música eletrônica, organizados esporadicamente durante o ano, ou na

[110] A cor da pele dos participantes no carnaval tem sido pouco debatido na literatura. Em relação ao carnaval de Recife, Katarina Real manifestou em 1967 que não concorda absolutamente com Roger Bastide quando diz que a maioria dos dançarinos de frevo são brancos, e a maioria dos blocos ou clubes são de cor." (Bastide, Roger em *Imagens do Nordeste Mistico em Branco e Preto*, Rio de Janeiro: O Cruzeiro S/A, 1945, p.198). É possível que a situação tenha mudado desde os tempos em que Bastide estudou o carnaval pernambucano, mas duvido disso, porque uma das características dominantes desses grupos, há muitas décadas, é que nem a cor da pele nem a aparência física importa" (REAL, 1967, p. 33). Em 1997 o pesquisador Alberto T. Ikeda manifestou que "Embora ainda se pratique em alguns pontos do pais o tipo de "carnaval participação" (pré-capitalista), popular nas ruas, como em Recife e Salvador, a grande mídia tem valorizado sobretudo o carnaval dos desfiles [...] onde o indivíduo participa desfilando ou assistindo das arquibancadas ou observa passivamente pela televisão." (IKEDA, Alberto T. *No carnaval pós-moderno, negro não tem vez*, *O Estado de São Paulo*, 8 fev. 1997, p. D8)

Virada Cultural e no *SP na Rua,* mas também na crescente participação de blocos artísticos durante a época de carnaval. [111]

No dia 23 de março de 2016 aconteceu o *cortejo aos arquitetos de sonhos* organizado pelo artista Solon Ribeiro no Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, Rio de Janeiro (consulte imagens na p. 348). Segundo o convite para o evento, a performance foi um dos resultados da residência do artista realizada na colônia Juliano Moreira. A chegar na colônia, os usuários locais, junto com Solon Ribeiro, tinham preparado uma série de réplicas e interpretações de obras de Bispo de Rosário para o cortejo. Em uma delas encontrava-se bordado: "Na noite de inverno se você tem dois casacos doe que deus abençoa" (Gilmar). A concentração foi seguida por alguns depoimentos de usuários da colônia. A fala de um dos usuários em homenagem ao Bispo de Rosário foi a seguinte:

Saudar a vida

Saudar o artista

E o lugar dele é o céu

Sem essa de saúde

Sem essa de mental

Sem essa de normal

Todos somos anormais

[111] Uma das fundadoras do bloco, Marcela Vieira, explica: "A ideia [para Rufos y Bufos] surgiu em 2013, quando ficamos um pouco frustrados com o carnaval de rua de São Paulo: notamos que os blocos, outrora pequenos, tendiam a atrair cada vez mais foliões ano após ano. Muitos dos blocos estavam excessivamente cheios, outros, com a pretensão de atender à crescente demanda e ampliar a estrutura, firmaram acordos com patrocinadores privados. A ideia, salvo alguns exemplos, estava demasiado vulnerável a se perder e virar um negócio. Daí pensamos que seria interessante reunir um grupo de amigos, definir data e horário e, simplesmente, ir à rua pular carnaval, mesmo que nenhum de nós tivesse qualquer tradição carnavalesca. Para isso, semanas antes do cortejo começamos a desenhar as fantasias, definir um tema específico e lançar a ideia em redes sociais, como o Instagram e o Facebook." (VIEIRA, Entrevista 2015, p. 337). *Rufos Y Bufos* foi a segunda edição de um bloco de carnaval organizado por um grupo de artistas, editores, tradutores, curadores, a maioria dos quais também habita no centro de São Paulo. A primeira edição organizada aconteceu sob nome de *Lambudza Lambida* em 2014. A terceira edição, *Gran Coquelouche*, foi organizada em 2016 e a quarta edição, *BLiiss*, em 2017.

Este poema foi seguido pelo depoimento de um outro paciente que contou: “Muito legal estar aqui desde 1999, hoje estou na minha segunda juventude e não na velhice.” Na ponta da procissão foi carregada uma cópia do Manto de Apresentação. Artur Bispo de Rosário queria ser apresentado vestido deste manto a Deus no dia do Juízo Final. Partindo do museu a procissão passou por várias partes da colônia. Passando um túnel recém-construído embaixo de uma estrada que daria acesso às atividades olímpicas, a procissão chegou depois de 20 minutos no *Polo Experimental*, o prédio que abriga os programas de educação e estúdios de atividades artísticas de pacientes da colônia. O tema cantado durante o cortejo foi uma citação das palavras do próprio Bispo de Rosário:

“Torre de Londres é Fortaleza”

“No peito traz nome próprio”

Chegando no *Polo Experimental* o Manto de Apresentação foi colocado num maestro de bandeira. Enquanto a banda de bateristas, que esperava a procissão no lugar, anima o momento do hasteamento da bandeira com a batida, outro tema é cantado: “Os doentes mentais são como beija-flores, nunca posam, ficam a 2 metros do chão.” (citação das palavras do próprio Bispo de Rosário). O momento do hasteamento do manto durou cerca de 15 minutos. Apos da celebração, bolo de fubá e café foram servidos ao público que acompanhou o cortejo e o hasteamento. O vídeo gravado durante o evento foi exibido na exposição *Lugares do Delírio*, com curadoria de Paulo Herkenhoff e Tania Rivera, no Museu de Arte do Rio (7.2-10.9.2017).

2017

Ainda não é uma proposta de ocupação dos espaços da Galeria Vermelho (São Paulo) pelo grupo de pesquisa *Depois do Fim da Arte*, formado por artistas, pesquisadores e estudantes de artes e cinema, e orientado por Dora Longo Bahia e Renata Pedrosa.[112] Um evento do grupo *ainda não* ocorreu em paralelo à exposição *Cinzas* de Dora Longo Bahia (9.3 – 8.4. 2017). O grupo propôs "construir um espaço de produção de trabalhos, cujo objetivo é refletir, através da prática e do debate, o lugar da arte no horizonte histórico, social e político atual". Como parte do projeto o grupo organizou uma procissão com uma escultura que remeteu à pintura *Abaporu* (1928) de Tarsila de Amaral na Av. Paulista. Pintado como um presente para o marido, a pintura histórica foi a bandeira de um movimento artístico transformador que imaginava uma cultura distintamente brasileira do "canibalismo" artístico da cultura e influências europeias. Desde 1995 a obra pertence a uma coleção privada argentina e fica exposto no museu MALBA de Buenos Aires. Porem, como Bruno Storni explica na entrevista reproduzida nesta monografia "não era nenhuma questão de querer trazer o *Abaporu* de Argentina de volta para o Brasil. A gente criamos o nosso próprio Abaporu, que é uma forma abstrata, tri-dimensionamos ele em forma de inflável. Produzido de sacos de plásticos pretos, preto como sua matéria prima de petróleo. Por causa dos escândalos políticos que passamos queríamos trabalhar a identidade nacional, e o Abaporu também tem este significado." (STORNI, Entrevista 2018, p. 358) A escultura foi inflado e carregada da galeria até o MASP, simbolizando um caminho da obra de arte, da galeria ao museu.

Figura 44: performance do grupo *Ainda não* com *Abaporu* (4 de abril 2017)

[112] Os membros do grupo são: Andrés Suárez, Bruno Ferreira, Bruno Storni, Celso Nino, Felipe Salem, Francisco Miguez, Frederico Ravióli, Ilê Sartuzi, Isabelle Rjeille, João Goncalves, Lahayda Dreger, Marina D'Império, Pedro Andrada, Renato Maretti, Talita Hoffmann, Tomas Irici e Victor Maia.

Em agosto de 2017, o coletivo *O nome do boi* participou da segunda Frestas Trienal no Sesc em Sorocaba. O nome do coletivo é um derivado de um dizer brasileiro em que "dar nome aos bois" significa indicar "os responsáveis". Em protesto contra o envolvimento de vários indivíduos e empresas nos esquemas de corrupção e no golpe contra o governo da presidente eleita Dilma Rousseff, o grupo, que consiste de cerca trinta artistas, marcou presença na exposição com um *wallpaper* que retrata os homens envolvidos nos recentes esquemas da corrupção, entre eles o escândalo Odebrecht. Uma procissão foi organizada pelo coletivo na noite da abertura da trienal. Quatro *performers* femininas, vestidas de preto, carregaram uma carne da marca Friboi (também envolvida nos escândalos de corrupção) numa vitrine/aquário para dentro do espaço expositivo, passando pelo público da *vernissage*. Chegando no último andar do espaço expositivo, o aquário foi posicionado ao lado do *wallpaper*. No dia seguinte um grupo de adolescentes de Sorocaba estava à volta do aquário treinando a conversação de língua inglesa. Se a reação do grupo foi tranquila, o *wallpaper* de coletivo "O nome do boi" foi pixado e danificado com as palavras *Left* + *Right* = *Shit* no dia seguinte.

Figura 45: Desfile do grupo *O nome do boi* na abertura da segunda Frestas Trienal no Sesc Sorocaba, 11 ago. 2017, foto: Edouard Fraipont

Ainda em novembro de 2017 a performance *Desdito* foi realizada por Lais Myrrha, em parceria com Vão Arquitetura, e realizada junto ao fotógrafo Pio Figueroa e às fanfarras de rua convidadas. O cortejo foi concebido a convite dos curadores Guilherme Giufrida e Jéssica Varrichio dentro do contexto do projeto curatorial *museu louvre pau-brazyl* e contou com apoio da Secretaria do Estado da Cultura. O evento foi dedicado ao pintor ausente do Edifício Louvre na Av. São Luís, de São Paulo, o brasileiro Pedro Américo, que dá nome aos blocos no fundo do prédio. Porém, ao contrário dos blocos da frente (Da Vinci, Rembrandt, Renoir e Velázquez), cópias das obras de Américo não são exibidas no espaço. Partindo da obra *Independência ou Morte* (1888) de Pedro

Américo, imagem forjada para representar a independência do Brasil, Myrrha concebeu uma procissão que partiu da calçada, em frente ao Edificio Louvre, e passou das escadarias aos fundos da galeria no térreo para os jardins da Biblioteca Mário de Andrade até o subsolo do prédio. Ao longo do cortejo a banda musical toca a composição e arranjo do músico Henrique Mendonça, que "subverte a música composta pelo próprio imperador Dom Pedro I" (*release*). No final da procissão a música perde o ritmo e assim simboliza a crítica pretendida pela artista neste ato simbólico sobre a representação da missão francesa e as narrativas de histórias coloniais no Brasil.[113]

Figura 46: Lais Myrrha, *Desdito* (2017), foto: Alexandre Wahrhaftig

[113] Sobre a ideia do cortejo os curadores do evento manifestaram que "na época do Império, os cortejos se utilizavam ao máximo de recursos teatrais, expondo e afirmando as hierarquias da sociedade da corte. Já em *Desdito,* o cortejo critica essas relações de poder ao propor que a fanfarra entre por um dos portões da garagem e caminhe pela parte subterranea do bloco Pedro Américo, expondo espaços que foram projetados para permanecer o mais oculto possível, a saber as áreas de serviço." (Trecho do texto curatorial de Guilherme Giufrida e Jéssica Varrichio impresso em panfleto distribuído durante o evento em novembro de 2017.)

2.1. Exemplos da apropriação das procissões pelas instituições de arte

Se no início dos anos 1970 o cenógrafo Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues [Machado] eram exceções como figuras de artistas no ambiente das procissões em espaço público e na colaboração com as escolas de samba[114], outros artistas têm procurado se integrar neste contexto com maior ou menor êxito. Este interesse de artistas se envolverem em projetos carnavalescos foi identificado por Ferreira Gullar tão cedo como 1979:

> a renovação se deu e mesmo as escolas mais tradicionais terminaram por abandonar as indefectíveis alas de condes e marqueses, bem como as antigas alegorias. Os sinais de retrocesso que hoje se verificam não são devidos aos figurantes e diretores das escolas mas a artistas de classe média que, ainda imbuídos do gosto acadêmico, procuram reintroduzi-lo no desfile. A experiência renovadora que ainda se mantém indica que a massa popular não é hostil ao gosto moderno e que, na sua ingenuidade, é mais aberta à renovação do que certos setores letrados que dela se aproximam. (GULLAR, 1979)

Muitos dos artistas e coletivos introduzidos aqui procuram quebrar com categorias de mídias tradicionais e promovem um coletivismo na prática artística tanto como a busca por novos públicos. Historicamente estas conjunturas podem ser consideradas subversivas ou interpretadas como transgressões contraculturais. Porém, não são apenas os artistas que se interessam pelo carnaval e procissões ou por novos públicos, mas também as instituições de arte, que têm sido iniciadoras de cortejos, absorvendo uma prática transgressora para dentro do padrão institucional. No cenário atual

[114] Sob manchete *O clima de festa já tomou conta do Rio*, *O Estado de São Paulo* (20 fev. 1974, p. 12) publicou que no carnaval de Rio de Janeiro de 1974 “uma figura de Iemanjá de 14 metros de altura na Av. Presidente Antônio Carlos ocupando mais do que a metade da pista” foi instalada. A decoração seguia o tema *Festa Branca* com autoria de Arlindo Machado e Fernando Pamplona. A matéria ainda menciona que “a decoração, criticada pela falta da imaginação e por repetir os mesmos temas dos anos passados, tem como motivos principais cubos e hexágonos, inscritos em grandes quadros.”

observa-se em algumas ocasiões o desejo institucional de participar no carnaval com procissões que surgem de uma curadoria. A fim de acumular capital cultural, as procissões são estrategicamente encenadas e prometem atenção rentável. Apropriando as estruturas de desejo nas sociedades neoliberais as procissões são apresentadas como únicas ou irrepetíveis, novas e históricas ou com muita autenticidade. Este fenômeno já tem sido antes apontado por Resende e Brito no contexto brasileiro, quando criticaram a vontade institucional de levar a arte na rua e com isso escapar ao confinamento da instituição: “Os agentes dessa vontade estão, talvez mais do que todos os outros artistas, submetidos a contatos e aos interesses dessa instituição. Quase sempre é ela quem patrocina as investidas nesse sentido e eis que, num passe de mágica, aqueles que mais queriam sair de seus domínios tornam-se os mais institucionalizados.” (RESENDE; BRITO, 1980, p. 30). Na crítica internacional Kwon (refere também as críticas de Miwon Kwon e Claire Bishop introduzidos acima na p. 43) tem ampliado essa preocupação, que cresceu desde o início da década de 2000 com a proliferação das bienais e outras exposições de grande escala.

Um dos exemplos da institucionalização das procissões foi *The Modern Procession* (2002) de Francys Alÿs. *The Modern Procession* foi desenvolvida em colaboração com o artista mexicano Rafael Ortega. Organizada pelo Public Art Fund e o Musuem of Modern Art (MoMA) para domingo, 26 de junho de 2002, *The Modern Procession* anunciou a mudança temporária do Museu de Arte Moderna de Manhattan para Queens. Sob a forma de uma procissão tradicional, uma seleção de réplicas de obras do MoMA foram montadas em palanques. Uma banda peruana definiu o ritmo do cortejo, pétalas de rosas foram espalhados ao longo do caminho e fogos de artifício espocaram nas esquinas das ruas para celebrar a entrada da coleção do MoMA no bairro de Queens. Inspirado pelas procissões católicas que o artista Francis Alÿs assistiu em Tepoztlán, uma cidade ao sul da Cidade do México, a ação desafiou o conceito do museu como um armazém de tesouros, em oposição ao uso social de imagens que precede e transcende o paradigma estético na modernidade ocidental. Impedida por regras de conservação e seguro do MoMA, não foi possível utilizar as obras originais para a realização do cortejo. O recurso da

The Modern Procession para usar réplicas ecoou uma longa tradição em que os originais sagrados, pinturas ou estátuas, são representados em procissões por réplicas às vezes descritos como "irmãozinho" ou "embaixadores". A seleção de artefatos respondeu a uma ampla leitura da coleção do MoMA. *Demoiselles d'Avignon* (1907), de Picasso, e *Roda de bicicleta* (1913), de Duchamp, são pontos notórios na narrativa do "moderno". Por outro lado, a decisão para desfilar a artista nova-iorquina Kiki Smith como um "ícone contemporâneo" criou uma laço de crítica institucional entre o sistema de estrelas e do número relativamente pequeno de mulheres artistas na coleção do MoMA.[115]

Outro artista que é muito solicitado para conceber cortejos em contexto de bienais e exposições é o carioca Arto Lindsay. Similar ao seu trabalho em bandas de música, a noção de colaboração parece ser a chave para o trabalho de Arto Lindsay no contexto da arte.[116] Lindsay tem organizado procissões tais como *De Lama Lâmina* (2004, com Matthew Barney) onde ele se juntou com trio elétrico a um desfile de carnaval na Bahia. Entretanto, a maioria dos seus projetos e procissões tem sido organizada por instituições de arte contemporânea ou Bienais, como *I Am a Man* (Portikus, Frankfurt, 2008), *Multinatural (Blackout* – Bienal de Veneza, 2009), *The Penny Parade* (Haus der Kulturen der Welt, Berlim, 2009), *Somewhere I Read* (Performa, Nova Iorque, 2009) e *Paper Rain* (durante a feira de arte Art Basel Hong Kong, 2013), bem como sua contribuição ao 33º Panorama da Arte Brasileira, a *Parada Pedra* em São Paulo (2013). O título do desfile de Frankfurt, *I Am a Man*, foi inspirado pelos cartazes carregados em uma manifestação liderada pelo Dr. Martin

[115] Sobrevive desta procissão uma documentação em vídeo (*The Modern Procession*, 7 minutos 22 segundos; consulte também um *still* do vídeo no Apêndice 2). Após a procissão a documentação foi exibida numa exposição de Francis Alÿs no MoMA em Queens (*Projects # 76*, MoMA QNS, 29.6.-16.9.2002).

[116] Em 1978, o guitarrista carioca Arto Lindsay foi cofundador da banda DNA, que continua a ser muito influente dentro da cena da música *noise*; ele passou a tocar como parte dos Lounge Lizards e dos Golden Palominos e formou Ambitious Lovers, produziu faixas para Caetano Veloso, Marisa Monte, Laurie Anderson e David Byrne e colaborou com muitos outros músicos.

Luther King durante a greve dos lixeiros em Memphis em 1968.[117] *I Am a Man*, de Arto Lindsay, foi organizado dentro do contexto do festival cultural *Frankfurter Positionen* em homenagem à intenção de Luther King de organizar um protesto pacífico. Manifestantes incluíram um "Spielmannszug" (a banda de música alemã), uma banda de desfile local, um grupo de cães robôs e um grupo de filósofos, com Udo Kittelmann e Daniel Birnbaum, os diretores do Museu de Arte Moderna (MMK) e da Escola de Arte Staedelschule respectivamente. O desfile também contou com o dançarino virtuoso Richard Siegal, Marivaldo Paim, mestre percussionista do Ilê Aiyê na Bahia, e Nico Vascellari, um músico e artista italiano. Os outros participantes (na grande parte alunos da Staedelschule) carregavam placas de vidro que durante o desfile foram quebradas com martelos, lembrando o protesto dos trabalhadores afro-americanos em 1968. Participaram cerca de 40 artistas da Escola de Arte no desfile, que foi acompanhado por cerca de 200 espectadores no seu caminho da Kunsthalle Portikus, passando a ponte do rio Meno, até o Museu de Arte Moderna.

A procissão *Somewhere I Read* (2009) de Arto Lindsay fez parte do festival Performa, um evento bianual de arte performance em Nova Iorque, organizado pela curadora RoseLee Goldberg desde 2005. A cidade de Nova Iorque acompanha muitos desfiles e procissões cada ano. Um dia, após cerca de 2 milhões de pessoas participarem no desfile de Halloween, Arto Lindsay teve a oportunidade de encenar mais um de seus desfiles multidisciplinares, *Somewhere I Read*. De pé na arquibancada em Times Square, observei um grupo vestido com *trench coats* se preparando. Subindo lentamente os degraus

[117] Tensões de longa data entre trabalhadores afro-americanos do saneamento e as autoridades da cidade de Memphis entraram em erupção no dia 12 de fevereiro de 1968, quando cerca de mil trabalhadores recusaram-se a se apresentar ao trabalho, exigindo melhores salários e condições de trabalho mais seguras. Martin Luther King Jr. concordou em ir a Memphis e liderar uma manifestação não violenta em apoio aos trabalhadores do saneamento. Em 29 de março mais de cinco mil manifestantes, carregando cartazes que diziam "Eu sou um homem", participaram da marcha de King. No entanto, a manifestação pacífica deu uma guinada para o pior quando cerca de duas centenas de participantes começaram a quebrar vitrines. A violência que se seguiu resultou na morte de Larry Payne, de 16 anos. Profundamente preocupado com o surto violento, Martin Luther King prometeu voltar a Memphis para liderar uma manifestação pacífica. Na noite seguinte (4 de abril de 1968), King foi assassinado na varanda do segundo andar do Lorraine Motel. Este histórico politicamente carregado porém foi sobrecarregado pelas densas camadas institucionais que impressionaram a produção e o roteiro do projeto de Lindsay em Frankfurt.

até o topo da plataforma de observação, os artistas abriram telefones celulares, tocando melodias de música eletrônica. Em analogia ao som e num movimento de estilo robô, marcharam virando a cabeça da direita para a esquerda. O grupo parecia com manequins em uma passarela, coreograficamente organizados. Mudaram-se para baixo da plataforma e do outro lado – Times Square – passando pelas massas turísticas. Algumas pessoas pensavam que eles estavam assistindo um comercial de telefones celulares. Um grupo de jovens se aproximou oferecendo (ou pedindo) abraços grátis. Ao longo do caminho os movimentos coreografados dos *performers* e os sons dos telefones celulares mudaram o estilo de som sintetizado de insetos e animais. Lindsay dividiu o grupo de *performers* em dois blocos que finalmente se encontraram na 42nd Street. Lá os *performers* jogaram seus telefones na frente de Lindsay. A multidão atenta, reunida em torno dos telefones como em uma cerimônia ritualística, observou o processo. Uma senhora ao meu lado jogou seu telefone sobre a pilha. Quando os sons dos telefones pararam de tocar, os *performers* vestidos de *trench coats* fundiram-se com o resto da multidão. Em contraste com o Halloween e os desfiles militares, *Somewhere I Read* foi menos voltado para a geração de espetáculo, mas certamente mais destinado a comentar sobre a nossa necessidade constante de nos conectarmos através da comunicação multimídia. Apropriando-se do contexto urbano e dos celulares como instrumento musical, Lindsay referiu-se ao artista italiano Luigi Russolo, que manifestou suas ideias de estética futurista no manifesto *l'arte di rumori* (*Art of noise*) em 1913. Russolo defendia um retorno às raízes do som em instrumentos modernos e sugeriu usar os sons da natureza e do ambiente urbano moderno em composições contemporâneas. O concerto coletivo naquela noite em 2009 no Times Square foi uma encarnação dessa ideia.[118]

A *Art Parade* Nova Iorque (2005) abriu com 650 participantes e mais de 3 mil espectadores em 2005, e o desfile anual de arte foi organizado mais duas

[118] O formato das procissões é um formato popular com as organizadoras do festival Performa de Nova Iorque. Para a 17ª edição de Performa em 2017, o artista sul-africano Mohau Modisakeng foi comissionado para a apresentação da procissão *ZION* que levou o público para vários lugares em Harlem, no Central Park e Times Square.

vezes até 2007. O projeto inclui trabalhos de artistas de disciplinas diversas, na maioria radicado em Nova Iorque, como Yoko Ono, Sydney Croskery e os Dazzle Dancers, por exemplo. Concebido como uma exposição nas ruas, o desfile refletiu o espírito exuberante e anárquico que lembra o passado boêmio de SoHo. Iniciado pela galeria de Jeffrey Deitch (com colaboração de Creative Time e Paper Magazine), o projeto desfile não conseguiu se emancipar do apoio do seu fundador – como foi pensado originalmente – e parou de acontecer depois de 2007. Algumas obras produzidas para as edições entre 2005 e 2007 foram exibidas em *On Procession – Art on Parade* no Indianapolis Museum of Art em 2009 (refere também p. 177).

O desfile *Carro Largo* de Christian Philipp Müller, organizado para a abertura da Bienal Manifesta 7, em Rovereto (2008), norte da Itália, começou na estação de trem e ligou fisicamente o centro histórico de Rovereto aos diferentes locais da mostra e uma antiga fábrica de tabaco. O trabalho do artista suíço Christian Philipp Müller foi inspirado pela descoberta de um pacote de cigarros "ApolloSojuz" no chão da fábrica de tabaco, bem como a sua pesquisa sobre o histórico futurista do artista local Fortunato Depero. A obra *Carro Largo,* apresentada na Manifesta 7, transportava um grupo de pessoas em trajes tradicionais desenhados pelo artista Fortunato Depero para a Festa dell'Uva em 1936. Acima do grupo, inspirado pela imagem no pacote de cigarros, o artista montou um par de foguetes espaciais copulando, um com a bandeira dos Estados Unidos e outro com a bandeira soviética. Para o seu projeto *Burning Love (Lodenfüßler)*, em 2010*,* Müller usou uma faixa de têxtil branco produzido na Estíria (Áustria), com quase 160 metros de comprimento. *Burning Love (Lodenfüßler*) partiu de uma discussão sobre a produção e o uso de um têxtil tradicional da Áustria. O uso de *Loden* na procissão remete à identidade nacional e a um sentimento de pertença, além da construção de orgulho nacional e a emancipação dentro de um contexto da crescente urbanização e globalização. *Burning Love (Lodenfüßler)* também define a tradição como uma sinergia de vida e espírito comunitário e articula a necessidade da continuidade (histórica e ideológica) e da diversidade cultural. O projeto de Müller inclui uma procissão de 42 quilômetros com 20 membros da comunidade local carregando uma espécie de traje coletivo feito de 50

metros de comprimento do tecido local. A escultura móvel desfilou do Vale do Enns em direção ao Museu de Castelo Trautenfels. A procissão assemelhava-se a um casamento gay em massa, sugerindo, entre outras coisas, a parte homoerótica do patriotismo 'masculinista' e uma "identificação e afeção pela região" (MÜLLER, Entrevista 2016, p. 288).

Para a abertura da 30ª Bienal de São Paulo no dia 7 de setembro de 2012, que tinha como curador-chefe o venezuelano Luís Perez-Oramas e para a qual contribuí como curador associado, organizamos a procissão *sem título (canção para Banda Militar)*, 2006-2012 (consulte também figura 70, p. 323). A performance musical foi desenhada pela dupla de artistas venezuelanos Juan Nascimento e Daniela Lovera, e é uma adaptação da canção *Techos de Cartón* (1972, Plane Records, Alemanha) do músico, compositor, poeta e ativista venezuelano Alí Primera (1942-1985). Primera foi um dos músicos de maior destaque do pensamento revolucionário e ícone da luta social a partir de década de 1970. Fez parte do Partido Comunista da Venezuela. Nascimento/Lovera estão interessados na ideia da história como ficção e nas possíveis analogias produzidas entre a construção da narrativa fílmica e a construção do discurso histórico. Como os próprios artistas declararam na ocasião da 30ª Bienal: "A ficção é equivalente à história: a história com um H maiúsculo é uma construção narrativa principal que opera em termos contraditórios com micro-histórias alternativas".[119] Alí Primera, como nenhum outro personagem, incorpora em seu trabalho e biografia contradições do processo militar e revolucionário bolivariano. Embora por muitos anos fosse proibido no rádio, a sua música foi amplamente divulgada no mercado doméstico venezuelano. As primeiras produções realizadas foram patrocinadas pelo Partido Comunista da Venezuela, que o apresentou a festivais internacionais, como agitprop. A partir dos anos 1970, Alí Primera foi mais conhecido como cantor panfletário, dirigindo duras críticas do governo no poder, que foram celebrados pelo povo por sua contundência e o uso de folclore. Cantor popular, Alí Primera é uma figura controversa: uma figura contestatária tornou-se pós-mortem em um ícone oficial relevante. Em um

[119] Catálogo da 30a Bienal de São Paulo: *A iminência das poéticas*. Curadores Luis Pérez-Oramas … [et al.]. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2012, p. 326

exercício de sequestro de capital simbólico, os regimes totalitários assumiram o controle do folclore, ícones nacionais e até mesmo da contracultura – através de movimentos sociais. Para o dia de abertura da Bienal, Nascimento e Lovera convidaram uma banda militar brasileira para apresentar *Techos de Cartón*. Os instrumentos incluíram *piccolo* – flautim, clarinete, oboé e trompete, flauta, sax soprano, sax alto, sax tenor, trompete em B, trombone, tuba, xilofone, marimba e vibrafone, platillos, redoblante, granadeiro e bombo. Durante a performance, o grupo de sambistas se juntou à banda militar. O clímax ocorreu quando os dois grupos conseguiram executar a música em sincronia. *Techos de Cartón* é um dos temas mais emblemáticos de Alí Primera, pois expressa um discurso supostamente emancipatório e estereotipado. As letras incentivam uma luta de classes; para expor o sofrimento e privação dos pobres. O público que acompanhava a performance foi principalmente o público do Parque do Ibirapuera no feriado da Independência do Brasil. No momento em que a banda militar começou a tocar, as pessoas pararam e acompanharam o ritmo. Descobrindo a banda de samba, as pessoas ficaram mais curiosas, e quando se juntaram as duas bandas, o público aplaudiu e seguiu os desfile em volta do prédio da Bienal. Nascimento/Lovera homenagearam Alí Primera com esta procissão tanto como homenagearam um pensamento crítico que na opinião dos artistas (e da curadoria) se tinha perdido com o governo atual da época de Hugo Chávez. Com a sua obra a força militar foi sutilmente criticada, pois através da inclusão de uma banda de samba foram insinuados os conceitos carnavalescos. Na sua obra Nascimento/Lovera conseguiram a conjunção de duas procissões (parada e desfile) com características opostas. Como DaMatta coloca, a parada militar “cria um sentimento de unidade hierárquica e dramatiza o corpo vestido de uniforme em um dia de homenagem a autoridades nacionais. Existe uma separação entre o povo e as autoridades, os que exercem poder e os que não. No carnaval e no samba isto é diferente, pois se trata de uma festa do povo que se constitui de grupos privados que têm uma associação mais voluntaria” (DaMatta 1991, p. 36). Assim, o duo de artistas mistura as características de movimento, enquanto a parada militar marcha, o bloco de samba dança.

Segundo informações de catálogo da 32ª Bienal de São Paulo (2016), o

trabalho *Transnomades* (2016) do coletivo Opavivará! “reflete sobre as condições dos vendedores ambulantes na cidade: sua situação vacilante entre lei e improviso, a gambiarra como prática de subsistência e a permanente migração.” [120] A obra *Transnomades* (2016) consiste de 7 carrinhos, como os conhecemos no Brasil, de mercados ou de catadores de resíduos recicláveis nas ruas das cidades. Por outro lado, os carrinhos também remetem ao uso de carros alegóricos que serviram, de fato, como um “antigo recurso de levar às ruas as mais variadas encenações de caráter religioso (como os desfiles consagrados ao deus Dionísio, a *Dionísia* grega que passaria aos romanos sob o nome de *bacchanalia*) ou meramente teatral (evolução das inicialmente desordenadas apresentações das companhias burlescas corporativas)” (TINHORÃO, 2000, p. 105). Os carrinhos de *Transnomades* formam o suporte para vários temas, que se revelam pelas construções produzidas pelos artistas na parte de cima. Existem carrinhos que servem como mesa, cozinha/churrasqueira, como berço, cama, bebedor de agua e karaokê. Na maioria do tempo da duração da 32ª Bienal, os carrinhos foram exibidos dentro do Pavilhão. Uma vez por mês o grupo Opavivará! se deslocou do Rio de Janeiro para São Paulo com o objetivo de ativar a obra, e levar os carrinhos para as ruas da cidade. Durante o tempo da exposição o grupo andou 14 quilômetros em procissão até o Largo da Batata e de volta à Bienal (3 de dezembro) ou em outra ocasião até a Avenida Paulista (9 de outubro) e dentro de Parque Ibirapuera (4 de dezembro de 2016).[121]

Similar às procissões de Jeremy Deller na Manifesta 5 e de Christian Philipp Müller na Manifesta 7, a instituição Bienal se aproveitou em 2012 e 2016 da obra dos artistas para criar um momento de festejo e de marketing para a exposição Bienal. Este tipo de pensamento pode ser interpretado como uma novidade dentro do ramo institucional da Bienal que anos antes, na 28ª Bienal ainda, negou aos artistas do coletivo *assume vivid astro focus* a possibilidade

[120] LOUREIRO, Marilia. Catálogo da 32a Bienal de São Paulo: *Incerteza Viva*. Curadores Jochen Volz … [et al.]. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016, p. 292

[121] Consulte também figura 76, p. 357

de organizar um cortejo para fora do pavilhão Matarazzo. [122] [123] Este desenvolvimento institucional decorre em paralelo com a crescente e rápida popularização do carnaval na cidade de São Paulo nos últimos cinco anos pois, como acentua a artista Fabiana Faleiros: “O carnaval de São Paulo não era badalado como é hoje. Somente com a gestão do prefeito Haddad, o carnaval ganhou potência nesta cidade.” (FALEIROS, Entrevista 2016, p. 314). Com a popularização do carnaval e a descoberta do potencial do marketing pelas empresas patrocinadores dos carnavais da rua (marcas de cervejas etc.), as instituições e grandes eventos de arte contemporânea estão seguindo a tendência. Este desenvolvimento vai em paralelo ao crescente uso de mídias sociais que garante publicidade e divulgação a baixo custo e documentação através do uso de *hashtag*, por exemplo.

Em 2016, o espaço expositivo Pivô, em São Paulo, convidou o curador Ricardo Sardenberg, que desenvolveu a proposta para *Cordão dos Mentecaptos* com *assume vivid astro focus*. O texto de divulgação declara *Cordão dos Mentecaptos* como projeto/exposição/baile-bloco de carnaval, que foi concebido como uma “exposição ambulante, um bloco de carnaval todo construído por artistas e simpatizantes que nasce no centro da cidade, no

---

[122] *assume vivid astro focus* (avaf), é um projeto coletivo iniciado pelo artista brasileiro Eli Sudbrack, que além de expor suas obras exposições em galerias e museus também é comissionado a produzir obras em espaços públicos. Para os seus projetos avaf está criando vídeos, máscaras, sinais de néon ou instalações de som com atmosferas alucinantes e carnevalesques. Papel de parede e adesivos e couture de moda faz parte tanto como decorações com bandeiras multicoloridas ou plataformas de DJ ou toalhas de praia dispostos em areia. O sucesso do trabalho de avaf reside na sedutora capacidade de fundir moda, música e design ao mesmo tempo, ao operar uma estratégia orgânica de colaboração que envolve uma variedade de artistas de diferentes origens.

[123] Assim lembra Eli Sudbrack, um dos integrantes da obra coletiva: “O Ivo Mesquita [curador geral da 28ª Bienal de São Paulo] conhecia o meu trabalho e me convidou a fazer parte do setor de performance que estava localizado no térreo do prédio da Bienal. Ivo tinha a ideia de tirar os vidros do pavilhão, queria que o espaço estivesse aberto para o parque. As pessoas circulariam através do espaço da Bienal. Porem infelizmente Ivo não conseguiu a realizar esta ideia. A princípio queria fazer algum projeto no parque e não no pavilhão. Tentei convencer o Ivo mas foi impossível. Me deu para entender que era uma decisão politica, da administração da Bienal versus a administração do Parque. Naquele época ninguém estava fazendo projeto fora do pavilhão. Então fui convidado para organizar uma performance para o último dia da 28ª Bienal de São Paulo (6 de dezembro de 2008). Como se estivesse acabando com a Bienal, literalmente. Interpretei isso de uma forma mais apocalíptica, detonando o conceito daquela Bienal. Desde o início Ivo me tinha falado que deixaria um andar vazio, e que tinha uma certa preocupação como as pessoas iam reagir. Achei a ideia ótima, vinha de um lugar honesto. Como não tinha dinheiro para bancar um andar inteiro ele queria deixar isto a vista.” (SUDBRACK, Entrevista 2016, p. 292)

interior do edifício Copan, que nesse ano celebra os seus 50 anos de vida." O bloco era programado para sair da rua interna do Copan mas afinal não deu a volta na sede do banco Bradesco. Participaram os artistas Adriano Costa, avaf, Erika Verzutti, Fancy Violence, Janaina Tschaepe e José Bento, Lenora de Barros, Lucas Arruda, Luiz Zerbini, Marcius Galan, Marina Rheingantz, Patricia Leite, Paulo Monteiro, Paulo Nimer Pjota (Moartalhas) e Adriano Costa, Alexandre da Cunha, Leda Catunda, Paloma Bosque (Estandartes), Sonia Gomes (Cordão), avaf (Visual), Banda do Bastardo (Música), Cibelle Cavalli Bastos (performance) e Mariano Mattos Martins, Paloma Mecozzi, Isabel Wolfenson e Rafael Frydman (comissão de dentro).

Figura 47: *Cordão dos Mentecaptos*, Pivô, São Paulo, 2016

Mesmo considerando que as procissões no espaço público têm sido um meio mais aplicado pelos artistas ao qual o público responde com entusiasmo, existe uma resistência de instituições em hospedar projetos do tipo. Como Sudbrack coloca em relação a sua experiência na 28ª Bienal em 2008: "Acho que esse potencial é pouco explorado. Sempre tem algum empecilho. As pessoas do meio artístico têm medo porque estão lidando com um público incontrolável ou leigo. Tem muito preconceito. Assim foi quando falei para o Ivo [Mesquita] que queria fazer um projeto fora do prédio da Bienal, fora do Parque Ibirapuera" (SUDBRACK, Entrevista 2016, p. 295). Esta resistência institucional evidenciou-se também no evento organizado pelo grupo de participantes do Programa Independente do MASP em 2017. Como um dos momentos de conclusão da primeira edição do programa do qual participei como cocoordenador (junto com Adriano Pedrosa) o grupo de alunos organizou um dia de eventos em 3 de junho de 2017. A ideia foi de providenciar aos participantes do programa uma plataforma para contribuir, independente se eles colaboraram no programa como curador ou artista. Em vez de organizar uma exposição com obras acabadas, o cortejo-bloco permitiu ao grupo de organizadores refletir sobre os temas e conceitos

discutidos durante de um ano de programa. Vários elementos fizeram parte do roteiro.[124] Adler Murada participou com o cortejo-bloco *O Séc XXI será dos Trópicos* "inspirado da publicação *Vida, Paixão e Banana do Tropicalismo*, de Torquato Neto, e um *happening* em 1968 numa gafeira chamada *Som de Cristal"* no centro de São Paulo. (MURADA, Entrevista 2017, p. 362) O bloco partiu da Matilha Cultural, na Rua Rego Freitas com um percurso até o Cine Arouche. No bloco participou um grupo de vinte pessoas em total. Como o evento não partiu da curadoria do museu mas do programa independente, O MASP decidiu não divulgar o evento pelo canais da instituição, assim apenas um público íntimo participou do desfile e dos outros elementos do dia.

Em 2003, o artista francês Pierre Huyghe reverteu a dinâmica frequente entre instituição e artista na qual uma obra é "encomendada" e apropriou-se de um cenário existente quando produziu o evento e a curta-metragem *Streamside Day*.[125] Em uma floresta perto do rio Hudson e ao norte de Nova Iorque, as famílias estavam se instalando gradualmente em um conjunto habitacional, ainda em construção, e que foi projetado por engenheiros residenciais. Huyghe visitou o lugar Streamside, conversou com os novos habitantes desta vila inventada. A seguir ele organizou uma celebração para o dia 11 de outubro. O evento *Streamside Day* consistiu de um desfile, concerto, comida, e um discurso do prefeito. O dia da celebração foi organizado da seguinte forma: um

---

[124] O roteiro de 3 de junho 2017 segui das 10h até 22h e o público podia se juntar a qualquer momento do percurso. O itinerário:
10h. Hospital de Força Aérea de São Paulo (HFASP) – conversa sob o Avião Xavante.
Av. Olavo Fontoura, 1400
10h30. Café da Manhã coletivo no Campo de Marte.
12h. Passeio pelo shopping a céu aberto das ruas Barão de Itapetininga – Dom José de Barros – Sete de Abril, ponto de partida: Lanchonete e Restaurante Portal da República
12h30. 360º pela Fonte Monumental, Praça Julio Mesquita.
13h. Almoço no Biyou'Z Restaurante Afro., Alameda Barão de Limeira, 19.
15h. Visita Guiada ao Pátio do Colégio, Sé
17h. Lanche da tarde na Rua Coimbra.
18h30. Cortejo – O Séc. XXI Será dos Trópicos.
Percurso: Rego Freitas (MATILHA CULTURAL) – Cine Arouche.
19h30. Micro Centro de Estudos em Projeções com Janina McQuoid (+ Maura Grimaldi e Julia Coelho) apresenta Slide show – Brazil com slides descartados do The Art Institute of Chicago.
Casa de Adler Murada, Avenida Duque De Caxias, 189. Ap 51.
21h. Bolo de aniversário da Maura Grimaldi na Casa de Adler.
22h. Visita ao Ateliê Aberto SAÚVA. Rua Sampaio Vidal 148.

[125] Um trecho do filme *Streamside Day*, 2003 (16 mm film transferido para DVD (26 min., cor, som) é acessível em http://www.dailymotion.com/video/x83kh9. Acesso em: 6 jan. 2018. Consulte também Apêndice 2 para um *still* do filme.

desfile é aberto por um flautista seguido de uma série de caminhões, representando órgãos oficiais locais, como uma maquinaria de combate a incêndio, um carro de polícia, o caminhão dos correios, o ônibus escolar. Comemorando o nascimento da comunidade, os programas do evento de aniversário podem ser repetidos com o ciclo anual de seu calendário. Desta forma, o evento *Streamside Day* atribui uma ficção ao tempo natural e histórico. Mas o evento é perecível. Ele morre se não for celebrado. No entanto, uma vez que esta ficção é inserida no ciclo do ano, ela afeta o lugar temporariamente. Cada repetição seria uma reformulação, uma reinvenção para a população se autoapresentar, um momento para negociar seu próprio mito e colocar em constante jogo suas próprias características de identidade. O *Streamside Day* estabeleceu a condição para a possibilidade de um evento ritualístico, que tem o potencial de se libertar gradualmente de suas origens, as habilidades imaginativas de seus atores sendo seu próprio limite.

Detectamos que enquanto as performances, quer sejam de artes ou de cultura popular, têm uma série de características comuns, no entanto elas são mais descritas pelo seu “modo” do que pela sua “forma”. Porém, conforme delineado com esta série de exemplos retirados na maioria do contexto histórico brasileiro nos capítulos 2 e 2.1, algumas práticas de desfilar no domínio público incluíam um determinado tipo de agenciamento que conta com a participação de outros, quer como contribuintes ativos quer como testemunhas envolvidas. Nestes cortejos a interlocução entre atores e público faz parte essencial do roteiro que permite espaço de experimentação e improvisação. Atores e os participantes juntos criam “ideias que podem ser imperfeitas, inacabadas ou ambíguas, nunca impondo soluções ou funções” (HUYBRECHTS, 2014, p. 173). Apropriando diretamente o discurso da propaganda política e as problemáticas atuais da vida na megalópole, os cortejos mantêm uma postura ambiciosa e crítica sobre a realidade sociopolítica neste país e, portanto, constituem uma parte essencial da *avant garde* na produção contemporânea da cultura visual no Brasil. O nosso quadro de referência não é apenas a história da arte, mas também a teoria social e cultural. Os artistas e coletivos apresentados aqui não entendem o seu trabalho apenas em diálogo com outras obras de arte, mas em diálogo com o mundo ao seu redor. Como testemunhamos muitas vezes, os

trabalhos levam um ângulo explicitamente político. Mas não é político apenas no sentido de "denúncia" ou "representando" questões sociais e políticas através da mídia visual, filme ou fotografia; o objetivo é produzir eventos com a participação de pessoas de diferentes origens, que podem ter algo a dizer sobre estas mesmas questões. Estes acontecimentos tiveram muitas formas diferentes, porém sempre têm um aspecto específico ao seu contexto, e às vezes subvertem o uso de espaços particulares. O objetivo desses eventos não é necessariamente para gerar "Mudança" com M maiúsculo, mas para criar situações inesperadas, a construção de relações imprevistas, associações não-convencionais e sem precedentes. Ao contrário no espaço de arte, muitos coletivos de arte e grupos de ativistas nas últimas décadas têm vindo a trabalhar em locais específicos: num bairro, na cidade. Pisando fora do espaço da galeria, esses artistas têm proposto explicitamente formas sociais e políticas de trabalho. O objetivo dos seus projetos não é apenas promulgar relações sociais, mas para intervir em contextos existentes – para realmente ter um efeito social. Vamos entender estes conceitos melhor através da leitura dos capítulos seguintes.

Capítulo 3. participantes do desfile, ideias de pós-modernismo e estética relacional

> O ruim não consiste no conteúdo da representação mas na sua estrutura mesmo. Consiste na separação entre palco e público, a performance dos corpos no palco e a passividade no teatro. O que tem de substituir a mediação mimética é a performance imediata do coletivo que não conhece separação entre ator e espectador no teatro. Rousseau propõe frente ao espetáculo hipócrita o festival cívico grego onde a cidade se apresenta a si mesma, canta e dança a sua própria unidade. O modelo não é novo. Platô opõe a atividade imediata do choro à passividade e mentira do teatro. (RANCIÈRE, 2014, p. 62)

Neste capítulo tratamos das interações entre público e artista, e as estéticas que surgem da possibilidade de o público interagir e contribuir para a obra performática concebida pelo artista. Partindo da proposta de Rancière, acima citado, trabalhar sem "separação entre ator e espectador" é um dos objetivos de algumas procissões introduzidas aqui. Assim como as procissões não acontecem sem os artistas que desenvolvem a ideia conceitual e procuram novos tipos de interações[126], sempre é preciso um público que constitua os participantes no projeto participativo. Dependendo da ocasião e autoria, a estrutura de projeto diverge, e a abertura que existe num projeto para o público poder se expressar e participar varia. Assim, por exemplo, na parada militar o público fica estático enquanto no carnaval está em movimento contínuo. Enquanto nas procissões religiosas os movimentos são menos rígidos e mais emocionais, estes mesmos movimentos são mais controlados nas paradas

[126] "No processo performático, o artista é catalisador da circunstancia efêmera da obra para o espectador; desenvolve a materialidade da representação, através da multiplicidade de discursos contrastantes implícitos nas ações-objetos." (GUSMÃO, 2007, p. 142)

militares. No carnaval da rua os foliões estão dançando, e como DaMatta observou “não há ordem de entradas e saídas como num palco ou em outras situações mais definidas” (1991, p. 79). Quando o crítico brasileiro Mario Pedrosa colocou em seu ensaio *Arte e Revolução* (1967) que “na realidade cotidiana, as massas não mostram nenhum interesse pelas artes” (2007, p. 246), essa observação ainda parece válida hoje. Porém, é uma característica da arte conceitual latino-americana que ela está redefinindo o público como uma parte central do programa conceitual. Não se trata tanto de uma acessibilidade física ao trabalho (uma característica fundamental de muitas práticas norte-americanas), mas o esforço consciente de criar – através de uma multiplicidade de mensagens – uma outra esfera pública e dar novos valores para o público. Emprestamos a essa análise uma perspectiva que surgiu da redação de Ferreira Gullar, que, já em 1960, pergunta se o espectador ainda pode ser considerado como tal pois ele/ela já não está apenas testemunhando a existência de uma obra de arte. Em vez de testemunhar, Gullar está convencido, o trabalho "existe apenas com o seu potencial de esperar o gesto humano para ser realizado" (GULLAR, 1960, p. 301). Assim o conceitualismo brasileiro redefine os públicos e participantes como componente integral do programa conceitual. Diferente de outros artistas da mesma geração no hemisfério norte, onde a acessibilidade do material está no foco (feltro nas obras de Robert Morris ou metal nas obras de Donald Judd), no concepcionalismo participativo o foco resta no esforço de divulgar a possibilidade de participação na criação e comunicar com novos públicos.

A análise de Gullar dá apoio à tese inicial de que nas procissões organizadas por artistas o público tem a chance de participar mais ativamente, o público pode contribuir com mais criatividade e força do que num espetáculo em que existe a quarta parede, a divisão entre palco e plateia. Já dentro do contexto institucional, um número crescente de exposições utiliza formatos de exibição que combinam métodos de expor artes visuais com métodos que conhecemos de cinema, teatro, dança ou música – formas de arte que sempre foram caracterizadas pelo movimento e a modulação de imagens, sons e objetos. A performatividade, a participação de diferentes atores e agentes, dramaturgia e coreografia adquirem uma nova relevância para a interação e o envolvimento

do público com as exposições e performances. Enquanto Schechner distingue entre públicos formais e informais, e Bishop traça o desenvolvimento do público na arte participativa desde as multidões, massas, povo, excluídos, comunidades, voluntários, Frederico Morais chama atenção para que “o artista, o público e o crítico mudam continuamente suas posições no acontecimento e o próprio artista pode ser vítima da emboscada tramada pelo espectador” (MORAIS, 1975, p. 26). Seguindo estas três classificações e analisando os estudos de caso, entendemos que a autoria do artista funciona como catalisador e iniciador do processo criativo e da obra que também depende dos participantes, e como disse Gullar do “gesto humano para ser realizado”. Com esta suposta mudança nas estruturas de eventos artísticos que inclui a “desconstrução das fronteiras entre *performers* e público no espaço do real” (HERTZ, 2013, p. 16), a participação dentro de projetos performáticos no espaço público toma formas diferentes. É claro que artistas não atuam sozinhos na elaboração e produção de eventos participativos. Nem indivíduos nem comunidades podem falar em uma única voz. Pois uma voz é intrinsecamente real: é definida em relação a outras vozes em relação às quais está posicionada. Uma voz pressupõe uma coleção de vozes que falam de maneira similar (vozes que precedem, atualmente concorrem e seguirão mais tarde a voz), bem como uma coleção diversificada de vozes que falam de forma diferente.

Para a sua primeira procissão nos Estados Unidos, o artista espanhol Antoni Miralda organizou um banquete móvel em Nova Iorque (*Movable Feast*, 1974). Miralda tinha sido contatado pela comunidade, os vizinhos da 9ª Avenida, em Manhattan, que, segundo o artista, “estavam pensando em reunir uma manifestação para tornar o lugar visível e de falar sobre os problemas daquele lugar, 9ª Avenida, entre as ruas 20 e 40. Havia grandes planos para a construção e a mudança era iminente” (Miralda, Entrevista 2014, p. 227). Na vizinhança existiam lojas comerciais de diversos grupos étnicos, asiáticos, latinos e italianos. *Movable Feast* deu a oportunidade para estas pequenas empresas e artesãos se manifestarem como uma identidade, porque temiam que a área fosse gentrificada. Miralda teve a ideia de fazer uma mesa em cima de rodas, uma festa móvel na qual as empresas e restaurantes e moradores

poderiam contribuir. A colaboração no *Movable Feast* foi voluntária. Não houve nenhuma corporação grande envolvida e a procissão passou por alguns lugares que contribuíram: Diner on Wheels, Cafe Sol, Central Fish Market, Franky's n.1 Pizzaria, Italian Bakery, Guido's Supreme Maccaroni Restaurant, Fiesta, Strawberry Lane Icecream, TJ Delhi, US Post Office, West Indian Products, Wheely Bars, entre outros. Se a participação na *Movable Feast* foi espontânea e bem atendido algumas das empresas foram vítimas da gentrificação violenta nas décadas seguintes. Outra procissão organizada por Miralda, *Ode à batata,* de 2008, aconteceu ao longo de três avenidas do distrito de Miraflores, em Lima, Peru, região com longa tradição de procissões.[127] *Ode à batata* foi dividida em sete partes e contava com cinquenta cartazes retratando as variedades mais conhecidas de batatas além de bandas de música. O ano 2008 foi o *Ano Internacional da Batata*, atribuído pelas Nações Unidas, e foi também o *Ano da Batata* no Peru. No Peru há uma rivalidade sobre a origem da batata com o Paraguai e Miralda tinha contato com uma organização que estava montando este evento de arte em Lima, na *Noite em Blanco*. "O desfile também surgiu dizendo, bem, esta é a sua batata, e você tem quase esquecido. Porque agora você a compra na embalagem e compra batatas congeladas. E três mil anos atrás você já tinha descoberto a batata. As primeiras foram descobertas nas montanhas, para preparar o *chuño*, mantidas primeiro muito frias e, em seguida, muito quentes. Assim, por um lado, estávamos criando orgulho local, mas também houve algum valor crítico, principalmente quando nós estávamos falando sobre batata geneticamente modificada, por exemplo" (MIRALDA, Entrevista 2014, p. 232). Depois de um diálogo com o Instituto Internacional da Batata (International Potato Centre, Lima), Miralda recebeu uma série de imagens mostrando a diversidade da batata. Nos cartazes que foram exibidos pelos participantes essas imagens foram emolduradas, revelando assim a sua preciosidade. Segundo Miralda (Entrevista 2014, p. 233), "o evento era muito popular. Diferentes grupos participaram, incluindo os agricultores. Não foi fácil de fazer isso durante a

[127] "A procissão religiosa era costumeira entre os incas pré-históricos no território do atual país do Peru. A religião se baseava em parte na reverência dos antepassados mortos e, como resultado, suas procissões de adoração levavam cúpulas nas quais cavalgavam as múmias dos parentes mortos." (JENNINGS, 1966, p. 12)

noite na rua, embora esta seja uma boa região de Lima. Na procissão, primeiro houve as ofertas das batatas, depois, reproduções bonitas da receita da bebida alcoolica feita a partir de batata, as batatas transgênicas com dólares (três daqueles) e, no final, foram os padrinhos – os patrocinadores – que também estavam envolvidos".

Para o artista francês Daniel Buren, o espectador deve explorar uma obra de todos os pontos de vista possíveis. O próprio trabalho deve levar em consideração o fator que alguns de seus elementos só podem ser apreciados através do movimento, e a obra em si pode ser móvel. Daniel Buren explorou com profundidade as possibilidades oferecidas pelo movimento. Em 1975, ele montou um balé nas ruas de Nova Iorque cujo título era *Seven Ballets in Manhattan*. Entre os dias 27 de maio e 2 de junho de 1975, Daniel Buren pediu a um grupo de cinco indivíduos - ps participantes foram Sue Baily, Joanne Cuidar, Peter Frank, Susan Heinemann e Mark Levine - de atuar em sete locais em Manhattan, Nova Iorque, carregando cartazes cujas faces alternaram entre listras brancas e coloridas. As listras substituíram o lugar dos *slogans* habituais, propagandas, publicidade ou outras protestos e demandas. Os cinco atores andavam pelas ruas de um distrito diferente a cada dia, seguindo a precisa coreografia e instruções do artista. Era um balé estranho e um trabalho em constante movimento que provocava perguntas e abalava a cena habitual do dia a dia. *Seven Ballets in Manhattan* ressuscita a ideia de andar em volta de uma obra, da relação inevitável entre um objeto e seu contexto, e da instabilidade, da multiplicidade de pontos de vista e perspectivas. Buren instruiu os participantes que, caso alguém na rua perguntasse sobre a razão do desfile, eles apenas deveriam anunciariam a cor do seu piquete. Buren utilizou piquetes com listras em cinco cores: preto (A), azul (B), verde (C), vermelho (D), amarelo (E) e branco (W). A performance aconteceu nos dias 27 de maio em Chinatown, 28 de maio em East Village, 29 de maio em Greenwich Village, 30 de maio no Times Square, 31 de maio em SoHo, 1º de junho no Central Park e 2 de junho na Wall Street, com coreografias diferentes em cada instante.

O projeto *Social Parade* (2004), de Jeremy Deller, remete às palavras de Boris Groys de que a “função da arte é de mostrar, de tornar visíveis as realidades que geralmente ficam escondidas” (GROYS, 2010, p. 69). Na ocasião de *Social Parade*, o artista inglês Jeremy Deller celebrou a diversidade da cidade de San Sebastián, na Espanha, convidando uma seção transversal de grupos sociais da cidade para formar um desfile ao longo da avenida central. Segundo Julio Martin, o produtor do projeto em San Sebastián, foram estes:

1 Coro de la ONCE (organização espanhola dos cegos)

2 Grupo de Percusión Burrumbada 1\2 grupo

3 Club Deportivo Fortuna (esgrimistas)

4 ONCE

5 Colectivo Harribeltza (AIDS Colective)

6 Agata (Associação de Tango)

7 Grupo Jazzamor (banda de músicos da rua)

8 Club Jatorra (clube de aposentados)

9 Asociación Gitana Camelamos Adiquerar (Direitos Gipsy e grupo flamenco)

10 Local surf (coletivo de surfistas)

11 Donantes de sangre de guipuzcoa (Associação doadores de sangue)

12 Coletivo de artes marciais (clube de artes marciais)

13 Espacio Arte \\ Colegio San José

14 Tatuadores

15 Agifes (Associação de pessoas e famílias com membros com doença mental)

16 Asociación gipuzkoana de sordos

17 Grupo de Percusión Burrumbada 1\2 grupo

18 Plazandreok (Movimento feminista)

19 Garaipen (Grupo de direitos das mulheres imigrantes)

20 Emaus (Fundação de reintegração social)

21 Casa del Este

22 Colectivo Gehitu (Movimento direitos dos homossexuais)

23 Casa de Cultura de Larrotxene (As crianças de classe audiovisual que filmaram e editaram as gravações do desfile)

E lembra Martin que “alguns outros [grupos] não foram incluídos nos ‘créditos’, principalmente porque não querem aparecer ou porque foram fundidos com grupos maiores. No total, foram mais de 27 associações envolvendo 450-500 pessoas.” (MARTIN, Entrevista 2015, p. 274) O projeto abriu a Bienal Europeia Manifesta 5, com participação de muitos grupos marginalizados que não tinham o costume de se manifestar, devido aos conflitos bascos que fazem dessa cidade sede de demonstrações na maioria políticas. Em outra obra, *Procession* (Manchester, 2009), Deller incluiu fanfarras, transeuntes, proprietários de restaurantes *fast-food*, fumantes e muitos outros grupos. “A maneira como em seu trabalho artístico Jeremy Deller se aproxima de signos, formas de vida, imagens e objetos, parece sempre um motivo de aproximação com a história da industrialização e a desindustrialização inglesa”, comenta Medina (2015, p. 6). Porém, esta afinidade com a cultura inglesa, inerente a muitos dos projetos de Deller, não foi evidente no caso da obra *Social Parade*, que se desenvolveu a partir de grupos não governamentais na cidade espanhola de San Sebastián. No seu trabalho Deller registra um mundo de paixões sociais juntando um universo de microcomunidades em uma procissão. A arte de Deller não finge “superioridade com relação a qualquer um deles, só pode de fato conter a energia da comunidade” (MEDINA, 2015, p. 8). Em sua ambição para ir de mãos dadas com os sonhos populares, a obra de Deller é também a sugestão de momentos utópicos localizados na experiência de desfilar junto. Em geral, disse Deller em entrevista cedida a Ferran Barenblit, é importante tomar cuidado “para não revelar meus pontos de vista demasiadamente forte ou em absoluto”, porém admite que “quando produz uma obra é para revelar alguma coisa.” Assim o artista procura deixar uma abertura para o seu espectador ao destacar que “as palavras ‘arte’ e ‘política’ não são as duas melhores palavras para serem necessariamente unidas, e às vezes quero ter algum espaço para pensamento e não quero dizer o que os outros devem pensar”[128].

Para a exposição de arte pública *Sonsbeek 10* (2008) em Arnhem na Holanda a curadora Anna Tilroe convidou os artistas para trabalhar com diferentes *gildes* na cidade, ou seja “pequenas comunidades da cidade, que se ocupam

[128] Jeremy Deller em entrevista a Ferran Barenblit, Fundación Proa, Buenos Aires, 2015, p. 11, tradução nossa.

com alguma questão ou foco" (TAVARES, Entrevista, p. 298). A artista brasileira Ana Maria Tavares trabalhou com a *Sonsbeek Gilda,* grupo dedicado aos rios e águas na cidade para criar uma escultura leve durante um workshop. A sua obra *Wish-ribbon net* (2008) – foi carregada e apresentada pelos integrantes da *Sonsbeek Gilda* numa procissão de abertura do evento, ao lado das obras de outros artistas participando na mostra. [129]

Dentro de contexto da Manifesta 7, em 2008 em Rovereto, Itália, Christian Philipp Müller produziu *Carro Largo.* Os participantes se constituíram de um coro vestido de trajes tradicionais, similares aos que Fortunato Depero tinha desenhado para a *Festa dell'Uva* em 1936. Os trajes eram criados por uma mulher de teatro que cria e fornece para muitos dos grupos que vestem trajes tradicionais na região. Para Müller era uma confirmação que "na verdade a apresentação deles é realmente teatral. Para uma população que vem das montanhas vestir trajes com decoração fina, que não é deles, que não tinha a ver com os ofícios deles, era estranho. Tinha mais a ver com as roupas que você vestiria na ópera para produzir a imagem de tradição" (MÜLLER, Entrevista 2016, p. 285). No caso de *Carro Largo* os participantes eram pagos pois, como conta o artista "o evento aconteceu num feriado cristão, e além disso a população das montanhas trabalha aos sábados." Se os trajes eram fornecidos por um professional de teatro, Müller construiu seu projeto sobre os temas folclóricos do grupo que incluía canções sentimentais sobre a emigração, "temas concebidos pelas pessoas que ficaram na Itália e que tem saudade daqueles que emigraram para os Estados Unidos. Cantaram:

[129] O trabalho fazia parte de um projeto maior intitulado *Secrets of the Waters (For Mnemosyne)*, uma celebração das águas de Arnhem e compreende 1. um conjunto de cinco pedras instaladas em parques de Sonsbeek e Zijpendaal, 2. Um mapa criado como guia para os segredos das águas 3. uma escultura a ser carregada pela cidade no dia da procissão pelos amigos de Sonsbeek. Como o texto no mapa/guia, publicado na ocasião, explica ainda: "Além do interesse em aprender mais sobre a riqueza das águas na região, o trabalho também é inspirado no ritual afro-brasileiro conhecido como "lavagem da igreja bonfim". Para este ritual, o ato de "lavar" assume a forma de purificação e é entendido como um símbolo de vida nova, renovação e ação de graças. As Baianas, as velhas mulheres negras de Candomblé na Bahia são as figuras centrais do ritual e, a cada ano, lavam a igreja do Bonfim na cidade de Salvador. [...] As Baianas entram numa procissão, seguidas por milhares de pessoas da cidade carregando água perfumada com flores e, uma vez que chegaram à Igreja Bomfim, lavam as escadas." Consulte também a imagem da obra *Wish-ribbon net* (2008), figura 68, p.301.

“América, América, América”, são temas mesmo muito emocionantes e tristes”, lembra o artista (MÜLLER, Entrevista 2016, p. 285). No caso de *Lodenfüßler* (2010) em Mitternberg na Áustria os participantes eram integrantes dos bombeiros voluntários de Mitternberg. O caminho desenhado para o dia tinha 42 quilômetros. Müller lembra que “queria escolher um caminho direto mas os organizadores acharam que deveríamos oferecer um almoço, então houve um intervalo. Durante o intervalo os 20 participantes não saíram do traje. Escolhi caminhos periféricos, caminhos só para caminhar, para evitar que a gente andasse na rua o tempo inteiro. Eles andaram bastante rápido. Similar do projeto na Manifesta 7, queria ligar o lugar da produção do Loden com o lugar da exibição.” (MÜLLER, Entrevista 2016, p. 289)

Este planejamento é elevado ao auge em procissões participativas nos quais instituições e interesses diversos são representados. Quando Nascimento/Lovera planejaram seu desfile *sem título (canção para Banda Militar),* 2006-2012, juntaram membros de grupos diversas como as forças armadas brasileiras com uma banda de samba. Este processo envolveu a instituição Bienal solicitando “por meio de correspondência um grupo de forças armadas brasileiras para a performance; a premissa era para eles serem oficiais ativos e formandos da academia.” E conta Nascimento/Lovera que “estamos cientes de que havia vários negativos, alguns argumentando que devido à data patriótica, as bandas militares já estavam comprometidas. No entanto, um grupo ativo pertencente ao exército concordou e aspectos gerais foram levantadas por escrito. Na verdade, as negociações incluíram uma troca; a Bienal fez a doação de uma marimba para a banda. A proposta de incorporar na mesma peça dois grupos muito diferentes em sua formação e origem era primordial, tanto como o fato de fundir só dois grupos sem ensaio prévio. Assim, a reunião, sujeita à improvisação no momento, durante a performance da música, a junção rítmica e dos contratempos foram elementos-chave para dar expressão ao paradoxo.” (NASCIMENTO/LOVERA, Entrevista 2017, p. 322)

Diferente dos exemplos retirados de contextos da hemisfério norte ou institucional, onde as procissões têm surgido de exposições e especialmente em lugares mais rurais onde a escolha da rota parece uma escolha consciente

para atingir um máximo de público “involuntário”, a afinidade do público com atos performáticos no espaço público nas cidades do Brasil é maior. Esta análise surge de várias conversas minhas com os autores de desfiles. Joana Lopes, dramaturga do *Vesperal Paulistânia* (1983), manifesta que “ninguém recruta povo. Um chama o outro. É uma outra questão: um mendigo chama outro. Na época os homossexuais, que eram banidos da sociedade, e todos os marginais falaram entre si, eles foram os grandes divulgadores” (LOPES, Entrevista 2017, p 247). Fernando Marques Penteado fez uma experiência similar no seu projeto *Calendário do Advento* (2003) no Projeto Boracea onde “as oficinas funcionaram por 12 semanas durante a tarde de sexta-feira e todo o sábado e o domingo. A frequência era livre. Quando o sujeito entrava na oficina lhe eram ensinados cinco pontos de bordado com que ela/ele poderiam intervir nos materiais a disposição no espaço da oficina: materiais plásticos, tecidos, contas, fitas e fios estavam a disposição e sem reservas. A proposta [ou diretriz] da oficina era clara: quem quer que estivesse no espaço estava: 1. a preparar ornamentos para os carros dos carroceiros que representariam o Boracea na procissão ou 2. a preparar um bordado em formato A4 onde ela/ele contava em bordado a sua história através da pergunta: o que é que você deseja para a sua cidade?” (MARQUES PENTEADO, Entrevista 2014, p. 267). Todos os participantes tiveram a possibilidade de participar no *workshop* de bordar e depois participar no desfile.

Entrevistado pelo curador suíço Hans Ulrich Obrist em 2003, portanto antes da organização do desfile *De Lama Lâmina* (2004, com Matthew Barney), o artista e músico Arto Lindsay opinou sobre as motivações e a participação do público em projetos de arte pública no Brasil dizendo que as multidões “sabem que o carnaval é um fato e que ele pode acontecer qualquer hora. Estar em uma multidão no Brasil é estar já a meio caminho do carnaval. Sempre que se está na multidão existe a possibilidade de euforia.” E continua Lindsay que “isso faz com que as multidões no Brasil sejam maravilhosas e ao mesmo tempo frustrantes. De certa maneira, as pessoas não se reúnem por nenhum artista, elas se reúnem simplesmente para estar juntas em um grupo.” (OBRIST 2011, p. 100). Muitas vezes quando passo por uma performance de música na rua no centro de São Paulo e o público fica à volta, ou se um pregador ensina na

Praça da Sé, me lembro desta avaliação. O depoimento de Lindsay é fundado nas próprias observações como membro de público mas também como performer:

> "A parada é um evento público, a forma de desfile precede toda esta teoria e o discurso sobre o espaço público. Você sabe o que fazer quando você vê um desfile, toda criança sabe o que fazer, você bate palmas, você dança a música, você assiste todo o estranho ou bonito ou impressionante a passar. E no Brasil, é claro, estamos bem treinados em carnaval e as pessoas estão prontas para se divertir." (LINDSAY, Entrevista 2014, p. 281)

Outro artista atuando no Brasil e no estrangeiro através do coletivo *assume vivid astro focus* é Eli Sudbrack. Com os seus projetos festáveis o coletivo tem atuado no espaço público em várias ocasiões (entre eles *absolutely venomous accurately fallacious (naturally delicious)* na Deitch Projects, Nova Iorque, 2008) e foi convidado para apresentar *Axé vatapá alegria feijão* na 28ª Bienal de São Paulo (2008). Parte do projeto era uma procissão pelo Parque Ibirapuera (não realizada), e um carro alegórico que funcionava como palco para uma série de performances na última semana da exposição. Em entrevista sobre a sua produção, que também inclui *Cordão dos Mentecaptos* apresentado no Pivô em 2016, Sudbrack conta que "o Brasil tem um potencial de arte pública fulminante. O Brasileiro tem uma preposição a participar nata, o público geralmente é curioso, o público vem participar facilmente" (SUDBRACK, Entrevista 2016, p. 295) e que "não precisa ficar implorando o público, como em outros lugares do mundo. O brasileiro já vem querendo participar." E em algumas instâncias a participação do público é escalado a uma função ainda mais aberta. No caso de *Cvlto do Fvtvro* o artista brasileiro Stephan Doitschinoff divulgou a possibilidade de participação em meio democrático: "Quem queria participar, teria que vir de camisa branca fechada até ao pescoço, calça e sapato preto. Estes receberiam um botão gratuitamente. Desenvolvi a ideia que as pessoas poderiam entrar no *site* do culto [Cvlto do Fvtvro] e fazer [a inscrição para] uma carteirinha, e na hora do evento eles

receberiam a carteirinha e receberiam uma máscara também. Foi uma máscara simples, tipo máscara de samba, para presentear as 70 pessoas que fizeram a carteirinha.” (DOITSCHINOFF, Entrevista 2016, p. 307)

No momento do acontecimento em muitas das ocasiões tem um público se agregando a procissão. Estes públicos nem sempre estão conscientes do tema ou da ocasião da performance. O Duo RG_Faleiros, formado pelas artistas Rafael RG e Fabiana Faleiros, atua no campo da arte contemporânea desde 2009. Costuma criar performances, instalações, vídeos e publicações em espaços públicos e institucionais. Grande parte da produção artística da dupla se desdobra em intervenções sociais em relação com comunidades locais, sempre alinhados com um certo humor apolítico*. Rivo Trio* aconteceu durante do carnaval em fevereiro de 2012. Organizada pelo duo RG_Faleiros dentro do projeto *Carlos Capsloc*, personagens da vida noturna de São Paulo como Calejon subiram no carro elétrico. Porém lembra Faleiros que a maioria do público se juntou a procissão na chegada “no Largo Paissandu onde o bloco afro *Ilú Oba de Mim* estava se desfazendo. O resto do caminho muito pouca gente estava seguindo.” (FALEIROS, Entrevista 2016, p. 314). Este agregação maximiza-se em cortejos organizados durante da época de carnaval de hoje, onde é difícil manter o controle sobre os participantes. Marcela Vieira, uma das principais organizadores do bloco Rufos y Bufos em 2015 conta que “sabemos que do cortejo participarão os amigos, as pessoas mais próximas envolvidas, mas sempre foi grande a surpresa ao encontramos já na concentração um número de participantes muito maior do que esse. É um acontecimento completamente público, chega quem quer: quem passou, viu e gostou; quem resolveu colaborar tocando um instrumento; quem se preparou para aquilo e veio de casa fantasiado; moradores de rua” (VIEIRA, Entrevista 2015, p. 339).

A participação de amigos e desconhecidos traz um momento incontrolável, num contexto público incontrolável. É por isso que as procissões se diferenciam muitas vezes de performances dentro do espaço institucional seja ele um teatro, um museu ou uma bienal. O projeto do artista grego Yorgos *Sapountzis A seu Serviço* em São Paulo (2015) trouxe esta dimensão, como o próprio artista se lembra: “A presença do corpo no espaço público é o contraste com o cenário. A realidade de repente ganha uma presença e autenticidade

diferente quando você tem que liberar alguém das mãos de segurança enquanto você está dentro de uma performance. A performance cria um outro modo, uma outra condição de sensibilidade. Na Praça Marechal Deodoro houve um casal de homens gays que estavam lá perto do monumento e também se juntaram ao grupo, começaram de atuar com a gente." (SAPOUNTSIS, Entrevista 2016, p. 344) Sapountzis usou o espaço expositivo (*Solo Shows*, São Paulo) e a rua como cenário e também para a criação de obras, um processo que foi acompanhado pelo público em tempo real, conta o artista: "tinha alguns materiais que queria usar para construções. Gosto muito da ideia que as pessoas acompanham a construção da escultura pelo escultor. O escultor dança ao lado da sua criação. O que é importante para mim é o corpo no espaço público." (SAPOUNTSIS, Entrevista 2016, p. 344)

Finalmente consideramos também *Looking at Listening* (2011) apresentado no piso térreo da Casa Modernista, localizado no bairro de Santa Cruz de São Paulo. Projetada pelo arquiteto modernista Gregori Warchavchik a casa onde ele também morava com a sua esposa Mina Klabin abrigava uma coleção de arte moderna e funcionava como um lugar de encontro da classe artística até meados de anos 1970.[130] Como parte da 30ª Bienal de São Paulo em 2012 os artistas Ei Arakawa e Sergei Tcherepnin criaram um ambiente onde os visitantes poderiam explorar "a escuta" como um processo cinético. [131] [132] Os

[130] "Além da concepção arquitetônica e do mobiliário inovador, a seleção de obras que decorava os ambientes da casa privilegiava os artistas mais modernos da época: Tarsila do Amaral, Anita Malfati, Victor Brecheret, Cicero Dias e Di Cavalcanti, além de internacionais Jacques Lipchitz e Sonia Delaunay." (CINTRÃO, 2011, p. 151)

[131] O artista japonês Ei Arakawa é mais conhecido por suas performances, que desenvolve muitas vezes em colaboração com outros artistas e amigos. Em trabalhos aparentemente improvisados porém altamente planejados, Arakawa usa materiais de construção, vídeo, sequências coreografadas e *banners* ou cartazes impressos, e assim desenvolve um jogo aberto, difundindo fronteiras entre participantes e espectadores, objetos e processos. O artista norte-americano Sergei Tcherepnin colabora frequentemente com Ei Arakawa. Juntos eles examinam a interação da música e da arte visual, com uma tradição na vanguarda moderna tanto como em vários movimentos do pós-guerra, como o programa Arts & Technology nos EUA e Jikken Kobo no Japão. Oscilando entre som, performance, escultura e pintura, suas obras envolvem o espectador como participante de uma proposição efêmera. Outro nível é formado por referências históricas e biográficas, as quais Ei Arakawa e Sergei Tcherepnin introduzem associativamente. Em um dos vídeos, por exemplo, a trilha sonora de um filme japonês do pós-guerra (composto por um ex-membro de Jikken Kobo) é combinado com imagens de protestos de rua e um casamento televisionado na Turquia. Outros vídeos mostram performances dos artistas e amigos em vários locais na Geórgia, onde o avô compositor de Tcherepnin passou sua juventude como integrante da avant-garde pré-soviética.

dois artistas instalaram painéis de metal com imagens impressas que descreveram figuras no estado de observação. As imagens se originaram de pesquisas por palavras-chave como "conversa", "investigação", "reuniões na cidade", "público 1960s-70s" na Biblioteca Pública de Nova Iorque. Por trás dos painéis de metal os artistas colocaram pequenos alto-falantes. Cada tarde o público – assistidos por um músico/ orientador – foi convidado a ativar as esculturas movendo os painéis de metal assim invadindo o espaço com ondas sonoras. Com esta obra participativa, que durante um dia da mostra também resultou em uma procissão pelo jardim da Casa Modernista, os artistas juntaram métodos de apresentação das artes visuais, de teatro e da música em um ato de performance participativo. A partir da sua obra *Archicactus (outgrow/autogrow)*, 2012, os artistas apresentaram uma procissão no jardim da Casa Modernista: *Rainha da Noite*. Projetando o casal modernista brasileiro Mina Klabin e Gregori Warchavchik, Tcherepnin e Arakawa ativaram o jardim com uma corrente de tons emocionais e abstrações bizarras sobre o casamento. Na performance, que durou aproximadamente três horas, o público em dois grupos (crescimento expansivo e autocrescimento) costurou o espaço usando os *Silver Cacti* produzidos especialmente para a ocasião da performance.

Como vimos nestes poucos exemplos, ha inúmeras possibilidades para a troca entre artista e público na concepção das performances processionais que resulta em atos de criação coletivos. Ainda na época das vanguardas não só anulava-se a categoria da produção individual, mas também a da recepção individual. As reações do público durante uma manifestação *dada*, por exemplo, onde o público foi mobilizado pela provocação, e que pode variar entre gritos e *fisticuffs*, são certamente de natureza coletiva. Bourriaud explicita isto quando escreve que “as noitadas dadaístas já tendiam a ‘eventualizar’ as artes plásticas.” (BOURRIAUD, 2011, p. 137) Mas como explica Bürger “é verdade que estas reações permanecem, respostas a uma provocação

[132] A instalação dos artistas *Looking at Listening* (2011) dentro da Casa Modernista foi composta por uma série de seis painéis de metal (cinco nas paredes e um no chão) equipados com alto-falantes dispostos na parte de trás das superfícies. Uma vez ativados, o som provocado pelos dispositivos "invade" a obra com ondas sonoras, proporcionando ao espectador uma série de experiências que aguçam os sentidos. Os visitantes da Casa Modernista foram incentivados a utilizar luvas para "manusear" as obras, com assistência de orientadores especializados durante as tardes.

precedente. Produtor e destinatário permanecem claramente distintos, por mais ativo que o público se torne." (BÜRGER, 1984 p. 53). Esta distinção em muitos dos casos aqui referidos tem sido diluída mas ela permanece. *O Modelo Mítico* introduzido a seguir considera o público como elemento ativo na construção e realização do cortejo, modelos que se evidenciam através de exemplos da pesquisa primaria, ou seja pelas citações de artistas que foram entrevistados durante a pesquisa. Ao meu ver, a performance implica o real através da presença de corpos vivos, com "o público não sendo mais só espectador, e sim, estando numa espécie de comunhão" (COHEN 1993, p. 79) e para isto acontecer é absolutamente necessário suprimir a separação palco-plateia. Assim surge uma relação com menor distanciamento psicológico entre o objeto e o espectador. Cohen detalha o *modelo mítico* como um modelo cênico-teatral em que a relação entre atuantes e espectadores vai ser mítica, ritualística. Em termos esquemáticos representa o *modelo mítico* a separação entre os dois topos definidos anteriormente agora numa maneira flexível e dinâmica. As vontades e energias, os atores e os públicos, antes separados entre palco e plateia se misturam e confundem.

Figura 48: *O Modelo Mítico* (COHEN 1993, p. 128)

Analisando a história e os exemplos apresentados acima, esse *modelo mítico* muitas vezes não é realizado em edifícios-teatros. Ele se dá em praças, galpões, ou outros lugares fora do comum ou até adaptados para o tema da peça.[133] Como nas ruas de São Paulo, onde o pregadores ensinam ou os músicos tocam instrumentos, no teatro, e mesmo nas procissões na antiga Grécia e na Idade Média, a condição das performances foi a copresença física dos atores e espectadores. Portanto, houve sempre dois grupos de pessoas, os que atuam como agentes e um público, reunido em um determinado

[133] Relata Amir Haddad quando é questionado sobre o modo de apresentação das suas peças na rua e no espaço público: "Essa discussão sobre o espaço do espetáculo atravessou esse século e não vai cessar no próximo século e milênio, porque não é apenas uma questão estética! É uma ética, um moral, uma política, uma maneira de viver em sociedade [...]." (*O Estado de São Paulo*, 14 nov. 1996, Caderno 2)

momento em um determinado lugar com a vontade de compartilhar um momento de vida juntos. Com o *modelo mítico* as divisões entre palco e plateia estão diluído, e surgiram novas espécies de performances. Na esteira desse desenvolvimento as fronteiras entre performances artísticas e não artísticas também tornaram-se mais permeáveis, se não, por vezes, mesmo completamente caídas. Isto é particularmente óbvio em festivais que têm lugar no espaço público. Festivais, como o Love Parade (Berlim), Christopher Street Day (Nova Iorque), o Carnaval das Culturas (Berlim) baseiam-se em desfiles e "ocupam não só o espaço público, mas também transformá-lo em um espaço liminar" (FISCHER-LICHTE, 2004, p. 343)[134] Como o público está presente no espaço da produção, e interage com os atores ou até vira ator mesmo, a distância que o público é capaz de manter na consideração de uma pintura ou na leitura de um poema, por exemplo, é negado nas procissões participativas. Também o público não pode folhear para frente ou para atrás como é o caso na leitura de um livro, assim evidencia Buren quando destaca que os atores de *Seven Ballets in Manhattan* ficaram "sempre juntos, e sempre um após o outro. Exceto por exemplo, eu me lembro na Wall Street, onde as ruas são exclusivas para pedestres, nós poderíamos experimentar diferentes coreografias" (BUREN, Entrevista, 2017, p. 237). A principal condição, no entanto, sob a qual o espectador cria significado na apresentação/procissão, é a particularidade notável de que seja ele propriamente parte e produtor do processo que ele quer entender.[135]

No caso das procissões na atualidade estamos muitas vezes lidando com um evento, em que, todos estão envolvidos embora em graus variáveis e com diferentes funções: se a produção e recepção da obra são realizadas no mesmo espaço e ao mesmo tempo, a esquemática de continuar a trabalhar

---

[134] Como a autora destaca em outro lugar (2004, p. 62): "as estratégias de encenação sempre visam três fatores intimamente relacionados:
1. A mudança de papéis entre atores e espectadores 2. Na formação de uma aliança entre eles. 3. em diferentes modos de contato mútuo, por exemplo a relação entre distância e proximidade, de exibição e da intimidade, contato com os olhos e corporal." (tradução nossa)

[135] Como coloca também Rita Gusmão em sua análise *Espectador na performance*: "O espectador na performance está envolto na cultura da não-arte e arte-vida, está no limite entre o artista e o fruídor, compõe com o seu corpo e sua reação a identidade da obra, e é plenamente responsável por ela." (GUSMÃO, 2007, p. 145)

com os parâmetros, as categorias e critérios que têm sido desenvolvidos para estéticas separadas de produção, apresentação da obra e recepção parece problemático. De quais ferramentas alternativas dispomos? Como nas ideias de Boal – esboçadas acima em relação ao teatro brasileiro – Rancière destaca as possibilidades do público como um agente ativo no teatro ou na performance coletiva. Além disso, a teoria francesa ainda destaca a função individual dentro da atividade coletiva. Uma das representantes deste pensamento no Brasil é a psicanalista Suely Rolnik. Para ela a subjetividade individual resulta de um entrecruzamento de determinações coletivas de várias espécies, não só sociais, mas econômicas, tecnológicas, de mídia etc." (ROLNIK, 1996, p. 34). Ou seja, a coletividade e o processo de criação em colaboração com outros não diminui a importância e autoria do contribuinte individual. Ao contrário, a subjetividade é produzida por agenciamentos de enunciação (ROLNIK, 1996, p. 34). O filósofo francês Gilbert Simondon (1924-1989) relatou as condições nas quais as características individuais do sujeito desaparecem na coletividade ou, ao contrário, quando a experiência coletiva promove uma nova individualização radical. Assim, o coletivo não nega as características do indivíduo, mas oferece a possibilidade de, finalmente, ativar o que Simondon define como a latente realidade pré-individual. De acordo com esse filósofo, o indivíduo se desenvolve como parte do coletivo para a reflexão sobre a sua individualidade: "Somente no coletivo e não como um sujeito isolado, é possível traduzir a linguagem, percepção e produtividade em uma experiência individualizada" (SIMONDON, 1992, p. 297-319). A posição de Simondon ressoa com experiências de diretores de teatro como Amir Haddad[136] e o que o historiador de arte americano Alexander Alberro chamou "o ressurgimento de uma estética filosófica" quando sublinha que a "experiência requer uma participação ativa por parte do público" (ALBERRO, [2011]). Consequentemente, as obras de arte participativas e de longa duração, como os desfiles e as procissões, constroem e revelam seu significado quando entendidas como experiência. A questão da individualidade também é abordada pelo filósofo francês Jean-Luc Nancy, que sublinha a inclusão total do indivíduo no trabalho coletivo e argumenta:

[136] Amir Haddad: "o próprio crescimento individual do ator é maior quando ele está no coletivo." (*O Estado de São Paulo*, 14 nov. 1996, Caderno 2)

> Coaparecendo não significa simplesmente que os sujeitos aparecem juntos. Ainda precisam ser feitas as perguntas a partir de onde é que eles "aparecem", a partir de qual profundidade remota que eles vêm a ser-social, como tal, a partir de que origem. Também devemos nos perguntar por que eles aparecem "juntos" ["conjunto"] ... Estas duas perguntas levam direto para os impasses de uma metafísica e sua política – em que (1) coaparência social só é sempre pensada como um transitório epifenômeno, e (2) a própria sociedade é considerada como um passo em um processo que sempre leva tanto para a hipóstase de união ou o comum (comunidade, comunhão), ou para a hipóstase do indivíduo. (NANCY, 2000, p. 59)

A partir destas observações nos anos 1990/2000 os artistas da contemporaneidade têm desenvolvido *modi operandi* de inclusão ativa, e foi o crítico e curador francês Nicolas Bourriaud que se alimentou da sociologia francesa e aplicou na teoria da arte. Em seu livro *Estética relacional* (1998), Bourriaud tem identificado na produção da arte contemporânea um aumento de projetos de convívio, festivos, coletivos e participativos, explorando o potencial variado na relação com o outro. Essa convergência das artes para produzir efeitos na vida, fazer a vida arte, já orientou a vida moderna. Porém, o visitante de exposições manteve tradicionalmente um papel de fruidor apenas, que vem visitar uma mostra de arte (ou performance) para se distrair da vida quotidiana. Bourriaud (2009, p. 30) argumenta que "a arte atual só ganha forma no encontro fortuito, na relação dinâmica de uma proposição artística com outras formações, artísticas ou não". Na estética relacional, o fruidor virou participante, criador de obras artísticas, pois sua presença é o elemento essencial no acontecimento e na percepção das obras na estética relacional sem o qual a obra não acontece. Este refinamento dos sentidos é o que o crítico brasileiro Fernando Cocchiarale (2001, p. 337) chamou de produções que não mais se centram no campo objetivo da forma, na estrita materialidade de sua "linguagem". Para Bourriaud, a figura de Marcel Duchamp é uma referência de destaque, quando ele considera que

> a arte é feita do mesmo material que as trocas de palavras, que tem um lugar especial no processo de produção coletiva. [...] Se a obra de arte é bem-sucedida, ela invariavelmente irá definir suas vistas além da mera presença no espaço: ela vai ser aberta ao diálogo, à discussão, e é essa forma de negociação inter-humana que Marcel Duchamp chama de "coeficiente de arte". (BOURRIAUD, 2002, p. 41)

Assim, desde Duchamp, e ainda mais desde os anos 1990, as categorias da arte se ampliaram e ocorreu um certo esgotamento da modernidade. Enquanto o mercado da arte cresceu no mundo e continua a privilegiar obras em formatos tradicionais (esculturas, pinturas e obras em papel), nas curadorias contemporâneas as obras discursivas, performáticas e relacionais têm ganhado cada vez mais peso e visibilidade. E com esta diversificação de meios dentro da arte que os paradigmas antiquados estão sendo superados. Como Gusmão identifica, na era da pós-modernidade o artista atua "como aglutinador de momentos de passagem, onde as sínteses pairam, e cabe ao espectador realizá-las em si mesmo, no espaço ou na obra." E continua Gusmão, afirmando que o "espectador moderno e/ou pós-moderno, realiza com seu corpo um sistema complexo de relações que liga a criação à fluência da arte" (GUSMÃO, 2007, p. 142). Da mesma maneira, Andreas Huyssen, professor de alemão e literatura comparada na Columbia University, identifica que no pós-modernismo todas as linguagens podem ser atingidas pelo mesmo artista, criando assim uma tensão entre a grande massa e a grande arte, entre tradição e renovação. Acompanhamos a superação das antigas dicotomias entre modernismo e surrealismo, entre vanguarda e kitsch. Huyssen ainda afirma que o pedestal da grande arte continua a existir mas que

> desde os anos 60 as atividades artísticas têm se tornado muito mais difusas e difíceis de se conter em categorias seguras ou em instituições estáveis como a academia, o museu ou a rede oficial de galerias. Para alguns, essa dispersão de práticas e atividades artísticas e culturais implica uma sensação de perda e desorientação, outros

> experimentam com uma nova liberdade, uma liberação cultural. (HUYSSEN, 1991, p. 77)

Assim, a estética relacional supera o romantismo das obras totais e acontece em lugares mais diferenciados, museus e galerias tanto como em espaços não convencionais ou mesmo na rua. E essa liberação cultural significa em termos artísticos uma liberação dos meios. Huyssen ainda classifica a pós-modernidade como “era sem referência”, como “hiper-realidade”, ou seja; os signos voltam mais reais do que a realidade, em HD, descontextualizados (como exemplos desta hiper-realidade descontextualizada servem alguns vídeos produzidos a partir de uma procissão no espaço público). Mas ele também afirma que o pós-modernismo não é um estilo, não é um movimento, não é moderno: não há mais manifestos, artistas não se alinham mais em estilos ou dogmas:

> Contudo, em décadas recentes, as ideias familiares sobre o que constitui uma arte crítica (*Parteilichkeit* e vanguardismo, arte engajada, realismo crítico, ou a estética da negatividade, a recusa da representação, a abstração, a reflexão) têm perdido muito da sua força explicativa e normativa. Esse é precisamente o dilema da arte na era pós-moderna. Em todo caso, não vejo razão para um total abandono da noção de arte crítica. (HUYSSEN, 1991, p. 21)

A noção de arte crítica está presente dentro de muitas obras que Bourriaud considera parte da estética relacional criando um relacionamento entre participação e agência. Acontece, por exemplo, em *Social parade* (2004), onde o artista britânico Jeremy Deller comenta sobre a condição humana numa procissão que abre o palco a grupos de direitos da aids, pensionistas ou cegos, todos grupos pouco privilegiados dentro da sociedade basca de San Sebastián. Nos desfiles e procissões os participantes não são silenciosos, mas mostram sua participação por meio de recursos verbais e corporais. Bourriaud (2002, p. 14) argumenta que “arte relacional é uma arte baseada nas interações humanas e seu contexto social, e não na afirmação de um espaço simbólico

independente e privado". A representação formalizada pela procissão é uma ocasião propícia para delinear este perfil. Os projetos artísticos podem esboçar novas possibilidades: a cidade se renova, transformando seu aspecto na forma característica da festa; a mudança total de fisionomia permite a totalização do significado da própria população e do seu sentido comunitário; a possibilidade de um cortejo, no qual participam as mais variadas pessoas da cidade que, aliás, trabalharam ativamente para a consecução do ato; tais parecem as características que reforçam a ideia de uma performance que tem como espaço a dimensão inteira da cidade. A crítica Claire Bishop analisou as postulações de Bourriaud como obras de arte relacional que "procuram estabelecer encontros intersubjetivos (sejam estes literais ou potenciais) em que o significado é elaborado coletivamente" (BISHOP, 2004, p. 54). Bishop desafia as razões da criação de significados, criados em comunhões impostas e também duvida da qualidade das relações que se estabelecem através de eventos da arte relacional. Citando a crítica de Jerry Saltz sobre a mostra de Rirkrit Tiravanija na 303 Gallery em Nova Iorque (1992), para a qual o artista instalou uma cozinha na galeria, ela critica que as conversas, ou seja, o significado, surgiram apenas à volta de temas do reduzido mundo das artes. Bishop conclui postulando que todas as obras determinaram antecipadamente a profundidade de participação que o espectador pode ter nele: "As fronteiras caídas entre ator e espectador são substituídas por estruturas novas que regularizam as interações entre os dois campos." E de fato é um fator destacável também na série de obras analisadas anteriormente, assim, por exemplo, na obra de Doitschinoff, em que basta vestir uma "camisa branca fechada" para participar, o grupo Rufos y Bufos cria as fantasias em conjunto enquanto em outros projetos de Sudbrack ou Lindsay as regras de participação ficaram mais discretas, porém são controladas pelos iniciadores dos projetos que mantêm responsabilidade autoral. Bishop também critica a falta da perspectiva histórica na estética relacional de Bourriaud, referindo-se aos *happenings*, as instruções de Fluxus, ou as performances dos anos 1970 como antecipadoras de retóricas sobre democracia, participação e emancipação. Bishop critica essa falta de rigor sobre os antecedentes dos princípios da estética relacional e acentua a falta de antagonismo ou criticidade em muitos dos exemplos protegidos por Bourriaud. As características que formaram a

base da estética relacional têm surgido muito antes das classificações feitas por Bourriaud, que por ele são definidas através das obras de um grupo relativamente limitado de artistas atuando na maioria no hemisfério norte na década dos 1990 (Liam Gillick, Rirkrit Tiravanija, Dominique Gonzalez-Foerster, entre outros). Ou seja, o argumento de Bourriaud, de que a estética relacional dos anos 1990 significa uma quebra que não tem precedentes na história da arte é o ponto mais duvidoso nas análises publicadas por ele. E já nos anos 1960 e 1970 os cortejos de Wlademir Dias-Pino e Antoni Miralda, como vimos nos capítulos anteriores, tiveram participação do público e sob temas com implicações críticas inerentes. Se os *Parangolés* (1968) de Hélio Oiticica, por exemplo, podem ser classificados como obras que surgem de um pensamento da pós-modernidade, pois Oiticica trabalha com uma abundância de meios e inclui a relação humana em seu trabalho, a arte relacional não somente pode ser classificada como uma arte sem precedentes. Já em 1967 Oiticica manifestou-se em seu ensaio *Esquema geral da Nova Objetividade* sobre a participação do espectador, escrevendo sobre a arte coletiva total e sua descoberta de manifestações populares organizadas (refere também a introdução a obra e as citações de Oiticica na p. 59). Poucos anos depois manifesta o crítico brasileiro Frederico Morais o seu suporte quando atribui ao artista a criação de uma "*situação,* puro acontecimento, um processo. O artista não é o que realiza obras dadas a contemplação, mas o que propõe situações – que devem ser vividas, experimentadas" (MORAIS, 1975, p. 24). Morais e Oiticica abrem o palco para as artes e a crítica no Brasil poderem pensar sobre a arte num contexto mais livre. E a importância das performances de Oiticica tem sido analisada também por Favaretto (1998, p. 148) que indica que o

> ponto crucial do programa, o parangolé redefine a posição estética de Oiticica: articulando construtividade e vivência, reconceitua a arte, ressignifica a participação, concretiza o sentido ético-estético de sua atividade. Compatibilizando o estrutural e o vivencial, ideia e comportamento, participação individual e coletiva, ativa o espaço pela inclusão do tempo e do movimento, liberando a luminosidade da cor nos movimentos e envolvimentos

> transespaciais. As manifestações ambientais surgidas do programa-parangolé configuram-se como espações de ações e comportamentos; suscitam relações estruturais abertas em que se produz circularidade entre experiências individuais, coletivas e artísticas.

Assim argumenta Favaretto (1998, p. 151) “a convergência dos projetos de Oiticica e dos tropicalistas patenteia-se, portanto, na transformação do espectador (ouvinte) em protagonista de ações, pela exploração da indeterminação provada pela abertura estrutural e do heteróclito de materiais e referências agenciados nos sistemas.” Os parangolés não são uma celebração da comunhão desenfreada, mas sim uma exibição do prazer físico para uma classe média culturalmente limitada, incapaz de participar nela. Hélio Oiticica lança o corpo dançante como um marcador de tensões socioculturais entre o individualismo e o comutarianismo.

Tais vínculos também representam na arte relacional “a criação de uma situação incerta e efêmera, uma mudança na percepção, uma mudança no *status* do espectador pelo ator, uma reconfiguração dos lugares”; sendo assim, a estética relacional “rejeita as pretensões da arte autossuficiente [...], mas, no entanto, reafirma a ideia de construir espaços de arte e relacionamentos para reconfigurar uma base simbolicamente comum, tanto em termos materiais como simbólicos” (Gerard Vilar, Prólogo, em RANCIÈRE, 2005, p. 17). Uma vez que a atividade artística é um processo em constante evolução, e que no momento contemporâneo o novo deixou de ser um critério norteador de obras, a arte passa a seguir seu rumo – deixando as ideologias tão caras aos modernistas para trás – em direção às relações sociais, propondo modelos participativos, perceptivos, experimentais ou críticos a partir do uso de diferentes linguagens artísticas. Nos serve o símbolo de pastiche, colocado por Andreas Huyssen nos seus textos sobre as ideias de pós-modernismo: a arte relacional dá volta ao passado com um embaralhamento de signos mais diversos e um também de estilos. Um exemplo artístico da arte relacional que cria um pastiche e usa várias disciplinas artísticas são as procissões e desfiles organizados por artistas. Esses projetos buscam em paralelo ao estético a colaboração e a reverberação imediata dos participantes, comunicando suas

propostas para a esfera pública, e cujas performances implicam, muitas vezes, uma variedade de elementos escultóricos, como figurinos, fantasias e músicas.

Na era da revolução digital passamos cada vez mais tempo na frente dos computadores. Esta alienação dos nossos próprios corpos foi destacada por Morais quando ele definiu "o corpo como motor da obra" (1975, p. 33). Mesmo antes da chegada dos computadores PCs, tabletes e smartphones, Morais identificou um certo distanciamento interpessoal na era tecnológica, onde "as relações de homem a homem são cada vez mais abstratas, são estabelecidas através de signos e sinais" (MORAIS, 1975, p. 33). Como Jonathan Crary (2013, p. 89) argumenta mais tarde, "dentro do capitalismo 24/7, uma sociabilidade fora do autointeresse individual torna-se inexoravelmente esgotada, e a base inter-humana do espaço público se torna irrelevante para a própria insularidade digital fantasmática." Sendo assim a arte relacional também simboliza uma possibilidade de se relacionar com o outro, e numa dimensão política essas obras artísticas significam uma possibilidade de criar comunidades onde estas estão em perigo de parar de existir de verdade. Ou como Morais (1975, p. 33) colocaria "é preciso arrancar a pele, buscar o sangue, as vísceras". O que estas colaborações entre homens contribuem para a produção de conhecimento, qual é o significado que podem abstrair dos projetos analisados? Penso que é fato que o significado nunca é produzido isoladamente ou através de processos de isolamento, mas através de intrincadas teias de conectividade como vimos nas procissões de vários artistas previamente analisados (a criação e o desenvolvimento de obras como *a Vesperal Paulistânia,* de *Sanguinovo* ou o *Evento Fim de Década* por exemplo). É certo dizer que "objetos manufaturados são 'causados' por seus fabricantes, assim como a fumaça é causada pelo fogo; portanto, os objetos fabricados são índices de seus fabricantes" como observou Gell (1998, p. 23) ou Levine quando manifesta a identificação entre performer e objeto e fantasia usados na procissão e a possível agência que pode surgir deles.[137] Mas o público produz

[137] "A procissão avança em ritmo constante, num movimento moderado ou a ritmo de caminhada. Caminhando, sempre para frente – apenas raramente para trás, em uma inversão ritual com significado especial [...] Avançar expressa confiança na resistência dos símbolos que você carrega. Um movimento direto constante significa resistência no tempo." (LEVINE, 2017, p. 21).

significado não apenas através das subjetividades projetadas sobre as obras de arte cujos circuitos de significados eles completam, os públicos produzem também significados através das relações entre si e através da temporalidade do evento. Obras de arte e eventos (tanto como as exposições temáticas podemos dizer) não têm significados imanentes, mas funcionam como campos de possibilidades para públicos em diferentes circunstâncias culturais e humores divergentes. Numa mudança reflexiva da função analítica para a função performativa da participação podemos concordar que o significado não é escavado mas que acontece no presente. Neste sentido é importante analisar a agência das procissões no Capítulo 5, mas antes disso devemos entender melhor a função de objetos, vestígios e documentação que surgem de eventos efêmeros no próximo Capítulo, 4.

Capítulo 4. Documentação, vestígios e elementos esculturais que surgem de eventos efêmeros

> No acompanhamento do espectador na arte performance, existe um elemento do consumo: não há sobras, o espectador deve tentar absorver tudo de uma vez só. Sem cópia exata a performance ao vivo transpira visibilidade – em uma presença carregada – e desaparece na memória, no reino da invisibilidade e do inconsciente onde ela escapa sem regulação e controle. (PHELAN, 1993, p. 148)

A efemeridade e transitividade da arte participativa caracteriza a arte performance. Porém, ao contrário do que Phelan parece sugerir ("não há sobras"), a arte performance às vezes deixa resíduos no espaço expositivo ou no espaço urbano porque muitas fantasias, adornos, *banners* etc. são criados ou levados pelos próprios participantes para garantir a identidade de cada procissão e grupo.[138] Como a citação de Phelan acima indica, a questão de documentação nas performances e seu uso ou não uso tem sido um tema importante na história da arte. Durante a performance e a procissão os objetos têm sido apresentados a um público limitado, presente no momento, e dentro do contexto de movimento no espaço público. Objetos de performances que são levados para o museu perdem a função original ou lhes são atribuídos novos valores. No museu o objeto e a documentação ganham visibilidade para um outro público, porém dentro de um novo contexto museal que não está desenhado para abrigar as mesmas características da performance original. Em vez disso, o ambiente é muitas vezes mantido imparcial em estilo cubo branco. Com esta tendência nos museus de hoje, a diversidade dos pontos de origem em tempo histórico e espaço geográfico é separado, com a argumentação implícita que assim o acesso e a interpretação são facilitados. Enquanto houve artistas que trabalharam performance a fim de evitar o mercado das artes, como foi o caso dos *happenings* nos EUA, outros pensam

[138] "Você pode levar bandeiras e bandeiras que mostram que você pertence a um coletivo, um grupo que tem poder e resistência." (LEVINE, 2017, p. 34)

sobre como evitar ou produzir documentação para reagir ou escapar das repressões de regimes políticos, como foi o caso na história da performance na América Latina ou no Leste da Europa durante da Guerra Fria. E em relação a projetos com diferentes participantes ou voluntários, os artistas organizando procissões em espaço público não têm a intenção de "criar um objeto como forma de fechamento ou conclusão mas sim várias coisas, trocas e intercâmbios entre pessoas e objetos" (HUYBRECHTS, 2014, p. 53)[139]. As vozes mais radicais dentro da crítica de arte argumentam que uma documentação de projetos efêmeros como procissões é impossível de existir como elemento inerente da obra. Artistas como Opavivará! ou Ricardo Basbaum seguem este conceito e não atribuem um valor de obra às imagens ou à documentação que resulta de performances. Críticos como Phelan (1993, p. 149) têm observado que a performance é caracterizada pelo fato de que um número limitado de pessoas em um período de tempo / espaço específico pode ter uma experiência "que não deixa qualquer traço visível depois". Assim sendo, quando publicamos textos e pensamentos sobre a performance cancelamos esta promessa do ato performativo. Um dos impulsos para a gênese da arte-ação e performance foi o desejo de artistas para não criar artefatos negociáveis, mas em vez eventos efêmeros que ninguém pode comprar, depositar num armazém ou colocar na parede. (FISCHER-LICHTE, 2004, p. 283). Ou seja a performance não deve ser registrada, documentada ou participar na circulação de representações: uma vez que se faça isso, torna-se algo diferente da performance. No momento em que a performance tenta entrar na economia da reprodução, ela trai e diminui a promessa de sua própria ontologia (PHELAN, 1993, p. 146). No entanto, a crescente importância dos eventos de performance no mundo da arte também levanta questões perturbadoras. Nos anos 1960 e 1970, as performances foram muitas vezes vistas como desafios para um mundo da arte baseado na produção de objetos. Agora estamos bem conscientes de que a economia da arte já não depende exclusivamente de tais produtos "clássicos". Em uma cultura completamente comercializada e mediática, a performance é o último resíduo ainda capaz de

[139] "Participatory projects do not intend to create one object as a form of closure, but rather a series of things or exchanges between people and objects." (HUYBRECHTS, 2014, p. 53)

resistir contra o mercado e os meios de comunicação – e, portanto, contra a cultura dominante. Fischer-Lichte enfatiza que "somente na performance ao vivo aparecem os traços de uma cultura autêntica" (FISCHER-LICHTE, 2004, p. 116).

Por outro lado, como parte integral das estratégias da significação efêmera, artistas colocam em cheque as funções visuais e semióticas dos objetos a produzir agência dentro do circuitos social. Com a crescente especulação sobre efêmeros de performances no mercado da arte, este debate tem se intensificado e atualizado. Instituições, tanto como colecionadores privados, adicionam documentações de performance nas suas coleções. Artistas estão cada vez mais conscientes que uma obra que documenta a sua performance pode prolongar a vida do momento efêmero e fazer a obra circular mais ou até suceder no mercado da arte.[140] Através da sua ligação com a história de teatro pós-dramático, em que existe uma experimentação que resiste à narrativa catártica, e substituta caracteres nos dramas da rua com figuras esculturais, há para considerar um outro ângulo quando se debate a existência e preservação de efêmeros e objetos que resultem das procissões num movimento fora do espaço proscênio. Analisando a documentação de performance, Philip Auslander distingue entre duas categorias: o documentário e a teatral. A "documentação documentária" fornece um registro da performance, uma evidência de que ela realmente ocorreu. O evento precede e autoriza a documentação. A performance é originária apenas na medida em que é documentada (AUSLANDER, 2006, p. 1). Por outro lado, a "documentação teatral" pode tomar a forma de uma fotografia performada, consideramos por exemplo, as fotografias de Cindy Sherman de si mesma, ou o filme *Cremaster* de Matthew Barney (AUSLANDER, 2006, p. 2). Procissões e desfiles, embora eventos efêmeros, deixam vestígios. Na maioria das vezes os vestígios tomam a forma de documentos gerados durante o processo preparatório (licenças, trocas de cartas, etc.) e obras, como vídeo ou fotografia que assumem o papel de documentação – até uma medida em que o documento fotográfico "é um

[140] Resende e Brito analisam este fenômeno no final dos anos 1970 e preveem de certa forma este desenvolvimento quando criticam que "no entanto, esse desejo de *Arte nas Ruas* funciona muito bem exatamente fora delas, encaixa-se com perfeição nos limites da instituição. Vai ver e o delírio não é do louco mas do médico." (RESENDE e BRITO, 1980, p. 30)

substituto do objeto ou evento" não apenas um registro dele, como o curador Okwui Enwezor (2008, p. 23) afirma no texto do catálogo para sua exposição *Arquive Fever* no ICP (International Centre for Photography, Nova Iorque), em cartaz ao longo de 2008. Embora a tecnologia nos permita acompanhar os passos dos eventos efêmeros em mais detalhes (ou até em *real time*), os artistas se acostumaram a produzir obras imanentes a partir da experiência efêmera. Já os historiadores de arte lamentam a escassez de documentação de algumas performances dos artistas da Renascença. Sir Kenneth Clark escreveu: "Ao estudar a arquitetura e até mesmo a pintura do Renascimento, devemos sempre lembrar que uma parte é quase completamente perdida: a arquitetura e decoração concebida para desfiles e bailes de máscaras" (BATTOCK; NICKAS, 1984, p. 15)[141]. Algumas tentativas foram feitas para criar um registro desses trabalhos – particularmente as procissões triunfais que honram os poderosos – em pesquisas em livros comemorativos, especialmente preparados para a ocasião, que reproduziram os principais motivos concebidos pelos artistas. Hoje, embora já não falemos de "livros comemorativos", temos publicações, revistas ou catálogos dos artistas além de uma riqueza de mídia *online* que instantaneamente nos alimenta com imagens e impressões em foto e vídeo dos eventos criados por artistas ao redor do globo.

Os artistas desta pesquisa consideram o destino de registro, documentação ou efêmeros que resultam dos seus projetos importante. Por um lado, artistas como Ricardo Basbaum, Opavivará! ou Ei Arakawa/Sergei Tcherepnin descartam a possibilidade de aproveitar material de documentação e torná-lo obra de arte. Nos parâmetros de Auslander eles consideram a sua documentação como um gênero de documentação documentária. Basbaum argumenta que "tento não utilizar a palavra registro. Por exemplo na caminhada *Eu e Você* o que eu considero obra são: as ações que o grupo fez. Mas destas ações eu nunca expus nem uma fotografia documental. É uma obra que fica para o grupo. É um pouco na linha de Alan Kaprow que fez as *activities* e não

[141] "*Renaissance performance art took most of its forms from the highly ritualized society of the Middle Ages when church processions and feudal formalities such as jousts were anonymously planned. Individualism was responsible for contaminating these forms with personal interpretations and for awakening a lust for fame that naturally led the men of an age obsessed with antiquity to those ancient metaphors for personal greatness, the triumph and its counterpart the triumphal arc.*" (BATTOCK; NICKAS, 1984, p. 20).

fotografa e fica na memória do grupo" (BASBAUM, Entrevista 2016, p. 259). Esta decisão já pode ser diferente em outro corpo de obras, como nas *conversas coletivas* do artista.[142] Em entrevista, o grupo de artistas cariocas Opavivará! coloca que as imagens de documentação e registros dos seus projetos performativos seguem apenas com o *status* de documentação, e não viram obras a serem exibidas em exposições futuras (OPAVIVARÁ, Entrevista 2016, p. 357). O que é exibido porém são as esculturas que faziam parte dos desfiles do grupo, organizados durante o período da exposição. Na ocasião da 32ª Bienal de São Paulo houve limitações e ao público não foi permitido deslocar os carrinhos ou ativá-los de outra maneira: "a instituição não consegue lidar com estas propostas. Os carrinhos somente estacionados lá dentro do pavilhão viram uma outra coisa. Em princípio o público teria a possibilidade de ligar o karaokê, mas daí não se sabe lidar com o barulho. Ou o público teria possibilidade de beber água, mas daí chegamos do Rio de Janeiro para a exposição e isto foi também impossibilitado, pois a bomba foi tirada" (OPAVIVARÁ, Entrevista 2016, p. 357). Sendo assim a obra perde o seu potencial de agência, pois ela não está apenas sendo colocada num contexto asséptico (no cubo branco) mas também as suas funções originais são manipuladas. Ei Arakawa respondeu de modo similar quando se referiu às imagens da sua procissão na Casa Modernista em São Paulo em outubro de 2012, notando que: "Nem tudo pode ser arquivado. Mas se quisermos, podemos fazer essas obras novamente em qualquer altura" (ARAKAWA/TCHEREPNIN, Entrevista 2017, p. 332). Ou seja, se alguma obra da procissão na Casa Modernista em São Paulo pudesse ser mostrada seria "apenas a documentação fotográfica", porém, essa "documentação tem outra vida própria" (ARAKAWA/TCHEREPNIN, Entrevista 2017, p. 333). Referindo-se à possível reprodução dos cactos usados na procissão no mesmo lugar em São Paulo a serem exibidos em outra ocasião, Sergei Tcherepnin chegou à conclusão de que as obras estão inerentemente conectadas ao contexto do lugar, o que impossibilita (ao artista) a reprodução em alumínio e a sua

[142] "Nas *conversas coletivas* produzo obras como o *script* que pode ser publicado. Um concerto de vozes que pode ser apreciado na leitura. Um áudio *file* que pode ser escutado ou tocado no radio. São obras." (BASBAUM, Entrevista 2016, p. 259)

exibição no cubo branco de uma galeria ou museu: “Depois da performance em São Paulo pensei em fazer uma instalação de cactos, e uma galeria com a qual eu trabalho realmente gostou deles. Eu considerei seriamente refazê-los de alumínio. Mas eu percebi que todo o contexto era tão importante para eles que eles acabariam se tornando objetos ao invés de dispositivos muito complexos, codificados, que têm tantas camadas significativas. Eu fiz um vídeo na casa e no jardim. E agora que você me diz que o cacto está desaparecido, estou curioso para assistir este vídeo de novo” (ARAKAWA/TCHEREPNIN, Entrevista 2017, p. 332).

Em muitas ocasiões parece que a opção por vídeo parece a escolha mais abrangente, ou seja, o vídeo é capaz de relatar a experiência mais próxima ao real. Participando da Bienal de São Paulo em 1973, o artista francês Fred Forest quis “levar um pouco da Bienal para as ruas [...] para depois trazer todo esse material de volta e misturar a cidade com o museu” (*O artista queria novas experiências. Foi preso. Jornal da Tarde*, 8 nov. 1973, p. 29). A escolha do artista foi consciente, produzindo documentação da sua performance a ser adicionada à apresentação dentro do Pavilhão no Parque Ibirapuera. Além disso a documentação em vídeo permite ao artista uma possibilidade de arquivo que, devido à falta de espaço físico para armazenagem, muitas das vezes não é possível garantir aos outros elementos de uma performance. Eli Sudbrack, do coletivo *assume vivid astro focus*, decidiu produzir uma “compilação de 88 vídeos de documentação de performances ou aberturas, e juntei com outros vídeos que são vídeos de inspiração”[143]. Perguntado sobre elementos de outros desfile anteriores, Sudbrack lembra que “os estandartes e os *banners* de *Cordão dos Mentecaptos* ainda estão comigo no meu estúdio. Os estandartes uso como biombo. Da performance na Bienal 2008 não sobrou nada. O público desmontou a instalação no final da noite e começou a levar pedaços para casa. Achei incrível. O Kleber [Mateus] ficou com os neons. A gente guardou o carro alegórico por um tempo, mas afinal retornamos para a Escola de Samba Águia de Ouro em São Paulo” (SUDBRACK, Entrevista 2016,

[143] O vídeo – junto com um índex – foi exibido no ateliê aberto de Pivô Pesquisa, São Paulo, em outubro 2016.

p. 297). Em outras ocasiãos as obras produzidas pelos artista forma desfeitos completamente depois da performance ou apropriados por outros finalidades. Assim, por exemplo,os sacos de lixo da escultura Abaporu apresentado na Av. Paulista pelo grupo *Ainda não* em 2017 “voltaram ser usados como sacos de lixo” (STORNI, Entrevista 2018, p. 360). O tanque produdizo produzido em palito de churrasco pelo artista Bruno Storni e apresentado em desfile na Galeria Vermelho em 2010 “virou moradia para um morador de rua” (STORNI, Entrevista 2018, p. 361).

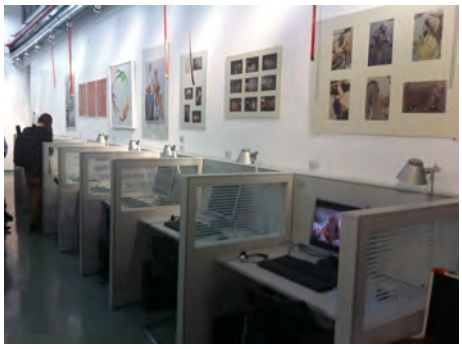


Figura 49: vista de mostra: *Vestígios – memória e registro da performance e do site specific*, Museu de Arte Moderna, São Paulo, 2014

Uma tentativa de trabalhar a documentação documentária e teatral e os vestígios de performances, que evidentemente sobrevivem, foi a mostra *Vestígios – memória e registro de performance e site specific* no MAM de São Paulo (2014). Trabalhamos junto com os participantes do curso *Curadoria e Projeto* no Museu de Arte Moderna de São Paulo que ministrei no primeiro semestre de 2014. Um resultado foi a exposição com título *Vestígios – memória e registro de performance e site specific* na biblioteca do MAM.[144] A mostra foi concebida e realizada pelo grupo de integrantes do curso em conjunto com as equipes da biblioteca, da curadoria, da produção e do educativo do museu. A partir de uma pesquisa inicial no acervo da biblioteca da instituição, esta curadoria coletiva desenvolveu uma história analógica entre as obras de dez artistas que têm obras no acervo do MAM e na sua biblioteca. Os trabalhos selecionados dominam ideias conceituais, como o *happening*, o ato performativo ou a ação relacional com o público de uma exposição. As obras expostas foram relacionadas com publicações, documentos, cartazes e livros destes artistas

[144] Fundada em 1979, a biblioteca do MAM funciona no espaço atual desde outubro de 1983, quando foi finalizado o projeto de reforma de Lina Bo Bardi. Desde 2012, o espaço ocasionalmente também abriga exposições. *Vestígios – memória e registro de performance e site specific* foi a quarta exposição na biblioteca, após as mostras individuais de Marilá Dardot, On Kawara e Emanuel Nassar. A mostra inclui obras e documentação de performances de Alex Vallauri, Amílcar Packer, assume vivid astrof focus, Cildo Meireles, Hudinilson Jr., Jarbas Lopes, Jorge Menna Barreto, Laura Lima, Márcia X e Michel Groisman (2 jul. – 14 dez. 2014).

colecionados pela biblioteca. O objetivo foi de destacar a importância e relevância de documentação para a contextualização e pesquisa das obras no acervo museológico.

Contudo é imprescindível entender quais são as opções e as importâncias de a documentação existir, para a obra ter uma possível agência com gerações futuras. A mudança de um mundo da arte impulsionado pelo público (em vez de por coleções e colecionadores) torna-se mais visível na arte da performance. Existem várias razões para este sucesso crescente, é claro, mas parece especialmente importante o aumento dos meios de comunicação social. Nenhuma outra forma de arte é capaz de capitalizar tão prontamente sobre os dois principais atributos de mídia social: participação e distribuição. Esta tendência do uso das mídias sociais na divulgação das performances também tem um impacto na documentação delas. Se a presença de corpos verdadeiros é imprescindível para as procissões acontecerem, como vemos nos vários estudos de caso e entrevistas, as mídias sociais estão ganhando importância não somente na documentação mas também na divulgação de tais projetos participativos. O uso inteligente de mídias sociais e a divulgação por listas de e-mail a um público especializado e interessado pode aumentar o número de participantes e de públicos acompanhando as performances significativamente (mesmo que seja apenas virtualmente).

Apesar desta argumentação vigente, a “documentação teatral” (Auslander) traz um entendimento das possibilidades de representação de artefatos em exposições de forma mais dramática. Artistas planejam vestígios a “sobreviver” à performance ou organizam uma documentação que serve para representar o ato performativo efêmero em projetos ou exposições futuras (como vemos nos casos de Antoni Miralda, Christian Philipp Müller ou Jeremy Deller, por exemplo). Isto é porque muitos artistas hoje não produzem apenas objetos acabados, mas operam com a sigla de "projetos" e produzem eventos ou situações abertas que são apenas manifestações temporais destes projetos. Historicamente, os efeitos dos eventos e performances, os resultados desses projetos, não são totalmente objetivados como "obra". O ponto estético da obra, a parte material, não existe sem a intervenção do público com é o caso

na performance *Divisor* (1968) de Lygia Pape, por exemplo. E quando se tornam produto autônomo acontece, na maioria das vezes, com uma certa distância histórica (como as fotografias da performance *Experiência nº 3* (1956) de Flávio de Carvalho, por exemplo, que foram recentemente exibidas na exposição *Histórias da Sexualidade* no MASP, 20.10.2017-14.2.2018). A temporalidade deste processo, e a relação do sujeito ao objeto, são totalmente revertidas a partir do modelo da obra; o ponto focal em torno do qual a atividade do artista se desenrola é a origem do projeto, e não o seu resultado. É como Bourriaud (2002, p. 47) argumenta, que "ao contrário da *Process Art* ou da Arte Conceitual, o processo de trabalho já não tem qualquer supremacia sobre a materialidade do trabalho artístico. Nos horizontes construídos por esses artistas [os artistas relacionados com estética relacional] objetos são uma parte intrínseca da linguagem". Ou como o mesmo crítico mencionou em outra obra: "Em vez do 'produto acabado' [o artista] vai expor as etapas do trabalho: o material, as ferramentas, o gesto, o contexto" (BOURRIAUD, 2011, p. 142). Em algumas instâncias os objetos que resultam como "documentação teatral" precisam do agenciamento pelo artista e dos convidados que com ele atuam. Assim, a "documentação teatral" aproxima-se das obras da estética relacional, que têm um legado histórico no *happening*, no qual o fio condutor é um esboço artístico, enquanto na performance existe um *script*.[145] Além disso, e em relação ao tempo de apresentação, o *happening* é um evento sem repetição, ou seja, o espectador fica com uma singularidade de experiência, enquanto na performance mantém-se a possibilidade de repetição. Contudo, além da ligação com o *happening* e o ato performático coletivo, ainda existe a ligação com a arte de instalação. Em relação à materialidade e estruturas da estética relacional, a crítica Claire Bishop (2004, p. 63) revisa, enquanto fator de novidade, "que as obras da arte relacional são uma consequência da instalação de arte que desde o seu início solicitou a presença do espectador". Bourriaud (2002, p. 46) admite esse legado histórico quando considera que os artistas da estética relacional

[145] "O *happening* e a performance deram forma a uma evolução muito mais ampla, já que atinge nossa relação com a arte em geral. O principal aporte do *happening* e da performance permanece, porém, é a participação do espectador, implicado no processo da constituição da obra." (Bourriaud, 2011, p. 143)

> percebem sua arte a partir de um ponto de vista tríplice, ao mesmo tempo estético (como é para ser "traduzida" em termos materiais?), histórico (como é para ser incorporada em um conjunto de referências artísticas?) e social (como é o de encontrar uma posição coerente no que diz respeito ao estado atual da produção e das relações sociais?).

Essa triplicidade remete a ideias de pastiche nos conceitos de pós-modernismo. Enquanto a pós-modernidade é formada pela não profundidade que define a imagem, superficialidade das imagens, a pós-modernidade também se refere a heterotopia em vez de utopia, ou seja: cria outros lugares na realidade dada. Para deixar um legado ao seu trabalho, artistas exploram formatos em multimídia – vídeo ou filme – ou ainda trabalham e exibem desenhos preparatórios, fotografias e relatos orais para documentar os eventos. Diferentemente da produção de arte até aos finais dos anos 1980, esses registros hoje muitas vezes são pensados como obras de arte e não somente como documentação. Mesmo documentos podem – depois do evento – ganhar o estatuto de obra artística, apresentados em outras exposições. Procissões e desfiles abordam essas características e "a essência da prática artística residiria, assim, na invenção de relações entre sujeitos, cada obra de arte particular seria a proposta de habitar um mundo em comum" (BOURRIAUD, 2009, p. 31). Em *Estética relacional,* Bourriaud (2009, p. 21) cita Michel Maffesoli[146] e o *status* que objetos têm na execução de procissões: "bandeiras, logotipos, ícones, sinais, todos produzem empatia e partilha, e todos geram vínculos emocionais". Ou seja, existe uma variedade de objetos que continuam a existir e circular dentro do sistema de arte contemporânea, seus museus e galerias. Consequentemente, não é somente a coletividade (as relações inter-humanas, a estética relacional) mas também os objetos que constroem o processo artístico, como Maurizio Lazaratto (2014, p. 44) aponta:

> na verdade nunca é um indivíduo ou até mesmo um grupo de indivíduos (intersubjetividade) que trabalham,

[146] Maffesoli, M. *La contemplation du monde.* Paris: Grasset, 1993.

> comunicam ou produzem no capitalismo, trabalhamos ou produzimos através de um agenciamento coletivo. Mas o coletivo não consiste apenas em indivíduos e elementos da subjetividade humana. Ele também inclui “objetos”, máquinas, protocolos, semiótica humana e não humana, afeto, relações microssociais e pré-individuais, relações supraindividuais e assim por diante.

Se vivemos em comunidades cujo vínculo social também é entrelaçado a “objetos fabricados em laboratórios” (LATOUR, 1993, p. 21) ou industrialmente, como o antropólogo francês Bruno Latour escreve, este fato não pode ser satisfatório para as comunidades que buscam uma alternativa dentro do ramo de uma vida social e criativa nos grandes centros urbanos. Como diz Latour (2005a, p. 7), “o sentido de pertencimento entrou em crise” e, portanto, eu argumento que os rituais organizados por artistas (e os objetos que resultam deles) podem nos trazer uma nova sensação do pertencimento. Como o público ou a comunidade artística reage aos objetos criados em momentos performáticos? Existe uma trama entre os sujeitos e os objetos que interagem durante as ativações performáticas?

Estamos olhando para obras de arte como atores, como participantes na ação social, e, segundo Latour, diferentes tipos de seres (humanos e não-humanos ou seja objetos [ou plantas e animais]) podem tornar-se "atuantes", seres agentes, em uma dada situação. Um atuante é definido pela sua capacidade de ter efeitos transformadores sobre outros seres em determinada situação (LATOUR, 2005, p. 71). O conceito desta "coisa" em si tem um significado especial, como já vimos antes: não é apenas um objeto de julgamento, mas "alguma coisa" que acontece, um evento onde as relações sociais emergem. "Agência", nesse sentido, é mais um resultado do que uma premissa do evento. É uma qualidade que se lê sobre atuantes uma vez que eles já agiram, ao invés de algo que pressupõem antes da ação. Para Latour, o aspecto emergente de ação é central para definir uma actante. Actantes não são definidos por suas intenções, mas por suas ações. A distinção entre evento natural e ação humana, nesse sentido, torna-se irrelevante. Nas próprias

palavras de Latour, "um ator que faz diferença não é um ator em tudo. Um ator, se as palavras têm algum significado, é exatamente o que não pode ser substituído. É um evento único, totalmente irredutível a qualquer outro" (LATOUR, 2005, p. 153).

A sociedade ou é muito poderosa ou é fraca demais para absorver ou rejeitar os objetos inseridos nesses acontecimentos performáticos que, por sua vez, também podem ser potentes ou arbitrários. “O social não designa uma coisa entre outras coisas, como uma ovelha negra entre outras ovelhas brancas, mas um tipo de conexão entre coisas que não são elas próprias sociais” (LATOUR, 2005a, p. 5). Seguindo esta lógica, as coisas e objetos devem ser agenciados em rede para que sejam visíveis. Formações de grupos deixam muitos traços e, através das conexões ali estabelecidas, os objetos deixam de ser mudos e invisíveis. “Se um determinado conjunto de objetos simplesmente está lá, intocado, então ele é invisível e nada pode ser dito sobre ele. O conjunto por si só não gera vestígio e, portanto, não produz nenhuma informação” (LATOUR, 2005a, p. 31). Precisamos de mediadores e intermediários para agenciá-los. Durante festas ou rituais os participantes se encontram e colaboram na criação e assim se estabelecem vínculos entre eles – entre as pessoas que colaboram e entre as pessoas e os objetos – que perduram até depois do evento. Pois, segundo Latour (2005a, p. 37), as “festas populares são necessárias para atualizar ‘laços sociais’; a propaganda é indispensável para ‘esquentar’ as paixões de ‘identidade nacional’”.

Enquanto alguns eventos têm uma certa sensibilidade temporal, ou seja, são sazonais, acontecem na temporada do carnaval mesmo, outros existem mais dentro de uma sensibilidade pelo momento, do agora: “Se você não organiza o festival agora ou imprime o jornal de hoje, você simplesmente perde a conjuntura, pois a conjuntura não é um edifício que necessita restauração, mas um movimento na necessidade de continuação” (LATOUR, 2005a, p. 31). Assim, com esta chamada de urgência, Latour nos avisa que o constante agenciamento de grupos pela atividade em conjunto precisa ter uma continuidade, se não ele (o agenciamento) se perde dentro da letargia dos participantes. Como iniciantes ou integrantes destes eventos temos de

perguntar-nos quando agimos: “Quem mais está atuando? Quantos agentes também estão presentes?” (LATOUR, 2005a, p. 43).

Através da rede de gente e ativadores à nossa volta podemos agenciar uma questão com força maior. Os objetos podem servir como agenciadores com força complementar à dos indivíduos. Afinal, como afirma Latour (2005a, p. 71), não há qualquer dúvida de que chaleiras “fervem” água, facas “cortam” carne, cestas “dispõem” alimentos, martelos “batem” pregos... Mas o que podemos fazer com os objetos que surgem de um evento efêmero, e quais são os efeitos que eles têm sobre nós? Podemos argumentar que este efeito também depende de uma outra dimensão, não somente da presença física em si, mas também da dimensão do tempo. O *making of* de qualquer empreendimento – filme, arranha-céu, reunião política, ritual de iniciação, *haute couture*, – oferece uma visão diferente da oficial. O acompanhamento do processo nos oferece um raro vislumbre: o que significa a emergência da inexistência para uma coisa (LATOUR, 2005a, p. 89). Quando um artista desenvolve uma ideia conceitual para a realização dentro de um festival ou de uma exposição, isso acontece em rede com outros participantes. Junto com os integrantes são planejados elementos da procissão ou do desfile. Estes elementos podem ser objetos ou fantasias que depois sobrevivem ao evento. “Cada objeto reúne em torno de si um conjunto diferente de relevantes entidades [...] desencadeia novas ocasiões que as entidades podem disputar apaixonadamente” (LATOUR, 2005b, p. 5).

Objetos, pela própria natureza de suas conexões com os seres humanos, mudam rapidamente de mediadores para intermediários (LATOUR, 2005a, p. 79). A dúvida se mantém: como pode o objeto ter um impacto sobre alguém que não testemunhou seu devir? Pode o objeto ter efeito apenas sobre aqueles que acompanharam sua emergência? “Uma nova democracia é necessária? Uma democracia que também engloba os objetos?”, questiona Latour (1993, p. 12). A Coisa (*The Thing*) tem por muitos séculos significado a questão que une ou que divide as pessoas (LATOUR, 2005b, p. 13). Como ruínas e vestígios do facismo, ainda existem as assim chamadas *Thingstaetten* na Alemanha. Construídos em arquitetura circular, estes teatros e pontos de convenção formam uma espécie de ágora onde pessoas se reúnem para debater. A Coisa (*The Thing*) então ainda existe na ontologia como uma entidade que dá luz a

novas ideias, de tal forma que “laboratórios, coleções, e instituições científicas demarcam os limites da liberdade do grupo social e transformam as relações humanas em objetos duráveis” (LATOUR, 1993, p. 37). Então, por que as pessoas em rede não podem produzi-los também?

Se a camisa de um time de futebol surge de uma tradição de cores da própria equipe, esta camisa hoje em dia é produzida por uma marca de roupa e traz uma variedade de publicidades. Mesmo assim, o fã da equipe compra e associa esse bem com o time por meio de um vinculo emocional. Artefatos produzidos durante uma performance ou uma procissão podem também trazer em sua “alma” o espírito do evento efêmero. Objetos usados durante as procissões se transformam em artefatos antropológicos, como testemunhamos em vários casos de estudo (considere por exemplo os carrinhos do coletivo Opavivará! ou a escultura que sobra da performance *A Seu Serviço* (2015) de Yorgos Sapountzis). Objetos e figurinos utilizados durante rituais transitam entre o utilitário e o simbólico. Esses artefatos mediam a prática performativa em um contexto público ou expositivo, são objetos que os eventos performativos deixam para trás além de sua temporalidade original. A fim de reforçar esta característica animada dos objetos, o artista filipino David Medalla afirmou, em 1969: “Eu sonho com o dia em que vou criar esculturas que respiram, transpiram, tossem, dão riso, bocejam, dançam, andam, rastejam [...] e se movem entre o povo como sombras se movem ao longo de pessoas”[147]. Essa ambiguidade entre sujeitos e objetos em movimento nos interessa na pesquisa sobre procissões e desfiles organizados por artistas, ou seja, como sujeitos e objetos se misturam enquanto eles estão em processo de ativação e o que fica para trás depois de terem sido empregados para a apresentação e que forma tomam os seus “resíduos”, apresentados no contexto de exposições. Os objetos criados deixam de transmitir o espírito festivo que deveriam transportar, uma vez levados da rua para dentro do espaço de exposição? Quando penso em procissões concebidas e organizadas por artistas, não são apenas os contextos geográficos e institucionais que devem ser considerados, mas também o nível de engajamento dos artistas, além dos ornamentos e

[147] *Signals* 1, n. 8 (jun.-jul. 1965); impresso no catálogo da mostra *When Attitudes Become Form*, Kunsthalle Bern, 1969.

figurinos desenhados para a ocasião ou a música que acompanha a apresentação efêmera. Trata-se das diferentes maneiras como os artistas visuais imaginam o teatro de rua e a dinâmica das relações entre sujeitos e objetos no espaço.

Bruno Latour (2009, p. 142) questiona: “Provavelmente, não há diferença mais decisiva entre os pensadores do que a posição que eles estão dispostos a tomar sobre o espaço: O espaço é uma das muitas conexões feitas por objetos e sujeitos?”. Como existe uma investigação contínua sobre as diferentes relações que indivíduos mantêm com os objetos que os rodeiam e são transportados pelo espaço, existem também diferentes considerações estéticas sobre estes “resíduos” (fotos, vídeos ou trajes/vestidos) que, depois do evento efêmero, são mostrados como documentação teatral na exposição. Vamos analisar recentes apresentações, de Luisa Mota, Yorgos Sapountzis, Stephan Doitschinoff e Arto Lindsay que presenciei em São Paulo, e outras de Mariana Castillo Deball, Antoni Miralda, Daniel Buren, Jeremy Deller, Christian Philipp Müller e a procissão em que trabalhei em conjunto com o artista brasileiro f.marquespenteado em Torino, Itália. Para a edição de 2013 do festival anual *Verbo* (organizado pela Galeria Vermelho em São Paulo), a artista portuguesa Luisa Mota encenou uma procissão intitulada *Homens invisíveis* ao longo da Avenida Paulista. Para ela, o meio de “desfile, procissão, protesto, grupo de indivíduos andando, marchando juntos, significa uma poderosa fonte de energia aglomerada, uma crença em algo que os une em um só. [...] O aspecto fascinante para mim é que o material está vivo e respirando, tem uma mente própria e sua própria finalidade, a sua própria vida [...]. Juntos, criamos uma coreografia de símbolos, um ritual, você começa a criar uma linguagem que comunica uma mensagem para outras pessoas” (MOTA, Entrevista 2015, p. 335). A artista não faz distinção entre objetos e documentação e afirma que ela retém restos, objetos, trajes, fotos e vídeos que devem também ser entendidos como obras: “em relação a toda a documentação, remanescentes, objetos, figurinos, eu quero mantê-los todos. A documentação, fotos e vídeos também são entendidos como obras. Em relação aos objetos, figurinos e outras peças das performances, eles devem ser entendidos como artefatos antropológicos, e se destinam a ser mantidos, mostrados e usados como tal.” (MOTA, Entrevista

2015, p. 336) Similar às definições de Mota, Yorgos Sapountzis considera as suas esculturas mais como um vestígio e diz que gosta “também ver como ela pode funcionar independente. No caso da escultura que surgiu da performance *A seu serviço* (2015) pode-se comparar com uma mesa depois da janta. “Tipo: aqui é a faca, aqui era a cozinha, mas você não sabe mais como era experimentar a comida mesmo” (SAPOUNTSIS, Entrevista 2016, p. 345). Para Sapountzis a escultura é um legítimo vestígio da performance, porém sem o poder de substituir ou recontar a história da performance na sua íntegra.

“Viertel nach Schatten” (*15 minutes after the shadows*) [148], performance dos artistas mexicanos Mariana Castillo Deball e Carlos Sandoval, aconteceu no dia 1º de julho de 2016 em Graz, na Áustria. No caso desta procissão, as fantasias foram exibidas logo depois do fim do evento. O desfile foi inspirado pelas tradições dos Alpes – mais especificamente no assim chamado *Perchtenlauftradition* da região de Salzburg, Áustria. Diferente das procissões, as tradições de *Lauf* são ligadas a um caráter feminino ambivalente da Idade Média (*a Perchta*) que representa ambos, escuridão e iluminação, a passagem do tempo, os ciclos planetários, o retorno da vida. Esta celebração místico-cosmológica (ligada ao dia mais curto do ano e ao regresso da luz) foi censurada pela Igreja Cristã em torno do século XVII e adotada cerca de um século mais tarde. Hoje em dia, um *Perchtenlauf* é uma mistura sincrética de logos cristãos, tradição oral, tecidos sociais contemporâneos, suburbanos, tradições antigas, resistência cultural e laços planetários. Castillo Deball e Sandoval criaram uma ligação para sua cultura de procissão mexicana "herdada" (não apenas cristã) com criatividade coletiva, história e tradição. O projeto foi desenvolvido em colaboração com várias associações amadoras de Graz, bem como com as igrejas localizadas no centro dessa cidade. O público geral foi convidado a participar da procissão, começando às 15h na Mariahilferplatz e terminando às 17h30 no Burggarten, onde as fantasias foram exibidas na Orangerie (consulte também figura 75, p.353).

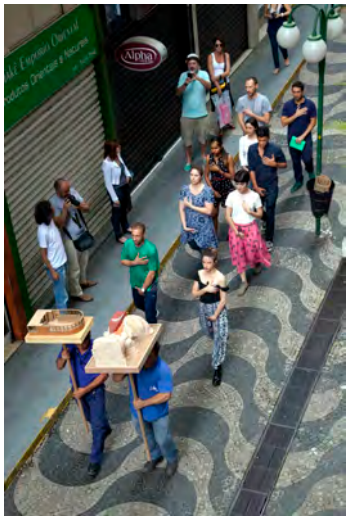
No trabalho de outro artista os vestígios de performance têm ganhado importância devido às possibilidades de apresentação em contextos variados e

[148] https://www.youtube.com/watch?v=ABQI67qxfw4. Acesso em: 2 jul. 2017

devido a seu potencial de comercialização através de uma galeria (como é o caso de outros artistas que trabalham com performance e têm um vínculo ou uma parceria com galerias comerciais). Enquanto as peças bordadas do *Calendário de Advento* (2003) foram doadas à Igreja de São Francisco (MARQUES PENTEADO, Entrevista 2014, p. 267), pois se tratava de um projeto comunitário que contou com a participação voluntária dos catadores, o destino de artefatos muda rapidamente com o contexto no qual uma performance é produzida e apresentada. Onze anos depois da performance no Projeto Boracea, f.marquespenteado encenou *Three novels* (2014), uma performance na 'PER4M', a seção inaugural de arte-performance na feira de arte *Artissima*, de Torino, em novembro de 2014 (consulte também figura 62, p. 272). *Three novels* apresentou histórias fictícias que envolviam três homens diferentes (Sean, o escritor, Jonas, o fotógrafo e Javier, o arquiteto/urbanista), que são descritos através das lentes de um narrador (o próprio artista), sendo ele o ex-amante das três personagens. *Three novels* começou com uma pequena procissão liderada pelo próprio artista, tocando continuamente um pequeno sino de cristal. Ele foi seguido por três atores (personificando os três amantes) que carregavam desenhos e trabalhos têxteis bordados. Três painéis foram instalados e, de forma warburguiana, mapearam materiais recolhidos pelo artista ao longo dos últimos 20 anos nos mercados de pulga de Londres. Outros materiais foram recortados de revistas, mapas, catálogos e manuais de instruções de todos os tipos. Cenários da natureza, capas de literatura[149] ou fotografias eróticas faziam parte dessas composições e foram combinados com desenhos, anotações e manuscritos que juntos representavam o universo de cada um dos três amantes. Muitos dos trabalhos apresentados em Torino vieram a São Paulo depois da feira e foram apresentados na exposição homônima na galeria Mendes Wood DM. Assim, esses projetos de performance "altamente autorais" (BISHOP, 2012, p. 39) incluem "sobras" cuidadosamente concebidas com antecedência e muitas vezes preservadas para uma vida "após a morte" (ao lado de documentação) num contexto expositivo.

[149] *Christopher and Gay: a partisan's view of the Greenwich Village homosexual scene*, de Wallace Hamilton, publicado pela Saturday Review Press, 1993, por exemplo.

Uma das figuras mais ativas no cenário artístico brasileiro quando se trata de procissões é o músico e artista Arto Lindsay. Em 2013 Lindsay organizou *Parada Pedra* durante o 33º Panorama da Arte Brasileira, exposição bienal de arte contemporânea que é organizada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM). Durante a procissão, que aconteceu em outubro de 2013, na galeria comercial Nova Barão, no centro da cidade, os participantes carregavam modelos de casas icônicas, a Casa Malaparte (Capri) e o Teatro Farnese (Parma) e "uma grande rocha, espécie de 'pedra fundamental'" (LAGNADO, 2013, p. 190). A ideia curatorial do 33º Panorama tinha sido imaginar um futuro possível para um MAM itinerante. Casa Malaparte e Teatro Farnese representavam exemplos de arquiteturas utópicas que poderiam hospedar um novo MAM. Dentro do contexto particular, estas arquiteturas estavam insinuando uma variedade de edifícios abandonados no centro da cidade que poderiam ser aptos para acolher exposições (Cine Marrocos e outros ao seu redor no centro de São Paulo). A performance com os principais protagonistas (as arquiteturas de Capri e Parma) remeteu ao passado boêmio do centro da capital paulista e seu potencial futuro. Em seguida, as esculturas realizadas por participantes foram colocadas em exposição no museu. Poucas pessoas, porém, pareciam ter entendido seu significado, e um texto de parede foi a única tentativa de conectá-los com o evento que apenas um pequeno público havia testemunhado dias antes.



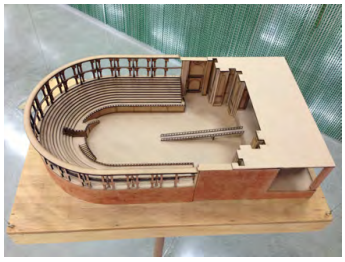


Figura 50: Arto Lindsay, *Parada Pedra,* 2013

Outro trabalho de Lindsay, *De Lama Lâmina* (2004), concebido em conjunto com o artista plástico Matthew Barney, foi documentado em 35mm e estreou em 2004 na Pinacoteca de São Paulo durante os dias da abertura da 26ª Bienal de São Paulo. O carro alegórico que foi construído para a procissão de *De Lama Lâmina* em Salvador da Bahia foi adquirido pela Fundação Inhotim (MG), com a instalação finalizada em 2009 em um pavilhão especialmente concebido para a exposição da obra. Ao contrário de *Parada Pedra* e *De Lama Lâmina*, em outras obras de Lindsay, como *I Am a Man* (Frankfurt) e *Somewhere I Read* (Nova Iorque), não houve objetos ou resíduos que foram apresentados como obras em exposições seguintes.

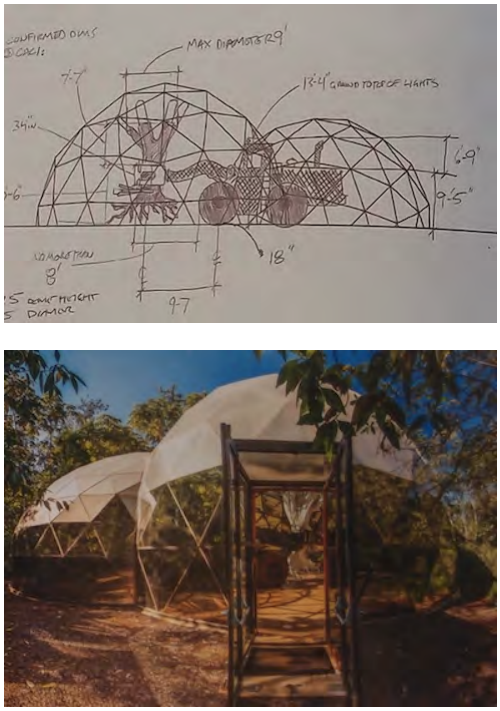


Figura 51: imagens da preparação e instalação Matthew Barney *De Lama Lâmina* (2004), publicado em *Inhotim, um estado de espírito,* Rio de Janeiro: Dantes, 2016

Fest für Leda foi a procissão que Antoni Miralda apresentou na Documenta 6 em Kassel (1977). Como parte do registro Miralda fez um pequeno vídeo a partir dos seus *slides* e desenhos. Lembra o artista que também havia material de vídeo, “mal gravado por outra pessoa, que desde então começou a comercializar este material via a Documenta” (MIRALDA, Entrevista 2014, p. 230). Perder o controle sobre o material de registro pode ser um dos problemas para desenvolver o legado de uma performance. Uma das poucas obras que sobreviveram das várias procissões de Antoni Miralda é *Tri-Uni-Corn* (1982), cujas origens podem ser encontradas na procissão Wheat & Steak produzida por Miralda em Kansas City, em 1981, como parte do anual *Farm Show*. O *Tri-Uni-Corn* está agora na coleção do Museu Reina Sofia, em Madrid, instalado no terraço do edifício Jean Nouvel. *Tri-Uni-corn* é uma escultura que ilustra o tema recorrente de alimentos como construção cultural, um tema que atravessa grande parte da sua obra. Miralda organizou um desfile pelo centro da cidade, uma exposição no museu Nelson-Atkins e a cerimônia *Gold Taste* na bolsa

Grain Exchange. A peça principal do desfile foi a escultura *Tri-Uni-Corn*, composta de três figuras de animais, colocadas em cima umas das outras, como uma pirâmide, para consumo humano. A vaca, o porco e o cordeiro, todos feitos de fibra de vidro. As figuras se assemelham a figuras a meio caminho entre o unicórnio mitológico e um totem sacrificial preparado para uma cerimônia ou um ritual coletivo, com os nomes dos vários cortes comestíveis já inscritos em seus músculos. Antoni Miralda também perdeu muitos elementos das suas procissões: "Outras peças, feitas de gordura, por exemplo, desapareceram ou foram desmembradas" (MIRALDA, Entrevista 2014, p. 231).

O vídeo do evento *Social Parade* (2004) organizado por Deller em San Sebastián foi gravado por membros locais de um clube de vídeo juvenil e inclui entrevistas com os organizadores bienais e participantes do desfile. Este vídeo tornou-se posteriormente uma obra em si e tem sido mostrado em exposições como, por exemplo, na mostra *Museu Marciano de Arte Terrestre* no Barbican Art Center, Londres, em 2008.[150] Deller mostrou algumas outras peças que surgiram da obra *Procession* (Manchester, 2009) na sua mostra *Joy in People*, na Hayward Gallery (South Bank Centre, Londres, 2012). Uma série de bandeiras que foram desfiladas durante *Procession* foram pendurados do teto do espaço expositivo. Um café, espaço típico do norte da Inglaterra, que foi montado em cima de um *trailer* na procissão, também foi transferido para a exposição. Lá funcionou como café regular, servindo o típico chá preto com leite da Inglaterra. Deller comenta sobre a procissão no seu próprio *site* na internet: "Eu gosto do que aconteceu em Manchester, historicamente, politicamente, musicalmente, e sempre gostei de estar lá –

Figura 52: Vistas do café *Valerie's* na *Procession* (Manchester, 2010) e na Hayward Gallery em Londres (2012)

[150] O vídeo está acessível através de https://www.youtube.com/watch?v=iOzegRZsrSg. Acesso em: 2 jan. 2018.

então, quando me pediram para fazer uma obra de arte pública para o Festival Internacional de Manchester em 2009, reuni uma procissão do povo da cidade e suas atividades. Era principalmente uma celebração do espaço público e as pessoas que o ocupavam: mendigos, fumantes, modificadores de carros, vendedores da *Big Issue* [um revista vendida por moradores da rua] e assim por diante. Um dos elementos era o *Snack Bar* de Valerie, este café no Bury Market, que simplesmente parecia para ser um ótimo lugar de encontro para pessoas da terceira idade. A lanchonete foi replicada e colocada na parte traseira de um caminhão. Como em qualquer procissão, há muitos elementos contraditórios: alguns são tradicionais, outros são contemporâneos ou mesmo futuristas. Queria tentar fazer um pouco como uma procissão que você veria em "The Simpsons", uma espécie de evento social surrealista cheio de coisas estranhas, divertidas e de aparência errada".[151]

As esculturas e o *Carro Largo* produzido para a performance de Christian Philipp Müller na Manifesta 7 em Rovereto recebeu apoio financeiro de um colecionador que iria ficar com a obra depois do final da Bienal. Lembra o artista que “para poder construir o carro largo, em primeiro lugar tivemos de achar um financiamento. A Manifesta 7 sugeriu fazer um negócio com um colecionador da Itália. Para realizar o carro largo, a obra teve que ser vendida antes de ser produzida. O valor da venda foi bem abaixo dos preços que são normalmente pagos para obras minhas. O carro ficou em Rovereto, somente as esculturas dos foguetes espaciais que estavam montadas nele foram vendidas. Estas esculturas agora se encontram na coleção de *The Blank Contemporary* de Bérgamo, na Itália. Soube que o colecionador que ficou com a obra, enquanto ainda adolescente, em 1975, criou também um carro largo e reencenou o encontro dos russos e americanos no cosmo. Participou com o carro *Apollo Soyuz* dele num carnaval na Itália” (MÜLLER, Entrevista 2016, p. 287). Porém, nem todas as partes que compunham a instalação chegaram a fazer parte da obra como ela está sendo exibida hoje. “Parte da venda eram as esculturas, o filme documentário do cortejo, o pacote de cigarro e os aviões de papel. No último dia da mostra Manifesta 7 recebi um *e-mail* da produção que o

[151] Jeremy Deller em http://www.jeremydeller.org/Procession/Procession_Video.php. Acesso em: 4 out. 2017

pacote de cigarro foi roubado ou tinha se perdido. Agora todos os elementos desta obra são exibidos suspensos do teto naquela coleção em Bergamo" (MÜLLER, Entrevista 2016, p. 287). A escultura *Lodenfüßler*, de Christian Philipp Müller, foi exposta após a procissão no castelo Trautenfels ao lado de documentação em vídeo. Agora sobre cavaletes e não mais apoiada pelos *performers*, a forma original da obra somente pôde ser entendida por meio da documentação fotográfica. A obra escultura está guardada no Kunsthaus Graz porém não foi adquirida e não faz parte de nenhuma coleção de museu ou particular.

Figura 53: Christian Philipp Müller, *Lodenfüßler* (2010)

Como estes exemplos demonstram, a maioria das procissões descritas tem um alto grau de especificidade de lugar e contexto. Consequentemente, parece difícil para artistas e curadores apresentar os projetos fora do contexto geográfico nos quais as obras foram criadas. Auslander relata que, do ponto de vista tradicional, as duas categorias – documentação documentária e documentação teatral – são mutuamente exclusivas. Porém, ambas as categorias são encenadas (para a câmera) e, no final, "a única diferença entre a documentação documentária ou documentação teatral de performance é ideológica" (AUSLANDER, 2006, p. 3). O objetivo dos dois tipos de documentação de arte performance é o mesmo: "é tornar o trabalho dos artistas visível para um público maior" (AUSLANDER, 2006, p. 6). Para o artista francês Daniel Buren a produção de piquetes foi importante decisão para a sua produção de procissão em Nova Iorque: "O piquete tem um significado específico, é mais ou menos exclusivamente usado para greves ou manifestações. Então, enquanto em Paris eles usaram as placas de propaganda tipo sanduíche, isto era totalmente diferente nos EUA. Todo mundo que vê um sinal de piquete sabe que há um grupo de pessoas que estão se manifestando contra algo ou em greve por algum motivo. Eu apropriei o piquete para a performance sabendo destas relações" (BUREN, Entrevista 2017, p. 234). Daniel Buren notou na entrevista que os seus piquetes

produzidos para os *Seven Ballets em Manhattan* (1975) nunca foram exibidos e que “não houve nenhuma venda, nenhuma mostra, somente o trabalho performativo” (BUREN, Entrevista 2017, p. 234). No caso das suas performances Buren parece mais preocupado com as possibilidades de reencenação: “O primeiro título da peça foi *Ballet*, e por definição um balé é algo que pode ser reencenado por 200 ou 300 anos. Um balé é como uma peça no teatro. Você pode apresentá-lo uma ou mil vezes. É sempre diferente, é sempre novo, é sempre o mesmo. Em 2015, preparei tudo com pessoas da Whitechapel [em Londres], e a peça foi apresentada cinco vezes, uma ou duas vezes por mês, em janeiro, fevereiro e março” (BUREN, Entrevista 2017, p. 238). Similarmente Buren está preocupado com a reencenação do desfile *Voile/Toile – Toile/Voile (1975*) que está sendo preparado pelo Walker Art Centre em Minneapolis para 2018. A performance assume a forma de uma regata de veleiro e, ao contrário dos seus piquetes, é seguida por uma instalação das velas na ordem em que os veleiros terminam a corrida. O evento é programado para acontecer no Bde Maka Ska (antigo Lake Calhoun) em Minneapolis, celebrando os lagos e a paisagem da região.

Como testemunhamos, nem sempre as fronteiras entre uma obra que pode ser exposta ou não são muito claras, e com o passar do tempo estes limites sempre são reconsiderados. Perguntado sobre o legado dos trajes produzidos para o seu Cvlto de Fvtvro e se estas fantasias são pensadas para serem exibidas também, Doitschinoff conta que “houve um interesse de museu, em mostrar os trajes que usei na miniprocissão agora. Mas eu não queria, porque tudo era muito novo. Mas como O *Brilho do Sol* já tem cinco anos, cabe em mostrar nesta maneira” (DOITSCHINOFF, Entrevista 2016, p. 305). A partir das procissões citadas, nas quais os artistas exploram formatos em multimídia – vídeo ou filme – ou ainda de obras que usam desenhos preparatórios, fotografias e relatos orais para documentar os eventos, surgem outras obras. Muitas vezes são documentos que ganham o estatuto de obra artística e são apresentados em exposições. No Brasil foram organizadas desde a década dos anos 1980 exposições como *Intervenções no espaço urbano* (2.8. – 3. 9.1984, Galerias Sergio Milliet e Espaço Alternativo, Rua Araújo Porto Alegre, 80, Rio de Janeiro) que além da participação de 26 artistas exibiu

documentação dos seguintes eventos: *Apocalipopótese* (MAM, RJ, 1968), *Do Corpo à Terra* (BH, 1970), *Orgramurbana* (MAM, RJ, 1970), *Alfa Alfavela Ville* (RJ, 1972), *I e I I Artdoor* (RE, 1981, 1982), *Brigada Portinari* (RE, 1982), *Arte na Rua* (SP, 1983), *I Mostra de Outdoors de Porto Alegre* (1984), *I Trabalho da Série "Simultâneos – Identidade" – Av. Presidente Vargas, 10.4.1984*. Seguiram outras exposições como *A Cidade dos Artistas* (14.8. – 21.9.1997, MAC-USP), *Fluxos Urbanos* (Itaú Cultural, 5.8 – 6.9. 1998), *Rendam-se terráqueos* (Casa das Rosas, 2002) que reuniu 14 artistas que trabalharam no espaço público nos anos 1980, e a assim chamada "exposição dinâmica" *Z/A Zona de Ação* com obras de Contra Filé, Grupo Arte Callejero, Bijari, ARNSTV, Cobaia, A Revolução Não Será Televisionada (15.6-30.7.2004 no Sesc Paulista). Esta evolução atinge um clímax quando, em 2005, o Sesc Pinheiros abre um assim chamado espaço para arte urbana no qual "artistas ministram cursos para despertar uma visão crítica sobre a atividade artística praticada nas ruas"[152]. No entanto, a exposição *Na Borda* (Sesc Consolação, 3.7-11.8.2012), que inclui nove grupos com uma trajetória na prática de intervenções na cidade como Bijari, o projeto Matilha Cultural e Ocupacidade, começou a museificação do processo dinâmico da rua. Iniciou-se com estas e outras exposições e eventos a institucionalização da intervenção artística na rua no país.[153] No dia 30 de setembro de 2017 a Secretaria Municipal de Cultura lançou o 2º edital do Museu de Arte de Rua, dedicado a valorizar e divulgar a arte urbana de São Paulo. O edital visa distribuir destinados ao projeto 260 mil reais para 8 grupos com obras que "constituem projetos e ações de pintura de rua passíveis de apoio financeiro: graffiti, stêncil, pintura livre,

[152] PEREIRA, Claudia *Sesc abre espaço para a arte urbana*, *O Estado de São Paulo*, 18 fev. 2005, Caderno 2, p. 47

[153] Esta institucionalização das práticas performáticas dentro da esfera pública também se manifesta no início dos anos 1990 quando o MAC-USP oferece o curso "Intervenção artística no espaço público", ministrado por Lilian Amaral (9-30 de janeiro de 1991). Seguem cursos e palestras como o *Seminário Arte Pública*, em 1995 no Sesc Paulista, organizado pelo Sesc e o United States Information Service, idealizado por Denise Milan com participação de Michael Brenson ("Arte Pública: Conceito e Perspectiva – século 20/21"), Paulo Mendes da Rocha ("O Espaço como Suporte para Arte Pública") Tom Finkelpearl (diretor do programa "Percent for Art"). [*Começa hoje debate sobre a arte pública*, (da redação) *Folha de São Paulo*, 17 out. 1995, 5. caderno, p. 2]

sticker, lambe-lambe e muralismo”[154]. A polêmica neste edital consta no fato de que como um dos primeiros atos do seu mandato o prefeito João Doria decidiu mandar pintar de cinza uma série de murais de grafitti em avenidas e espaços públicos na cidade. A nova política de edital visa a “domesticar” a prática do muralismo na cidade.

Em âmbito internacional, as obras que decorreram de desfiles e procissões têm sido exibidas também em mostras temáticas, como *Parades and Processions: Here comes everybody*, Parasol Foundation Londres (2009)[155], *On Procession – Art on Parade*, Indianapolis Museum of Art (2009)[156] e *Carried Away – Procession in Art* no Museum voor Moderne Kunst Arnhem, na Holanda (2013)[157]. Uma exposição dedicada à história de procissões e desfiles no Brasil ainda não foi organizada no pais. É nestas exposições que o indivíduo vira testemunho da materialização da imagem, uma imagem que serve como representação de um ato performativo situado no passado e possivelmente geograficamente distante, e que poderia voltar de acontecer num futuro próximo.

Os artistas não costumam fazer objetos de arte sem razão, eles os fazem para que sejam vistos por um público ou sejam adquiridos por um colecionador ou museu, como explica Gell (1998, p. 24), insinuando a potencial agência de

---

[154] http://www.prefeitura.sp. gov.br/cidade/secretarias/cultura/noticias/?p=22029 Acesso em: 4 nov. 2017

[155] A exposição apresentou obras de Francis Alÿs, Fiona Banner, Jeremy Deller, Thomas Hirschhorn, Rachel Hovnanian, Teresa Hubbard / Alexander Birchler, William Kentridge, Michèle Magema, Annette Messager, Amy O’Neill e Hiraki Sawa.

[156] Participaram da exposição os seguintes artistas: Francis Alÿs, Jeremy Deller, FriendsWithYou, Katie Grinnan, Fritz Haeg, Sharon Hayes, Michéle Magema, Paul McCarthy, Dave McKenzie, Amy O’Neill, Allison Smith. Um segunda parte da mostra inclui obras da *Art Parade*, Nova Iorque com trabalhos de Michael Bilsborough, Matthew Blair, Bob and Seth, Syey Croskery, John Erickson Museum of Art, Fawad Khan, Kembra Pfahler/ The Voluptous Horror of Karen Black. Parte da exposição foi uma procissão pelas ruas de Indianapolis cuja os seguintes artistas participaram e exibiram obras a seguir: Arthole, Meghan Berner com Jill Baker, Jennifer Myers e Daniel Luchman, Big Car Collective/ Chambray Blue Jumpsuit Division, Patrick Gillespie, Silevy.

[157] Participaram da exposição os seguintes artistas: Jean Tinguely, Francis Alÿs, Gijs Assmann, Begoña Muñoz, Francis Picabia, Job Koelewijn, Donna Conlon, Endre Tót, Meschac Gaba, Roger Raveel, Lucy Orta, Patrick van Caeckenbergh, Fransje Killaars, Yvonne Dröge – Wendel, Günter Brus, Vladimir Tatlin, James Lee Byars e Daniel Buren.

cada obra. No caso dos projetos performativos aqui apresentados, o objeto é produzido para ser ativado durante a procissão. É, portanto, produzido para ser mostrado a um público e fazer algum tipo de impacto. Somente depois o objeto se transforma numa arte que poderia ser colecionada e exibida em galerias ou museus, pois depende da ativação para ganhar algum tipo de significado. Existe um trânsito entre o que é o objeto e os sujeitos a sua volta, bem como entre o que é interno e o que é externo.

Finalmente, como observou a artista Fabiana Faleiros, é o estado da arte e a documentação da vida social que estão em jogo quando pensamos sobre as funções da documentação. As formas como as pessoas se relacionam com performances e procissões muda durante os anos. Faleiros comenta: “que a documentação é importante, até para a gente perceber, o que o carnaval está virando, como ele se relaciona com a cidade, como ele se relaciona com a privatização da cultura. Como se relacionar com eventos como a virada cultural? Então acho bem importante marcar isso, por que estamos em momentos completamente diferentes. Quando nós fizemos o primeiro *Rivo Trio* era uma outra situação. Agora o carnaval em São Paulo já é permitido, então as pessoas se relacionam com o carnaval de um jeito despolitizado. Ao mesmo tempo, tem vários coletivos, não só eu e Rafael RG, que fizemos este movimento de ocupar a rua em 2010/2011/2012 e que agora continuamos trabalhando. Então a documentação é importante para entender historicamente as mudanças e como elas operam” (FALEIROS, Entrevista 2016, p. 317).

Não diferente da história de arte de outros meios como escultura, desenho, gravura ou pintura, os vestígios e a documentação das procissões organizados por artistas permitem uma leitura de estilos, tendências, urgências e contextos nos quais as obras foram produzidas e apresentadas. Se as formas destes resíduos são a cada vez diferentes, é o modo da apresentação que une as distintas procissões e assim permite uma análise de um cânone. Porém, diferente das obras que passam do estúdio do artista diretamente para a exposição, os vestígios das performances dependem ou têm ganhado uma pátina e um significado adicional que resulte da interação com os públicos na rua.

Capítulo 5. Tempo e agência em projetos artísticos participativos

> O homem é menos ele mesmo quando fala em sua própria pessoa. Dê-lhe uma máscara e ele vai dizer a verdade. [158]

Em seu ensaio *Being singular plural*, o filosofo francês Jean-Luc Nancy (2000, p. 169) observa que "como tal, tomando lugar, aparecendo, desaparecendo, o evento não é 'apresentável' [als Geschehen, als Entstehen, als Verschwinden]". O evento, a obra acontece e é diferente em cada momento. Apesar desses aspectos (i)materiais, os eventos acontecem durante um período de tempo – algumas horas ou mesmo um dia – e não são reproduzíveis na forma exata. Caracteristicamente, eventos que acontecem no espaço público devem ser considerados efêmeros, porém cada momento é diferente e depende da estimulação pelo artista, a participação ativa do público e do contexto com o qual a performance dialoga.[159] O tempo em que as performances acontecem nunca é concentrado em apenas um momento pontual, de presente puro, especialmente quando, como temos mostrado, as procissões acontecem no contexto de festivais de arte ou bienais que exigem tempo de preparação e exibição. No entanto, esta separação entre preparação e execuçnao nem sempre é tão simples. Os Orokolo na Nova Guiné, por exemplo, têm um ritual cíclico que consiste em muitas partes e elementos e que leva entre seis e vinte anos para ser concluído. A aldeia inteira conhece o "programa", mas poucos irão sobreviver para ver tudo acontecer em sequência. E não faz nenhuma diferença se o evento acontece em um ano ou três. O ciclo é orgânico e flexível, depende do clima, da economia e da sociedade, da organização local – às vezes um tipo de evento é organizado e às vezes, um outro. De qualquer modo existe um laço direto entre ritual e vida real, o ritual depende das circunstâncias da comunidade e vice-versa, e se repetem pois "os rituais são

[158] Oscar Wilde, *The critic as Artist*, 1890.

[159] A performance se alimenta do contexto, e simultaneamente contribui para a criação do contexto. Assim manifesta Gusmão que a performance é pensada "como a arte do instante presente, o tempo real substanciando e se tornando presente para a percepção, no sentido de que todo o contexto continua sendo criado na presença e no diálogo de presenças entre criador e espectador-criador. " (GUSMÃO, 2007, p. 144)

re-encenações, não ocorrências originais, e são repetitivos e altamente estilizados" (MYERHOFF, 1990, p. 249). Assim as performances rituais classificam-se por um tempo cíclico ou tempo cósmico com uma sucessão de atividades que se reptem e marcam a historia pela reedição de acontecimentos passados. Nas performances organizadas por artistas Huybrechts (2014, p. 36) divide a questão do tempo entre "tempo de projeto" e "tempo de uso". Enquanto o tempo de projeto refere-se à fase de criação, de concepção da obra e do desenvolvimento conceitual, o tempo de uso é a fase durante a qual um projeto é apresentado e experimentado. Querendo debater agência dentro de projetos participativos, o que nos interessa porém é o tempo de uso e o momento da apresentação, mas não se limita a ele: o uso muitas vezes se estende para além do mero momento de apresentação, e gera agência, uma possível mudança em atitude e pensamento. Para tal mudança acontecer as performances teriam que vingar com tempo e resistir a um público que exige um entretenimento rápido que nós estamos acostumados a consumir dentro do sistema capitalista. Porque, segundo Carvalho (2004, p. 71): "Ao aceitar consumir um espetáculo reduzido, ele [o espectador] compra também, em um movimento de duplo vinculo esquizogônico, o vazio do tempo de que não dispõe para absorver uma performance rica, complexa e longa". As performances requerem tempo e comprometimento do participante e espectador. Com base nisso, como pensar as procissões e os desfiles não exclusivamente como conjunturas desencadeadas pelo desejo institucional, que tentam levar a arte para as ruas criando um espetáculo que satisfaz às necessidades institucionais de criar publicidade, marketing e visibilidade ou melhorar a sociedade através de um serviço participativo a baixo custo. Será que as procissões e desfiles podem ser realmente entendidas como eventos autônomos que levam os indivíduos a se engajarem numa plataforma coletiva e crítica em vários momentos da preparação e execução? Projetos participativos como procissões envolvem várias correntes sociomateriais que se juntam em torno de um motivo ou uma preocupação. Esse conceito coloca a nossa ideia de projeto participativo em perspectiva, considerando-o processo multidirecional em curso, em que os participantes e objetos são apenas uma parte do todo. A implicação é que os projetos sejam impossíveis de ser controlados somente por um autor. Eles dependem do tempo e do arbítrio dos

outros. Já Brecht, em seu texto “Kleines Organon für das Theater” (Pequeno Organon para o Teatro) (1948), defende uma arte dramática que não convida as pessoas para uma ilusão ou catarse em uma “viagem” automatizada. Ele promove uma arte que tenta estimular a reflexão através do prazer, entrelaçando assim perturbações e prazer, sentidos e a razão através da arte. O sociólogo Henri Lefebvre chama essa situação de um “momento de prática social” (1991, p. 8). Momentos são “experiências vividas” que as pessoas experimentam intensamente, longe da rotina diária. “Essas experiências podem envolver ‘o público’ e fazê-lo descobrir seu papel ou a possibilidade de ação dentro de um determinado contexto”, comenta Huybrechts (2014, p. 127). Os coparticipantes mostram sua participação através de recursos verbais e corporais. Eles não apenas escutam, mas mostram sua compreensão e seu alinhamento, antecipam a próxima ação e distinguem entre as ações diferentes, que necessitam um diferente tipo de participação cada vez.

Para Greenhouse (1996, p. 48), “noções ocidentais de tempo implicam que a ação humana se desenrole no tempo e no espaço; a palavra evento sempre conecta tempo e espaço para seus ocupantes. Neste sentido, tempo e local são tratados como palco vazio, aguardando o drama humano”. Como base de pensamento sobre estes eventos partimos de algumas sobreposições características que tanto estão presentes no carnaval quanto em desfiles organizados num contexto de produção da arte contemporânea. Ernest Gellner em *Time and theory in social anthropology* (1958, p. 182-202) trata o carnaval como ritual de inversão que afirma certos valores que estão inerentes à sociedade, mas que nem sempre são explícitos. Esses rituais servem para a contextualização do presente, e assim, por si mesmos, os eventos do passado servem como uma “explicação” do presente e abrem possibilidade futuras.[160] Tradições podem desdobrar-se dentro dos atos performáticos. Carnaval, por exemplo, diz Mikhail Bakhtin, não tinha uma forma teatral artística, mas uma espécie de forma real (ainda que temporária) da própria vida, o que não é simplesmente encenado, mas onde uma pessoa realmente vive em tempo de carnaval. O carnaval comemora a liberação temporária da verdade vigente e da

[160] “As performances rituais são testemunhos de nossa capacidade de levar infinitas possibilidades sem renunciar completamente ao antigo.” (MYERHOFF, 1990, p. 249)

ordem social existente, a abolição temporária de todas as relações hierárquicas, normas e tabus. Assim, o carnaval pode ser visto como uma verdadeira festa de redenção e renovação, uma explosão de liberdade ainda maior, que liberaria os habitantes dos limites cotidianos. Seguindo Bakhtin, "o mundo de cabeça para baixo se tornou a norma. Carnaval é revolução (ou revolução é carnaval): os reis são decapitados (ou seja, reduzidos) e a multidão é coroada" (apud ECO, U. in SEBEOK, 1984, p. 3). Assim o carnaval é inclusivo: fronteiras entre ator e espectador, para cima e para baixo para o bem e o mal são eliminados. Ele é uma forma de vida, portanto, um plano limitado e controlável e coloca a identidade de todas as partes envolvidas em jogo. O protesto, por outro lado, é muitas vezes conflituoso e exclusivo – separa o bem do mal, os acusadores dos arguidos.

Porém, de certo modo, as procissões do carnaval devem ser consideradas diferentes das procissões organizadas por artistas, que muitas vezes misturam formas de carnaval com protesto. E o desfile de carnaval acontece em um contexto em que o carnavalesco já tem uma multidão atraída, ou seja, o público não entende necessariamente o espetáculo como uma surpresa do momento (o ritual repete-se). Mesmo que o espaço já esteja designado (a rua[161]), um outro espaço é criado dentro dele, utilizado exclusivamente para o carnaval. A avenida se transforma em palco de um teatro. Ocorre uma dramatização espontânea e "uma relação de intensa participação, entre os atores 'falsos' e os espectadores 'falsos', ou seja, o papel do ator e do espectador é questionado" (RECTOR, M. in SEBEOK, 1984, p. 135). Afinal como em muitas outras instâncias da vida, é através da dramatização que percebemos as coisas e atribuímos um valor social a elas.

Como vimos em capítulos anteriores, a literatura sobre a participação e projetos que envolvem a participação mostram que as motivações pelas quais os organizadores e os participantes se envolvem em projetos participativos são diversas. "Primeiro alguns organizadores acreditam que a participação leva para o progresso social, afirmando que a sociedade melhora quando mais

[161] "A tática da festa da rua é sair da calçada para a rua." (BRÜNZELS, 2008, p. 298)

pessoas participam nela [...] e projetos participativos ocupam uma posição crítica, questionando ou perturbando as estruturas dominantes na sociedade." Porém, não é o organizador, nem os participantes ou os objetos que definem o sucesso de um projeto, mas sim as suas interações mútuas. Assim, projetos participativos não pretendem criar um objeto como uma forma de encerramento, mas uma "série de coisas ou intercâmbios entre pessoas e objetos" (HUYBRECHTS, 2014, passim). Sendo um ritual – segundo DaMatta – as procissões podem "fazer coisas", "dizer algum" ou até ser um ato "revelador" (1991, p. 49). Neste contexto, quer sob a forma de participação voluntária ou trabalho assalariado, a agência do "público" não é reduzida para a forma de uma escultura viva, nem é sujeita apenas à agência do artista. Existe uma relação entre tempo e agenciamento, ou então enunciação. O filósofo francês Jacques Rancière (2010, p. 173) descreve que a arte é responsável pela ativação de "novos modos coletivos de enunciação". Mesmo a efemeridade da performance pode trazer estes outros significados, agenciamento e enunciação. Para Rancière, a arte não é política só porque representa questões políticas. Por outro lado, a arte não é política apenas porque "estende a mão" do museu, porque tenta trazer a arte para as pessoas que normalmente não viriam para o museu. Rancière questiona a própria topografia que separa o "interior" do "fora" do museu, e o pressuposto de que essa separação é um problema a resolver. Esse "estender a mão" é um resultado da noção de que o museu como uma instituição pública tem que criar um ambiente de "ponto de encontro", como tem sido promovido por muitos curadores e diretores de instituições de arte nos últimos anos. Rancière discorda radicalmente do "consenso"; para ele a função política da arte é "descobrir novas formas de dissidência, formas de combater contra a distribuição consensual de autoridades, espaços e funções" (RANCIÈRE, 2004, p. 76). As sugestões de Rancière podem ser melhor entendidas se pensarmos nos conceitos de desaprendizagem. Desaprender a pressão de "consenso" abre novos caminhos para colaboração e o encontro de novas ideias férteis dentro de um modo de viver ocidental que em muitas instâncias nos pode parecer submetido à hegemonia. A arte performativa e participativa no espaço público pode trazer respostas inesperadas, pois ela foge da inerente teorização nas artes. Estamos em território que não somente pertence às artes visuais mas que também

inclua aspetos das artes cênicas. Escrevendo sobre a disciplina de dança, o escritor e curador brasileiro André Lepecki (2012, p. 45) manifestou a tese de que o ato performativo pode teorizar "o contexto social onde emerge [...] e revelar as linhas de força que distribuem as possibilidades (energéticas, políticas) de mobilização, de participação, de ativação". Como Lepecki colocou no ensaio "Coreopolítica e coreopolícia", a "coreografia não deve ser entendida como imagem, alegoria ou metáfora da política e do social. Ela é, antes de tudo, a matéria primária, o conceito que nomeia a matriz expressiva da função política" (LEPECKI, 2012, p. 46). O autor designa essa função política citando Andrew Hewitt[162] e "a disposição e a manipulação de corpos uns em relação aos outros". Seguindo a noção de que "coreopolítica revela o entrelaçamento profundo entre movimento, corpo e lugar" (LEPECKI, 2012, p. 55), o coreógrafo (ou o artista e curador) pode ser considerado uma figura política que ocupa a *polis* abrindo novas visões sobre a vida e o espaço público.

Em tempos nos quais os acessos aos espaços públicos são restritos e/ou organizados conforme padrões comerciais, os atos performáticos no espaço público também significam uma nova intenção de autoorganização e ajudam na criação de uma identidade própria para a população – independente dos vínculos consumistas. A performance coletiva pode funcionar como um apoio, pois, como observa Yi Fu Tuan, as cerimônias e solenidades públicas, os ritos e festivais são cada vez mais raros nas cidades atuais. Segundo esse autor, os ritos são substituídos por cidades que contratam empresas de marketing para construir uma "propaganda de imagem impressionante, e – como raramente podem apregoar o passado ou a cultura de sua cidade – apelam para excelências abstratas e geométricas, como a 'mais central', 'a mais alta', etc." (TUAN, 1983, p. 20).

Seguindo esta reflexão, as performances coletivas assemelham-se a uma noção folclórica que se constrói em cima de uma cultura e das suas raízes, como o artista Ei Arakawa explica em entrevista reproduzida neste volume quando se refere às procissões produzidas em Fukushima e no Japão: "Cada estado e cada cidade tem promovido esta cultura, e em uma sociedade

[162] HEWITT, Andrew. *Social choreography*: *ideology as performance in dance and everyday movement.* Durham/London: Duke University Press, 2005.

moderna, é parte de uma tentativa do estado de incentivar as comunidades se identificarem através da dança" (ARAKAWA, Entrevista 2017, p. 332). Por outro lado, as performances coletivas podem exalar positivismo e até uma noção ativista, como se vê nas manifestações de Wlademir Dias-Pino no Rio de Janeiro ou do Teatro Oficina em São Paulo e outras mais recentes que aconteceram no contexto das tentativas de salvar o Parque Augusta, em São Paulo. Esses projetos – em uma tradição brechtiana – seguem o raciocínio de que o "espaço como recurso é uma apreciação cultural" (TUAN, 1983, p. 8) e dissolvem as fronteiras entre protagonistas e coro, entre atores e espectadores. Tais manifestações criam um sentido de lugar, uma noção nas pessoas de que há algo à volta delas que não é facilmente comercializado e que é realmente de todos. Ou como DaMatta manifestou, "todos podem mudar de lugar, assim relativizando a sua posição social" (1991, p. 85). Os papéis da função de ator e espectador são questionados se não até desconstruídos e reconstruidos.

Como apontei em capítulos anteriores, tem sido o curador e crítico francês Nicolas Bourriaud e a crítica inglesa Claire Bishop que têm publicado com destaque sobre conceitos e formas de obras participativas na arte contemporânea. Ao analisar *Model for a Qualitative Society*, obra de Palle Nielsen que foi apresentada na Moderna Museet in Stockholm (1968), Bishop (2006, p. 176) comenta que a ideia do *jogo* vem qualificando a comunicação em grande escala como uma maneira de afirmar que o envolvimento artístico político não existe em termos de política prática, mas como trabalho de reforma com a perspectiva de mudança.[163] Esta mudança que surge da experiência e não da produção de uma terminada obra pode resultar numa mudança de pensamento ou atuação.

Os desfiles participativos organizados por diferentes artistas nas últimas décadas refletem sobre as ideias de jogo e desaprendizagem e os termos de tempo e enunciação. No entanto, não são ideias de um jogo ingênuo ou inocente, porém voltadas a um desejo de engajar o outro. Assim, as experiências das procissões debatidas aqui não estão em sintonia com a ideia

[163] Citação original: "*Play [has] qualified large-scale communication as a way of stating that political artistic engagement doesn't exist in terms of practical politics, but as reform work with the prospect of change*".

situacionista da deriva solitária, mas são construídas em conceitos da agência coletiva. Pergunta Fischer-Lichte (2004, p. 77): A questão é, sob quais condições e com quais consequências alguém se torna um ator ou um espectador? Quem tem o poder de tornar alguém num ator ou um espectador? Perguntas que nos fazem lembrar as performances de Boal ou de *Viajou sem passaporte* que interroga o público durante o *Evento Fim de Década* na Praça da Sé: “Dentro ou Fora?”. Todas são relacionadas com a questão da agência, da causa e efeito da mudança que surge das relações humanas em ação num projeto artístico. Ou seja uma pessoa sofre repercussões distintas quanto decide participar ou desististe de participar.

Já Brecht em seu ensaio sobre o teatro experimental (*Über experimentelles Theater*, 1939) manifestou que o mundo de hoje só pode ser descrito para pessoas modernas se for descrito como um mundo mutável, ou seja, o teatro e a performance tencionam questões de agência e mudança. Trata-se de agência discursiva e coletiva, onde pode ser enganoso falar em desapropriação ou apropriação porque a linguagem de propriedade obscurece a alienação que opera aqui, que não é baseada na propriedade. Os “produtos” da agência discursiva não podem ser herdados ou comprados. A ideia de agência cria significado pois é construída sobre as experiências de cada participante em um esforço coletivo. Como o filósofo americano John Dewey anotou: “toda experiência é resultado da interação entre uma criatura viva e algum aspecto do mundo em que ela vive” (DEWEY, 2010, p. 122). Dewey também afirma que enquanto as raízes de cada experiência são encontradas na interação de uma criatura viva com o seu ambiente, essa “experiência é uma questão de percepção, que se torna consciente somente quando os significados são inseridos nas experiências anteriores” (DEWEY in ROSS, 1994, p. 218). Ou seja, nenhuma experiência existe isoladamente, ela é construída sobre outras experiências do passado e surge do momento coletivo. Assim, agência existe quando caminhadas e desfiles contêm uma inerente componente semântica, corporal, tátil ou visual, uma estrutura arquitetônica ou uma agenda sociopolítica que pode gerar significado, que nos ajuda a nos trabalhamos a questão representativa “De onde é que viemos?” com o olhar direcionado a

uma questão mais participativa, que é voltada para o futuro, a saber: “Para onde estamos indo?”.

Nos capítulos anteriores, também demonstramos que existe uma série de obras de arte que surgem do processo colaborativo no espaço público e que sobrevivem ao momento efêmero de sua ativação e continuam a ser mostradas em exposições anos depois que o evento acabou. Teremos então de perguntar se a arte que se quer benevolente, traz algum beneficio? Resende e Brito têm uma visão severa e pessimista quando indicam que a arte nas ruas “invade a cidade criativamente” e “estetiza à força a vida miserável”[164]. Autores como Miwon Kwon e Claire Bishop apontaram que “os modelos participativos estabelecidos são muitas vezes criticados por apenas apresentarem boas intenções em vez de produzir obras de arte mesmo” (HUYBRECHTS, 2014, passim). As críticas julgam que os artistas trazem a arte para as ruas e para um público sem que esse espaço ou público tenha pedido tal ação. Se é verdade que “as massas não mostram nenhum interesse pelas artes”[165], como o crítico brasileiro Mario Pedrosa lembrou, teremos de perguntar se a arte que é produzida no interesse público realmente interessa ao público. O interesse neste sentido é uma questão, uma outra questão é o possível abuso das artes por esferas públicas que se apropriam das artes participativas para um melhoramento da vida social. Assim Bishop foi citada argumentando que projetos participativos e da estética relacional podem ser atribuídos à função de aumentar a participação social na sociedade com um custo relativamente baixo, enquanto as razões para tal marginalização do indivíduo na sociedade é devido a causas políticas e econômicas, como o difícil acesso a transporte público, educação e saúde (JACKSON, 2011, p. 55). Consciente destas críticas, o artista brasileiro Ricardo Basbaum destaca que na sua obra ele esta procurando públicos e participantes que tem a vontade de participar, e um público que tem uma disponibilidade de tempo para se aprofundar nos assuntos do seu trabalho participativo que muitas vezes assume uma autoria

[164] “As manifestações do esquema *Arte nas Ruas* podem ser classificadas como sintomas histéricos de tipo furioso, com matizes simultaneamente eufóricos e nostálgicos. O desejo aqui é invadir a cidade criativamente, espalhar arte por viadutos e tuneis, estetizar a força a vida miserável das metrópoles. Uma espécie de frenesi que insiste em passar por cima da realidade.” (RESENDE e BRITO, 1980, p. 30)

[165] PEDROSA em AMARAL, 2007, p. 246

coletivo. Diz Basbaum que “as pessoas que participam no meu trabalho querem estar lá. O meu trabalho não é propositivo em sentido de uma demanda espontânea. Eu quero que as pessoas cheguem ao meu trabalho com o interesse de se aproximar. Elas querem estar ali naquele lugar de produção” (BASBAUM, Entrevista 2016, p. 258).

Vamos a seguir tentar entender até que ponto estas críticas se verificam e quais outros pontos de agência ainda surgem da análise das procissões no espaço público. O que é o “legado” quando artistas como organizadores entram em contato com um público em momentos de produção participativa? Podemos analisar estes encontros a partir de uma emergência de momentos políticos da expressão, de dar voz, e de novos laços inter-humanos que podem render frutos em novos projetos no futuro, pois, segundo Rancière (2010, p. 126), “arte é política, [porque] cria novas relações entre as pessoas e as comunidades”. Momentos de embate entre pessoas e possíveis momentos de agência podem ser medidos, “agência sendo a forma como um esforço de indivíduos é absorvida na página da história” (GREENHOUSE, 1996, p. 78). No momento de agir é impossível medir quais traços na vida política ou cultural uma procissão pode deixar. Somente o futuro pode nos mostrar quanto da nossa ação é absorvida nas páginas da história, sendo essas páginas tudo desde as interações humanas até os depoimentos em livros e revistas de arte. Porém, é importante aparecer, pois, como Butler (2015, p. 11) está convencida, “apenas quando os corpos se reúnem na rua, na praça ou em outras formas de espaço público (inclusive os virtuais) estão exercendo um direito plural e performativo de aparecer, um que afirma e instala o corpo no meio do campo político”. Os corpos no espaço continuam a sua importância não apenas simbolicamente, mas eles articulam um desejo e uma voz que se constrói no privado e nas redes digitais.

Se como Emirbayer e Mische (1998, p. 990) argumentam, que “através da participação em movimentos sociais, pode-se tentar resolver os problemas sociais, ao mesmo tempo ganhando a oportunidade para o reconhecimento da solidariedade, a rebeldia, e realização organizacional”, eles sempre dependem das estruturas estabelecidas. Podemos, portanto, falar da “dupla constituição

do agenciamento e estrutura: contextos temporal-relacionais que apoiam em especial a orientação do agenciamento, que por sua vez constitua diferentes relações estruturantes de atores para seu ambiente" (EMIRBAYER; MISCHE, 1998, p. 990). Assim, manifestações em espaço público podem nos fornecer um contexto em que participantes ganham a capacidade da liberação comunicativa, por meio da qual julgam que ações diretas são mais adequadas para resolver os dilemas práticos de situações emergentes. E se os atores "descobrem" a possibilidade de uma ação coletiva, a fim de mudar um estado indesejado, "sob que condições os atores têm maior ou menor influência transformadora em relação aos seus ambientes?" (EMIRBAYER; MISCHE, 1998, p. 1010). A pergunta central é se o carnaval e as procissões organizados por artistas podem também ser considerados manifestações públicas que trazem o *momentum* de agência para a esfera pública. Em projetos participativos como as procissões, organizadas pelos artistas debatidos aqui, "as distribuições de agenciamento através do espaço social são fundamentalmente ligadas às modalidades de autoridade e seus limites" (GREENHOUSE, 1996, p. 106). Ou seja, resta ao organizador – o artista que concebe a procissão e a curadoria que acompanha a produção do projeto – criar um esquema e estrutura que regularize as modalidades de autoridade e que permita a permeabilidade entre autor e público. Porém, esta regularização não significa automaticamente um controle das possíveis forças agenciais que podem resultar desse evento e a absorção dessa agência nas estruturas da sociedade ou dentro do fluxo do tempo. Este controle até pode fugir das mãos dos organizadores. O artista Arto Lindsay assim comentou sobre os carnavalescos e as comissões de frente com os quais ele tem colaborado no seu projeto *De Lama Lâmina* (2004) em Salvador, Bahia: "Eu comecei a ver as pessoas participando no meu projeto como verdadeiros artistas, como diretores de ópera ou filme, porque controlam tantos aspectos desta experiência incrível: música, dança, narrativa, e tudo é tão visual. Quando você desfile por 4 ou 5 horas é uma experiência transformadora, ritualística, no sentido mais amplo do termo. Você sai de forma diferente do outro lado" (LINDSAY, Entrevista 2014, p. 278). Para Lindsay carnaval é uma "experiência extrema, ou pelo menos ela representa uma experiência extrema, onde as pessoas estão dispostas a aceitar coisas novas e estranhas. [...] É uma experiência coletiva que permite a

euforia, e até mesmo o tédio. Fazer algo, seja um movimento de dança ou cantar uma música ou simplesmente caminhar, com uma grande multidão de pessoas, é tanto um prazer intenso como uma oportunidade para a reflexão" (LINDSAY, Entrevista 2014, p. 281). Lindsay tem organizado uma série de procissões no espaço público evidenciando o que Arantes (1999, p. 88) anos antes notou: "Essas manifestações são a um só tempo *ação* (articulação pragmática entre meios e fins) e *atuação* (enunciado simbólico): rito, teatro, e por vezes, festa".

E como Fischer-Lichte concluiu da sua leitura de *Les rites de passage* (1909), de Arnold von Gennep, rituais são conectados com experiências de transição. Assim, a autora divide essa transição em três fases:

1. A fase de separação, em que o participante é desconectado da sua vida cotidiana e alienado do seu meio social;
2. A fase limiar ou transformação, porque é nela que o ser é deslocado para um estado entre todas as áreas possíveis;
3. A fase da incorporação, em que o agora transformado é reintegrado na sociedade e aceito com o seu novo *status*, a sua identidade alterada.

(FISCHER-LICHTE, 2004, p. 305)

A agência de cada participante assim tem um impacto em projetos artísticos com uma participação de populações locais. Como atores, cada um responde aos ambientes em mudança, continuamente reconstruindo sua visão do passado numa tentativa de compreender a causalidade do presente emergente e usando esse entendimento para controlar e moldar suas respostas para o futuro. Para falar com Lefebvre, isto é, a maneira de como o espaço social é criado, ou seja, a maneira como nos "tempos de projeto" e "tempos de uso" os participantes têm um impacto real na criação da procissão ou desfile, do ato artístico. Assim, o ponto é não considerar estes fenômenos visuais e performativos como objetos de um novo formalismo, mas analisar como contribuem e reforçam a experiência social e artística a ser gerada. O que realmente importa é a "dispersão de agência dada para indivíduos e a reabsorção desta agência em estrutura social", como Greenhouse (1996, p. 104) explica.

Dentro do contexto da teoria de arte a socióloga belga Chantal Mouffe tem contribuído com pensamentos importantes que desenvolvem a ideia de agência, porém distinguindo entre eventos comemorativos e outros que carregam um potencial crítico que fomenta a concepção radical e plural de democracia. Assim Mouffe segue de certa forma Foucault, que analisa a realização de eventos (eventalização) e fornece um quadro metodológico para enfrentar uma série de problemas e questões intimamente relacionadas com a questão de lugares (*sites*) de mudança; Permite que, em primeiro lugar, a afirmação de poder não é "absolutamente absoluto", ou seja, que as relações de poder não abrangem todo o campo social e político. Portanto, "nenhum poder é capaz de tornar" algo novo "absolutamente impossível" e, em segundo lugar, permite conceber que "além das ameaças, da violência [...] existe a possibilidade do momento " (Foucault, "Is It Useless to Revolt")[166], onde a mudança está acontecendo. Eventalização é, portanto, uma descrição do conjunto de regras e relações internas, das quais a mudança pode surgir. Para Mouffe sempre há uma dimensão estética na política e uma dimensão política na arte. A questão importante que Mouffe trata é uma consideração sobre as possíveis formas de arte crítica, as maneiras diferentes de como arte pode contribuir a desafiar a hegemonia dominante, e Mouffe é cautelosa quando considera as tendências atuais que promovem uma *arte comemorativa*. Na opinião dela, mesmo quando a intenção é criticar, os eventos comemorativos impõem uma visão aceita em vez de abrir debate ou facilitar uma confrontação agonista. Mouffe tem advogado um modelo de pluralismo agonístico, um modelo que reconhece o papel e a importância das relações de poder na sociedade e o potencial do antagonismo. Ela faz a diferença entre a competição entre inimigos (antagonismo) e a competição entre adversários (agonismo). Segundo Mouffe, enquanto adversários disputam entre eles a fim de estabelecer a sua interpretação como hegemonia, eles não duvidam da legitimação do oponente que luta pela própria posição.[167] A disputa e a

[166] Disponível em: https://primeraparadoja.wordpress.com/publicaciones/foucault-m-mayo-de-1979-useless-to-revolt/. Acesso em: 1º nov. 2017.

[167] *"While antagonism is a we/they relation in which the two sides are enemies who do not share any common ground, agonism is a we/they relation where the conflicting parties, although acknowledging that there is no rational solution to their conflict, nevertheless recognize the legitimacy of the opponents."* (Mouffe, 2005, p. 20)

aparência de disputa ajudam em “construir uma esfera pública agonista graças à qual a democracia mantenha-se viva e aprofundada” (MOUFFE, 2002, p. 90). Seguindo as ideias de *agonismo*, como concebido por Mouffe, arte crítica é uma arte que fomenta dissenso, uma arte que faz visível o que o consenso dominante não deixa aparecer. Mouffe (2005, informação verbal) está convencida de que precisamos reconhecer “uma necessidade por uma pluralidade de formas de intervenção, acontecendo em uma variedade de lugares públicos. Assim, as práticas artísticas podem contribuir para uma variedade de espaços agnósticos em que a concepção radical e plural de democracia pode ganhar força.”[168]

Mesmo que o vocabulário e a direção de Mouffe sejam diferentes de Rancière ou de Bishop[169], suas articulações ressoam num contexto de arte que está repensando as heranças de cânone em um momento em que as relações entre estética e política estão sendo testadas (JACKSON, 2011, p. 53). Agir de modo concertado pode ser uma forma encarnada de pôr em causa as dimensões incipientes e poderosas das noções reinantes da política, da mesma maneira como o artista brasileiro Ricardo Basbaum colocou em entrevista “a forma da procissão, ou o meio procissão ou o meio cortejo, pode ser o quanto hegemônico ou contra-hegemônico. Depende da poética no jogo.” (BASBAUM, Entrevista 2016, p. 252).

Em projetos nos quais a poética é mais dirigida ao campo formal, as implicações sociopolíticas são muitas vezes menos evidentes. Como lembra Wlademir Dias-Pino falando sobre os carnavais no Rio de Janeiro e em Cuiabá, a sbstração formal também tem potencial subversivo: “Não quer dizer que a abstração não pode ser social porque ela, a abstração, está levando o homem para ter uma expressão subjetiva em busca de um poder subjetivo, isso que é um perigo. O subliminar. A “merchandagem” que já é usada hoje na

---

[168] Mouffe, C. *Which public space for critical artistic practices?*. Palestra no Institute of Choreography and Dance (Firkin Crane) como parte do *Cork Caucus,* 2005.

[169] Ao contrário de Mouffe a crítica de arte Claire Bishop continua usando *antagonismo* como termo para criticalidade e uma resistência à inteligibilidade, que é, necessária para arte não começar a tomar apenas a “função de melhoramento social” (JACKSON, 2011, p. 47).

publicidade. E quando o poder fica subliminar o homem será penalizado pelo poder sem ter formado uma consciência de política de revolta quando poder" (DIAS-PINO, Entrevista 2017, p. 225).

Em outros casos a mensagem que está sendo disseminada pela performance tem interpretações ambíguas, como aconteceu quando algumas pessoas que passaram pela procissão *O Branco invade a cidade* (1973), de Fred Forest, acharam que se tratava de uma passeata a favor da paz, "porque branco lembra paz" (*Jornal da Tarde*, 8 nov. 1973, p. 29). Na ação provocadora de Forest não existia apenas uma mensagem, porém esta interpretação de um membro do público possivelmente satisfez o artista.

Em relação ao seu *Seven Ballets em Manhattan* (1975), no qual participantes carregavam piquetes com listras em cinco cores: preto (A), azul (B), verde (C), vermelho (D), amarelo (E) e branco (W), o artista Daniel Buren lembra que:

> quando as pessoas viram o sinal da frente, imediatamente se viraram para ver o que estava escrito na parte de trás. Claro que não havia nada escrito nas costas. Nesse ponto, as pessoas ficaram surpresas. As pessoas que vêm de trás começam a andar um pouco mais rápido para ver o que está escrito na frente. Dependendo da localização, o trabalho foi recebido de forma diferente. É por isso que foi interessante não estar em nenhuma instituição como o MoMA, mas estar na rua realmente, com as pessoas que vivem e trabalham na cidade. Wall Street, como você sabe, está muito lotada durante o dia, e a 42nd Street era mais transitada à noite, com todas as coisas de nudez. Os tipos de público são completamente diferentes. Eu estava interessado em ver se as reações seriam surpreendentes. Assim na Wall Street as reações para a cor verde (igual à cor do US$) foram entusiasmadas" (BUREN, Entrevista 2017, p. 236).

Buren apropriou uma ferramenta de protesto, os piquetes, para uma intervenção mais formal. Os públicos que foram atravessados pela obra não caracterizaram a procissão como um comentário contra-hegemonial. Apenas o uso dos piquetes para a manifestação de listras coloridas podemos reconhecer como uma subversão dos signos que estamos acostumados a ver serem usados para a comunicação de protesto. Fornecer aos artistas e trabalhadores da arte o espaço para desenvolver ideias dentro do domínio público e criar "teatros em movimento", tais como as procissões, é uma forma de curadoria socialmente engajada que está aberta a uma multiplicidade de discursos. Não diferente do teatro de Brecht ou outros meios de comunicação crítica, como o rádio, por exemplo, a procissão carrega seus sinais e mensagens para as ruas e atinge públicos que jamais poderiam ser alcançados ou contaminados. Exercitando os quadros arquitetônicos e institucionais para o benefício da troca performativa de ideias no domínio público, curadores e organizadores podem fazer contribuições que continuem a tornar o espaço público em locais para a reunião de pessoas e o debate e não apenas de passagem.

Se artistas como Arto Lindsay e outros entrevistados comentam sobre o possível impacto que a procissão pode ter nos participantes e no público geral, o ato de arte no espaço público sempre está agindo dentro de um contexto sociopolítico. Como o crítico Frederico Morais notou, quando comentou sobre a realização de "Apocalipopótese" em 1968 e seu contexto: "No dia seguinte, uma segunda-feira, a polícia empregaria jatos de água colorida e cães na perseguição aos manifestantes de mais uma passeata no centro do Rio de Janeiro contra a ditadura militar." Trata-se de atos macro ou micropolíticos: os efeitos da passeata dos cem mil contra o regime no Rio de Janeiro (26 de junho de 1968) teve um efeito emancipatório no pais inteiro. As procissões organizadas por artistas agem sobre um microcosmo no qual a posição do indivíduo dentro do contexto social é capaz de ser alterado e, como se vê, "a arte, quando levada à rua, acaba sempre ganhando uma moldura política" (MORAIS em RIBEIRO, 2013, p. 342).

Assim foi quando na procissão de Yorgos Sapountzis *A seu serviço* (2015) o público teve de parar a procissão e libertar um homen sendo acusado por dois guardas de segurança por ter roubado uma garrafa de vinho do supermercado.

Adler Murada relata que as prostitutas travestis no centro de São Paulo perguntaram se a sua procissão *O Séc XXI será dos Trópico*s (2017) era um bloco ou um protesto: “Foi a pergunta mais interessante no sentido de pensar realmente na potência deste acontecimento como uma manifestação artística, ou ato ou protesto. Tinha muitas questões, tinha a greve geral, passagem do roteiro que tanto levava para o AI-5 no Brasil, quando a Tropicália começa um discurso camuflado” (MURADA, Entrevista 2017, p. 363). Na ocasião o artista desenvolve uma proposta que vai além do mero entretenimento mas que coloca questões sociais e políticas a serem debatidas na rua através da intervenção performática no espaço público.

No caso do desfile *Eu como você* do grupo EmpreZa, encabeçado por Fabio Tremonte no Rio de Janeiro (2014), o público teve interpretações diversas e “comentaram de Flamengo, da equipe de futebol da Alemanha, do CQC (*Custe o Que Custar*) na TV Bandeirantes e onde os apresentadores usavam terno e gravata e óculos escuros. Alguém também mencionou os evangélicos. Chamaram-nos petistas” (TREMONTE, Entrevista 2017, p. 263). Quando repetiu a performance no ano seguinte em São Paulo na sua exposição no Pivô, “as coisas aqui [em São Paulo] já estavam muito quentes, [...] a direita começa a aparecer e mandaram as pessoas tirar bandeiras vermelhas e camiseta de partido. [...] Foi mais tenso na rua, diferente do Rio (TREMONTE, Entrevista 2017, p. 264).

As procissões nas ruas das grandes cidades têm um impacto sobre o trânsito dos carros e outros transeuntes. Quando não se querem juntar à caminhada muitos se sentem incomodados. Lembra Opavivará! que “para os outros automóveis, para a maioria, de cara, a gente é um incômodo. Os condutores de carros buzinam ou xingam” (OPAVIVARÁ, Entrevista 2016, p. 355). Na *Marcha dos Três Planetas*, Stephan Doitschinoff lembra que “Muitas pessoas perguntaram se tinha material impresso. Outras pessoas xingando. Estávamos parando a cidade basicamente. Muitas pessoas - me parecia - não estavam aí para ver, mas ficaram” (DOITSCHINOFF, Entrevista 2016, p. 308).

Em outras instâncias a participação em desfiles tem um impacto direto na autoestima dos participantes, como relata Opavivará! sobre a sua colaboração

com catadores nas procissões produzidas para a 32ª Bienal de São Paulo (2016), quando se refere a um dos participantes que “contou para nós que não foi reconhecido pela família. Falou que está muito feliz com a parceria com os carrinhos da gente na Bienal, a família foi ver as fotos e matérias que saíram e ai começaram a valorizar o trabalho dele. Foi muito forte este relato. Então eu acho que os catadores que cruzam com a gente na rua se sintiram reconhecidos e valorizados pela obra nossa” (OPAVIVARÁ, Entrevista 2016, p. 355). Podemos assim pensar que os corpos no espaço público mantêm a sua importância e os projetos participativos têm um impacto direto na vida das pessoas. O corpo não é uma entidade performativa em si, mas um veículo para dialéticas complexas entre artista e participante. Estas dialéticas têm como objetivo a transformação de consciência e autoestima, e, como Morais (1975, p. 25) analisou, “o resultado [da experiência] não é a elaboração de uma determinada obra, mas um enriquecimento do indivíduo”. E sobre o seu trabalho com performances em geral, Sapountzis notou que “cada performance para mim é como um encontro. Estou ansioso. É como um encontro de família. É um processo contínuo. Em geral acredito que as performances vão ser mais importantes. Pois elas nunca são iguais. Elas são feitas para você ali, naquele momento. Eles marcam um ponto importante e individual na vida de cada um que está presente” (SAPOUNTSIS, Entrevista 2016, p. 345).

Em termos de agência, temos de reconsiderar o estado atual de procissões ou desfiles organizados nas grandes cidades do Brasil. Enquanto esta pesquisa apresentou algumas procissões que são endossadas pelas instituições de arte, em alguns casos as instituições não mostram interesse em entrar no espaço público pelo fato de ele ser incontrolável. Lembra Eli Sudbrack em relação ao contexto de sua contribuição *axé vatapá alegria feijão* na 28ª Bienal de São Paulo (2008), que “o prédio é um espaço protegido. [...]. Vendo o mundo das artes brasileiras, sempre acho que existe uma certa constrição a um espaço supostamente ‘seguro’” (SUDBRACK, Entrevista 2016, p. 295). Tanto que a proposta de Sudbrack para sair do prédio com o carro alegórico de *axé vatapá alegria feijão* não foi realizada. A negação em si também pode atribuir uma característica forte aos trabalhos realizados. A agencia potencial da obra é negada. No caso de *O Séc XXI será dos Trópico*s (2017), o artista-organizador

Adler Murada conta que sua “ação se efetiva quando justamente o MASP se nega a reconhecê-la como um trabalho de um participante num programa de um ano” (MURADA, Entrevista 2017, p. 364). Opiniões e atos de grupos marginalizados, bem como as tradições folclóricas muitas vezes apagadas em discurso e consenso dominante, ressurgem no contexto das procissões. Procissões e desfiles artísticos não só refletem diretamente as condições de marginalização, mas como projetos de artistas remetem também sobre ritos e rituais que reúnem um novo significado em um mundo globalizado. Esses projetos participativos carregam o potencial para a mudança na esfera local, fazem com que as pessoas participantes alcancem um amadurecimento democrático e criam em várias temporalidades uma variedade de novos laços inter-humanos, ou seja, estruturas para futuros encontros, “momentos” e projetos.

Analisamos uma não-exclusividade entre os argumentos que posicionam as procissões organizadas por artistas como projetos contra-hegemonias ou institucionalmente endossadas. Como temos demonstrado através de exemplos (Jeremy Deller ou Nascimento/Lovera), as performances no espaço público podem atender ambos os objetivos. Independente da aparente institucionalização a vontade de ir na rua permanece. Enquanto as tensões institucionais contribuem para a agência de uma procissão no espaço público, com a crescente popularidade de carnaval de rua na cidade, surgem novos desejos de comercializá-lo. Esta mudança é protegida e protagonizada por novas leis, que, por um lado forçam grupos independentes no Brasil a pagar imposto para a CET (Companhia de Engenharia de Trafego) e visam atrair patrocínios por marcas de cerveja etc. Estas metas fazem lembrar os músicos (os assim chamados ‘buskers’) no metrô de Londres que tocam suas músicas apenas em lugares designados e licenciados. E em várias ocasiões – também na história recente – a congregação no espaço público não foi uma tarefa fácil de organizar ou executar. Manifestações e cortejos na cidade receberam repressão pelas autoridades pois “quando a polícia ou as guardas de segurança ou os militares tentam quebrar e dispersar uma assembleia não-violenta, essa assembleia entra em contato direto com outros corpos e corre o risco de dano físico”, acentua Butler em *Notes toward a performative theory of*

assembly (2015, p. 90). Certamente a rua não é apenas a base ou plataforma para uma demanda política, mas um bem de infraestrutura. E assim, "quando as assembleias se reúnem em espaços públicos para lutar contra a dizimação de bens infraestruturais, para lutar contra medidas de austeridade, por exemplo, [...] a luta é para a própria plataforma" (BUTLER 2015, p. 126). Essa autora também fala da alegria que sentimos sobre certas assembleias, certas manifestações de multidões. Ela pensa que, em situações em que a democracia está atualmente ameaçada, é satisfatório ver uma manifestação da vontade popular, e que as multidões que importam são aquelas que procuram afirmar a responsabilidade do estado às pessoas que reivindicam representar e ativar essa dimensão popular da política democrática que tem o poder de legitimar ou deslegitimar um regime que busca reclamar o controle autoritário.

No entanto, Butler lembra que nem todas as pessoas podem simplesmente aparecer na rua, seja por falta de recursos, por nacionalidade ou por outros motivos. Estrangeiros, por exemplo, não podem participar de desfiles e passeatas políticas no Brasil. A respectiva legislação está em vigor desde 1980, portanto desde a época da ditadura.[170] As demonstrações colocam em primeiro plano um grupo à medida que procuram reivindicar um *status* popular, mas também indicam, através da negação, aqueles que não podem aparecer, e para quem o direito de aparecer não existe.

Numa época em que a expressão livre no espaço público está cada vez sob mais vigilância (considere a proibição da parada LGBTQ pela polícia de

---

[170] Segundo a Presidência da República e a Casa Civil, conforme a Lei n. 6.815 de 19 de agosto de 1980, que define a situação jurídica do estrangeiro no Brasil, o estrangeiro admitido no território nacional não pode organizar desfiles, passeatas, comícios e reuniões de qualquer natureza, ou deles participar. Segue a legislação detalhada: Art. 107. O estrangeiro admitido no território nacional não pode exercer atividade de natureza política, nem se imiscuir, direta ou indiretamente, nos negócios públicos do Brasil, sendo-lhe especialmente vedado: I – organizar, criar ou manter sociedade ou quaisquer entidades de caráter político, ainda que tenham por fim apenas a propaganda ou a difusão, exclusivamente entre compatriotas, de ideias, programas ou normas de ação de partidos políticos do país de origem; II – exercer ação individual, junto a compatriotas ou não, no sentido de obter, mediante coação ou constrangimento de qualquer natureza, adesão a ideias, programas ou normas de ação de partidos ou facções políticas de qualquer país; III – organizar desfiles, passeatas, comícios e reuniões de qualquer natureza, ou deles participar, com os fins a que se referem os itens I e II deste artigo. http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L6815compilado.htm. Acesso em 1 nov. 2017

Istambul em 2017 ou as repressões contra as demonstrações nas ruas do Brasil nos últimos anos, por exemplo), as procissões artísticas podem ser consideradas lutas para ocupar a plataforma "rua", e assim ajudam a assegurar a possibilidade da expressão livre na sociedade democrática. Um espaço público é criado na sociedade civil na qual nenhum monarca, nenhuma maioria e nenhum juiz supremo tem o poder de decidir qual debate é legitimo e qual não é. Trata-se de uma contribuição para uma tentativa constante de incluir mais e mais grupos marginalizados (os desempregados, indígenas, LGBTQ, migrantes) e assim gerar democracia sempre ao novo e interrogar as conjunturas políticas. Como Mondada colocou, é a ação coletiva que surge nos espaços públicos, bem como nas conversas cotidianas – "através de movimentos de associação e desassociação, agregação e desagregação, expressão de preocupação [...] manifestação e expressão." Neste sentido é importante que pensemos nas "coletividades não como estruturas sociais preexistentes, mas como estruturas que se tornam ativo em contexto" (MONDADA, 2005, p. 876). Este contexto depende de cada constelação de indivíduos dentro de uma causa que esteja sendo levada para as ruas, criando assim sempre novas maneiras de interrogar as próprias condições da democracia e da política. As constelações da interação dos "espect-atores" no espaço público nem sempre trazem um resultado, mas eles abrem um espaço para debate.[171] Assim avançamos numa direção em que a agitação causada pela manifestação coletiva procura afirmar a responsabilidade do estado, crie uma mudança e não reforce o *status quo*. Mesmo quando a execução das performances no espaço público não atinge o efeito desejado, o poder específico da agência discursiva reside na ressignificação. A participação assume uma dimensão crítica associada com a transformação de corpo e mente e a partir daí também o campo sociopolítico e ético em cada um de

[171] Argumenta Augusto Boal: "Acredito que muito mais importante do que chegar a uma boa solução é provocar um bom debate. Na minha opinião, o que conduz a autoativação dos espect-atores é o debate, não a solução que porventura possa ser encontrada. Mesmo que se chegue a uma solução, pode ser que ela seja boa para quem a propôs, ou para as condições em que o debate se desenrolou, mas que não seja necessariamente útil ou aplicável por todos os participantes do fórum." (BOAL, 2015, p. 300)

nós.[172] Além do fenômeno da participação analisada aqui, testemunhamos as procissões e desfiles em coletivo como momentos de vivência, situações e experiências performáticas para serem vividas. Mesmo que estas vivências não sejam sempre “sucessos”, é de fundamental importância explorar o potencial crítico dos fracassos performativos, que podem virar ocasiões de transformação. A agência começa onde a soberania diminui.

[172] “A transformação é uma mudança importante e duradoura: na estrutura, aparência, caráter e função. [...] a pessoa tem um estado de consciência alterado, uma nova percepção de si mesmo, uma conversão na consciência, crença, sentimento, conhecimento, compreensão.” (MYERHOFF, 1990, p. 245)

Capítulo 6. Conclusão

Através da apresentação de retratos das procissões em pinturas brasileiras do século XX, chegamos a analisar a intervenção artística em carnavais e cortejos de maneiras variadas. No final do século XX e no início de século XXI detectamos, no Brasil e no cenário internacional, uma crescente vontade de artistas e instituições em apresentar procissões, desfiles e cortejos com a participação de públicos. Com a possibilidade de contribuir criativamente na produção de fantasias e conteúdos, o público ganhou agência dentro dos processos de criação e apresentação. Assim, houve um desenvolvimento desde a ilustração do carnaval e procissões em pintura ou fotografia até a organização do desfile pelo artista, ou seja, um progresso do ato da representação à possibilidade da contribuição ativa para a vida social através da ação pública. Pelo meio das procissões a população descobre as ruas e cidades de novo, e aproveita a possibilidade de engajar em temas artísticos, folclóricos ou sociopolíticos. Consequentemente, a atuação também atinge públicos espontâneos e gera agência e efeitos dentro da consciência na sociedade. A pesquisa apresenta uma análise de leituras que variam entre as congregações na antiga Grécia, o teatro pós-dramático e a estética relacional até questões de tempo e agência imanentes a projetos performativos e sua recepção.

Finalmente, e dentro do ramo da pesquisa, a proposta para uma exposição que apresenta os vestígios, documentos e obras em formatos diferentes que têm surgido das procissões organizadas por artistas representa um resultado que faz parte intrínseca do meu trabalho curatorial. A exposição *Uma história das procissões organizadas por artistas no Brasil e no contexto internacional (1931-2017)* [173] cobre um cenário de procissões, desfiles, cortejos e marchas retratados e organizados por artistas nos séculos XX e XXI e junta resultados dos capítulos anteriores com foco especial sobre as analises do Capítulo 4 *Documentação e elementos esculturais que surgem de eventos efêmeros*.

[173] A lista de obras completa encontra se no Apêndice 2, p.366

A mostra é dividida em seis capítulos e abre com uma série de pinturas históricas de Emidio de Souza, Alfredo Volpi, José Antonio da Silva, Agostinho Batista de Freitas, Emilio di Cavalcanti e Niobe Xandó, entre outras. As pinturas representam procissões cristãs, sincréticas e carnavalescas durante o século XX e juntas formam uma espécie de antecâmara histórica para a exposição.

A próxima sala é desenhada pela artista francesa Dominique Gonzalez-Foerster a partir do ambiente concebido para o *New Look* de Flavio de Carvalho, originalmente apresentado na mostra Desvios de la Deriva no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía em Madrid com curadoria de Lisstte Lagnado. A sala inclui, entre outras obras, o livro da *Experiência nº 2* publicado por Flavio de Carvalho em 1931, tanto como registro fotográfico quanto documental da *Experiência nº 3*, 1959, do mesmo artista. Inclui também os *Estudos de Carnaval* de Roberto Burle Marx ou a documentação do design gráfico de Aloisio Magalhães para o 400º aniversario de Rio de Janeiro. O retrato de marchas fúnebres e militares é apresentado através da inclusão de obras como *Parada militar de 7 de setembro,* 1976, de Orlando Brito, e *Aspectos do velório e do cortejo fúnebre de Getúlio Vargas, 24 e 25 de agosto 1954*, de Campanelle Neto. Ainda nesta sala a mostra introduz a atividade de planejamento e documentação do envolvimento criativo de artistas no carnaval e nas procissões organizadas nas ruas. Apresentamos a documentação fotográfica da manifestação *O branco invade a cidade*, de Fred Forest, organizada em paralelo à 12ª Bienal de São Paulo de 1973, esboços da obra performativa *Seven ballets in Manhattan* (1975), de Daniel Buren, e documentação fotográfica das contribuições abstratas e geométricas de Wlademir Dias-Pino para o carnaval de Cuiabá (1976-1978).

Na transição para as próximas salas, que apresentam vídeodocumentação e esculturas como vestígios das procissões organizadas por artistas, uma série de fotografias de três eventos mais recentes liga a narrativa para a contemporaneidade: fotografias da série *Revolução Francesa* (1989), de José Roberto Aguilar, documentação fotográfica de *ARCHICACTUS (outgrow/autogrow)*, 2012, de Ei Arakawa e Sergei Tcherepnin, documentação fotográfica *Desdito* (2017), de Lais Myrrha.

O centro da exposição é formado por dois grandes núcleos de obras, que serviram como adereços para as procissões ou as documentam. Obras de artistas brasileiros e internacionais são exibidas lado a lado, muitas dessas pela primeira vez no Brasil. As instalações de Andrea Fraser e Christian Philipp Müller – dois pioneiros da crítica institucional – são exibidas ao lado de obras escultóricas como *Wish-ribbon net* (2008), de Ana Maria Tavares, *O Cortejo* (2009), de Nelson Leirner, ou *Parada pedra* (2013), de Arto Lindsay.

Filme e vídeo formam meios importantes para a documentação (teatral e documentária) das procissões efêmeras. A exposição apresenta um panorama de práticas artísticas, incluindo obras como *Gay Pride* (1971), de Hélio Oiticica, *Trio Elétrico Sound System* (1977), de Miguel Rio Branco, e *O cortejo* (2016), de Solon Ribeiro em écrans de TV na mostra, e outras como *The Modern Procession* (2002), de Francis Alÿs, *Streamside Day* (2003), de Pierre Huyghe, em formato de instalação ou em apresentação cinemática como a obra *De Lama Lamina* (2004), de Matthew Barney.

A prática do artista catalão Antoni Miralda se destaca dentro da pesquisa pela organização múltipla de desfiles e procissões ao longo de sua carreira. Uma sala especial dedicada à obra de Miralda junta a documentação de obras como *Movable Feast*, First 9th Avenue International Festival, Nova Iorque (1974), *Fest für Leda* Documenta 6, Kassel, (1977) *Wheat & Steak – Parade*, (1981), *Honeymoon Beadspread parade*, V Avenue, Nova Iorque (1989), e *Oda a la Papa*, Lima (2008).

Como um meio performático não existe apenas em vestígio e documentação, a exposição *Procissões* convida o público a participar em três reencenações e ativações durante a mostra: Anna Halprin, *Blank Placard Dance* (1967), Lygia Pape, *Divisor* (1968) e Ricardo Basbaum, *Eu-Você: coreografias, jogos e exercícios* (1997). Através das obras o público da exposição terá a oportunidade de entender a grande variedade de formas e conceitos que este meio da arte performativa pode tomar, e possivelmente contribuir para participar de ou até iniciar novos procissões artisticas no futuro.

Capítulo 7. Bibliografia

Livros:

ACQUARONE F. *Historia da Musica Brasileira*, Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves e Editora Paulo de Azevedo, 1948

AGAMBEN, Giorgio; HARDT, Michael. *The coming community*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

AGUILAR, José Roberto. Entrevista concedida a Tobias Caspar Maier, São Paulo, out. 2017. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice 1 desta monografia].

ALBERRO, Alexander. *Periodizing contemporary art?*. Oslo: Institute for Research within International Contemporary Art, [2011].

ALTHUSSER, Louis. *Philosophy of the encounter*: later writings, 1978-1987. London, New York: Verso, 2006.

ALTMAN, Nathan. *Iskusstvo kommuny*: October 1918. *Charnel House, 23 January 2015.* Disponível em: <https://thecharnelhouse.org/2015/01/23/natan-altmans-proletarian-futurism/>. Acesso em: 27 dez. 2016.

ANDREWS, Wayne. *The surrealist parade*. New York: New Directions, 1990.

ARAKAWA, Ei; TCHERPNIN, Sergei. Entrevista concedida a Tobias Caspar Maier, Nova York/São Paulo, março 2017. [A entrevista encontra-se transcrita em português, no Apêndice 1 desta monografia].

ARANTES NETO, António Augusto. *Paisagens paulistanas*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 1999.

ASHLEY, Kathleen; HÜSKEN, Wim. *Moving subjects*: processional performance in the Middle Ages and the Renaissance. Amsterdam: Rodopi, 2001.

AUSLANDER, Philip. The performativity of performance documentation. *Performaing Arts Journal* #84, Cambridge, Mass., MIT Press, 2006, p. 1-10. Disponível em: <http://homes.lmc.gatech.edu/~auslander/publications/28.3auslander.pdf>. Acesso em: 26 out. 2017.

BAKHTIN, Mikhail. *Rabelais and his world*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1968.

BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte contemporânea brasileira*: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BASBAUM, Ricardo. Entrevista concedida a Tobias Caspar Maier, São Paulo, setembro 2016. [A entrevista encontra-se transcrita em português, no Apêndice 1 desta monografia].

BASUALDO, Carlos. *Tropicalia,* São Paulo: Cosac Naify, 2007

BATTOCK G.; NICKAS, Rob (Ed.). *The art of performance*: a critical anthology. New York: E. P. Dutton, 1984.

BEN-AMOS, Dan; GOLDSTEIN, Kenneth S. (Ed.) *Folklore*: performance and communication. The Hague: Mouton, 1975.

BENSE, Max. *Der Weg eines Zeichens*: Text und Fotos. Stuttgart: Rot, 1969.

BISHOP, Claire. Antagonism and etics, *October 110*, Fall 2004, Cambridge, Mass.: MIT Press, 2004, p. 51-79.

BISHOP, Claire (Ed.). *Participation*: Cambridge, Mass.: MIT Press, 2006.

BISHOP, Claire. *Artificial hells*: participatory art and the politics of spectatorship. London: Verso, 2012a.

BISHOP, Claire. Participation and spectacle: where are we now? In: THOMPSON, N. *Living as form*: *socially engaged art from 1991-2011*. New York: Creative Time; Cambridge, Mass.; London: MIT Press, 2012b, p. 34-45.

BOAL, Augusto. *Games for actors and non-actors*. London, New York: Routledge, 1992.

BOAL, Augusto. Jogos para atores e não atores. São Paulo: Sesc-SP; Cosac Naify, 2015.

BOAL, Augusto. *Theatre of the oppressed*. London: Pluto Press, 2000.

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

BOAL, Augusto. O que você pensa do teatro brasileiro. In: BASUALDO, Carlos. *Tropicália*: a revolution in Brazilian culture, Museum of Contemporary Art (Chicago, Ill.); Barbican Art Gallery (London), 2005.

BORJA-VILLEL, Manuel. *Antoni Miralda*: de gustibus non disputandum. Madrid: La Fabrica/Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2011.

BOURRIAUD, Nicolas. *Relational aesthetics*. Paris: Les Presses du Reél, 2002.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. *Formas de vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2011

BRECHT, Bertolt. *Brecht on theatre*. New York: Hill and Wang, 1957-1964.

BRECHT, Bertolt. Über das experimentelle Theater [1939] In: *Gesammelte Werke*, 15. Frankfurt: Suhrkamp, 1967.

BRETELL, Caroline B. The priest and his people: the contractual basis for religious practice in rural Portugal. In: BADONE, Ellen. (Ed.). *Religious orthodoxy and popular faith in European society*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

BRETT, Guy; OITICICA, Hélio. *Hélio Oiticica*: Whitechapel experiment. London: Whitechapel Gallery, 1969.

BRÜNZELS, Sonja. Reclaim the streets. In: *Spectacle, pleasure principle, or the carnivalesque*. GAU, Sønke; SCHLIEBEN, Katharina (ed.). Berlin: B-books, 2008.

BRYAN, Dominic. *Orange parades*: the politics of ritual, tradition and control. London: Pluto Press, 2000.

BUREN, Daniel. *Seven ballets in Manhattan*: using five colors, A, black, B, blue, C, green, D, red, E, yellow: New York: John Weber Gallery, 1975.

BUREN, Daniel. Entrevista concedida a Tobias Caspar Maier, São Paulo, abril 2017. [A entrevista encontra-se transcrita em português, no Apêndice 1 desta monografia].

BÜRGER, Peter. *Theory of the Avant-garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

BUTLER, Judith. *Notes toward a performative theory of assembly*. Cambridge MA: Harvard, 2015.

CARTIERE, Cameron; WILLIS, Shelly. *The practice of public art*. New York: Routledge, 2008.

CARVALHO, Flávio. *Experiência n. 2*. São Paulo: Irmãos Ferraz, 1931.

CARVALHO, J. J. de. Metamorfoses das tradições performáticas afrobrasileiras: de patrimônio cultural a indústria de entretenimento. In: _____. *Celebrações e saberes da cultura popular*: pesquisa, inventários, crítica, perspectivas. Rio de Janeiro: Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular; FNA, IPHAN, Minc, 2004, p. 65-84. (Série encontros e estudos).

CASTILO DEBALL, Mariana. Entrevista concedida a Tobias Caspar Maier, São Paulo, setembro 2016 [A entrevista encontra-se transcrita em português, no Apêndice 1 desta monografia].

CASTRO, Ruy. Os inimigos da poesia. *Manchete*, 825, Rio de Janeiro, 10 fev. 1968, p. 116-117.

CINTRÃO, Rejane. *Algumas exposições exemplares*: as salas de exposição na São Paulo de 1905 a 1930. Porto Alegre: Zouk, 2011.

CLAIR, Jean (Ed.). *The great parade*: portrait of the artist as a clown. New Haven, London: Yale University Press, 2004.

CLARK, T. J. *Farewell to an idea*. New Haven; London: Yale University Press, 1999.

COCCHIARALE, Fernando. Crítica: a palavra em crise. In: BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte contemporânea brasileira*: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 380-381.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

COHEN-CRUZ, Jan. *Radical street performance*: an international anthology. London; New York: Routledge, 1998.

CRANDALL, Jordan. Anotações sobre o Parangolé. In: BRAGA, Paula (org.). *Fios soltos*: a arte de Hélio Oiticica. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CRARY, Jonathan. *24/7*: late capitalism and the ends of sleep. London; New York: Verso, 2013.

CRARY, Jonathan; KWINTER, Sanford (Ed.). *The genesis of the individual in corporations*. New York: Zone Books, 1992.

CROW, Thomas. *Painters and public life in eighteenth-century*. Paris; New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1987.

CROWLEY, Daniel J. *African myth and black reality in Bahian Carnaval*. Los Angeles: Museum of Cultural History, 1984.

DAMATTA, R. *Carnivals, rogues and heroes*. Notre Dame: University of Notre Dame, 1991.

DAVIS, Susan G. *Parades and power*: street theatre in nineteenth-century. Philadelphia, PA: Temple University Press, 1986.

DEBORD, Guy. *The society of the spectacle*. New York: Zone Books, 1994.

DEUTSCHE, Rosalyn. *Evictions*: art and spatial politics. Cambridge: MIT, 1996.

DELEUZE, Gilles. The exhausted. *SubStance*, v. 24, n. 3, 78, University of Wisconsin Press, 1995.

DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIAS-PINO, Wlademir. Entrevista concedida a Tobias Caspar Maier, São Paulo, setembro 2016. [A entrevista encontra-se transcrita em português no Apêndice 1 desta monografia].

DOITSCHINOFF, Stephan. Entrevista concedida a Tobias Caspar Maier, São Paulo, abril 2017. [A entrevista encontra-se transcrita em português, no Apêndice 1 desta monografia].

EMIRBAYER Mustafa; MISCHE Ann. What is agency? *The American Journal of Sociology*, v. 103, n. 4 (Jan. 1998), Chicago: The University of Chicago Press.

ENWEZOR, Okwui. *Archive fever*: uses of the document in contemporary art. New York: International Center of Photography; Göttingen: Steidl, 2008.

ESCHE, Charles; BRADLEY, Will. *Art and social change*: a critical reader. London: Tate, 2007.

FABBRINI, Roberto. Arte relacional e regime estético: a cultura da atividade dos anos 1990. *R.Cient./FAP*, Curitiba, v.5, p. 11-24, jan./jun. 2010.

FALEIROS, Fabiana. Entrevista concedida a Tobias Caspar Maier, São Paulo, dezembro 2016. [A entrevista encontra-se transcrita em português, no Apêndice 1 desta monografia].

FAVARETTO, Celso. Oiticica e a música tropicalista. In: *XXIV Bienal de São Paulo: arte contemporânea brasileira : um e/entre outro/s* [curadores Paulo Herkenhoff, Adriano Pedrosa]. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.

FESTAS populares: uma celebração de sons e movimentos. Textos de Oscar Pillagalo. São Paulo: Folha de São Paulo, 2012. Coleção Folha Fotos Antigas do Brasil, v. 6.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Aesthetik des Performativen,* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.

FOSTER, Hal. *The return of the real*: the avant-garde at the end of the century. Cambridge, Mass.; London: MIT Press, 1996.

FOUCAULT, Michel. Useless to revolt? Le Monde, May 1979. In: *Power – The Essential Works of Foucault*, 1954-1984, Vol. 3, p. 449-453. Disponível em: <https://primeraparadoja.wordpress.com/publicaciones/foucault-m-mayo-de-1979-useless-to-revolt/>. Acesso em: 26 out. 2017.

GARCíA, Luis Ignacio. Brecht and Latin America refunctioning models. In: *What, How and for Whom / WHW What keeps Mankind Alive?* Catalogue of the 11th Istanbul Biennial, Istanbul: IKSV, 2009.

GARCIA CANCLINI, Nestor. *A socialização da arte*. São Paulo: Cultrix, 1981.

GELL, Alfred. *Art and Agency,* Oxford: Oxford University Press, 1998.

GELLNER, Ernest. Time and theory in social anthropology. *Mind*, v. 67, n. 2, Apr. 1958, p. 182-202.

GLAHN, Philip. Public art: avant-garde practice and the possibilities of critical articulation. *Afterimage*, Nov./Dec. 2000, v. 28, n. 3, p. 10.

GÖRNER, Veit; WAGNER, Hilke (Ed.). *Thomas Hirschhorn*: the procession. Hannover: Kestner-Gesellschaft ,2006.

GREENHOUSE, Carol. *A moment's notice*: time politics across cultures. Ithaca: Cornell University Press, 1996.

GROENBERG, Cecilia; MAGNUSSON, Jonas (J); MAIER, Tobi (Ed.). *OEI #66: poema/processo*. Stockholm, 2014.

GROYS, Boris. *Art power*. Cambridge: MIT Press, 2008.

GROYS, Boris. *Going public*. Berlin: Sternberg Press, 2010.

GUATTARI, Felix e ROLNIK, Suely. *Micropolítica cartografias do desejo*, Petropolis: Vozes, 1996.

GULLAR, Ferreira. O gosto moderno e o carnaval. *Módulo, Arte e Cultura*, Rio de Janeiro, n. 53, mar./abr. 1979.

GUSMÃO, Rita. Espectador na performance: tempo presente. In: MEDEIROS, M. B.; MONTEIRO, M. F. M.; MATSUMOTO, R. K. (orgs.). *Tempo e performance*. Brasília: Editora da Pós-graduação em Artes da Universidade de Brasília, 2007. p. 139-148.

GUTKIN, Irina. *The Cultural origins of the Socialist Realist Aesthetic 1890-1934*. Evanston: Northwestern University Press, 1999.

HABERMAS, Jürgen. *The structural transformation of the public sphere*. (1962). Cambridge: MIT, 1991.

HARTMANN, W. *Der historische Feldzug*. Munique: Prestel, 1976.

HEARTHFIELD, Adrian. *Cultures of the curatorial* (ed. Bismarck, Schafaff, Weski), Berlin: Sternberg Press, 2012.

HERKENHOFF, Paulo. Lygia Pape: The art of passage. In: *Lygia Pape Magnetized Space.* Madrid: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2011.

HERTZ, Betti-Sue. *Audience as subject*. San Francisco: Yerba Buena Center for the Arts, 2013.

HUYBRECHTS, L. (Ed.). *Participation is risky*: approaches to joint creative processes. Amsterdam: Valiz, 2014.

HUYGHE, Pierre. *Streamside day follies*. Zurich: JRP/Ringier Kunstverlag, 2007.

HUYSSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 73-77.

JACKSON, Shannon. *Social works.* Oxon: Routledge, 2011.

JENNINGS, Gary. *Parades!*: celebrations and circuses on the march. Philadelphia: Lippincott, 1966.

JIMENEZ, Carlos. Beth Moysés and the liberation of brides. *ArtNexus*, n. 100' mar.- maio 2016, p. 32-37.

KERSHAW, Baz. *The radical in performance*: between B.echt and Baudrillard. London: Routledge, 1999.

KIENDL, Anthony. *Informal architectures*. London: Black Dog, 2008.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara; MACNAMARA, Brooks. Processional performance. *The Drama Review* (1985, V. 29, N. 3), Cambridge, MA.: MIT Press: 1985.

KOBENA, Mercer (Ed.). *Pop art and vernacular cultures*. Cambridge: MIT Press, 2007.

KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa*: ensaios. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

KUPER, Hilda. The language of sites and the politics of space. *American Anthropologist*, n. 74, 1972, p. 411-425.

KWON, Miwon. *One place after another*. Cambridge; London: MIT, 2002.

LAGNADO, Lisette. *Formas únicas da continuidade no espaço, 33º Panorama da Arte Brasileira*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2013.

LATOUR, Bruno. *Reassembling the social*. Oxford: Oxford University Press, 2005a.

LATOUR, Bruno. Spheres and networks: two ways to reinterpret globalization. *Harvard Design Magazine*, n. 30, Spring/Summer 2009.

LATOUR, Bruno. *We have never been modern*. Harvard University Press: Cambridge, Massachusetts, 1993.

LATOUR, Bruno; WEIBEL, Peter. *Making things public*: atmospheres of democracy. Cambridge: MIT Press, 2005b.

LAZARATTO, M. *Signs and machines*. Cambridge, MA: Semiotexte; MIT Press, 2014.

LEFEBVRE, Henri. *The production of space*. Oxford: Blackwell, 1991.

LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. *Ilha Revista de Antropologia*, v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun. (2011) 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41/23932>. Acesso em: 25 fev. 2016.

LEVINE, Gabril. On splendour: elements of a procession (for Marlon Griffith). In: GRIFFITH, Marlon. *Symbols of endurance*. London: Black Dog, 2017.

LINDSAY, Arto. Entrevista concedida a Tobias Caspar Maier. São Paulo, abr. 2014. [A entrevista encontra-se transcrita em português, com tradução nossa, no Apêndice 1 desta monografia]. Sua versão original, em inglês, foi publicada na revista *ArtReview*, London, set. 2014.

LONDRES, Cecilia (org.). *Celebrações e saberes da cultura popular*: pesquisa, inventário, crítica, perspectivas. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

LOPES, Joana. Entrevista concedida a Tobias Caspar Maier, São Paulo, fevereiro 2017. [A entrevista encontra-se transcrita em português, no Apêndice 1 desta monografia].

LOPES DA SILVA, Zélia. *Os carnavais de rua e dos clubes na cidade de São Paulo*: metamorfoses de uma festa (1923-1938), São Paulo: Ed. Unesp; Londrina: Eduel, 2008.

LÖTHER, Andrea. *Prozessionen in spätmittelalterlichen Städten*: Politische Partizipation, obrigkeitliche Inszenierung, städtische Einheit. Cologne: Böhlau, 1999.

MACALOON, John J. (Ed.). *Rite, drama, festival, spectacle*: rehearsals toward a theory of cultural performance. Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues, 1984.

MACHADO, Vanessa Rosa; SOUZA SANTOS, Fábio Lopes de. *Divisor, Eat me: a gula ou a luxúria? Carnival in Rio – Experiências artísticas de Lygia Pape e seus desdobramentos na reflexão sobre a cidade contemporânea*. 16° Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais – 24 a 28 de setembro de 2007 – Florianópolis. *Anais*..., p. 563 Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/056.pdf. Acesso em: 3 nov. 2017.

MAGALHÃES, Rosa. *Experiências com o maior show do mundo em arte pública*. São Paulo: Sesc, 1998.

MAIER, Tobi. Interview with Arto Lindsay. *ArtReview*, September 2014a, p. 104-108.

MAIER, Tobi. 3rd Bienal de Bahia. *Frieze Magazine*, 166, October 2014b, p. 267. Disponível em: <http://www.frieze.com/issue/review/3rd-bienal-de-bahia/>. Acesso em: 25 fev. 2016.

MAIER, Tobi. A life in the theatre. *Artforum* (*online*), May, 2014c. Disponível em: <http://artforum.com/slant/id=46990>. Acesso em: 11 fev. 2016.

MAIER, Tobi. The arts and the multitude: on urban life and political debate in São Paulo's recent theater production. Flash Art, 300, Jan.-Feb. 2015a, p. 32-37. Disponível em: < http://www.flashartonline.com/article/the-arts-and-the-multitude/>. Acesso em: 11 fev. 2016.

MAIER, Tobi. The SAAL process: architecture and participation in Portugal, 1974-1976. *Frieze Magazine*, 170, April 2015b. Disponível em: <http://www.frieze.com/issue/review/the-saal-process-architecture-and-participation-in-portugal-19741976/>. Acesso em: 11 fev. 2016.

MAIER, Tobi. Spanning a decade or more: slants in the work of f.marquespenteado. *Mousse*, 49, jun. 2015c, p. 284-292.

MAIER, Tobi. How objects from processions turn into anthropological artifacts. *Terremoto* (*online*), 2, June 2015d. Disponível em: <http://terremoto.mx/article/howobjects/>. Acesso em: 11 fev. 2016.

MAIER, Tobi. *Poema/processo*: how Brazil's forgotten poetry movement fought a military dictatorship by combining politics, protest and visual arts. *ArtReview*, September 2015e, p. 90-95. Disponível em: <http://artreview.com/features/september_2015_feature_poema_proceso/>. Acesso em: 11 fev. 2016.

MAIER, Tobi; NEREFUH, Leandro. Bom dia, Varsóvia. *ARS (São Paulo)*, v. 13, n. 25, p. 7-13, june 2015. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/105518>. Acesso em: 11 fev. 2016.

MARQUES PENTEADO, Fernando. Entrevista concedida a Tobias Caspar Maier, por e-mail, julho 2016. [A entrevista encontra-se transcrita em português, no Apêndice 1 desta monografia].

MARTIN, Julio. Entrevista concedida a Tobias Caspar Maier, por e-mail, dez. 2015. [A entrevista encontra-se transcrita em português, com tradução nossa, no Apêndice 1 desta monografia].

MEDINA C. *Jeremy Deller*: el ideal infinitamente variable de lo popular. Buenos Aires: Fundación Proa, 2015.

MENAKER ROTHSCHILD, Deborah. *Picasso's "Parade"*: from street to stage: ballet by Jean Cocteau, score by Erik Satie, choreography Leonide Massine. London: Sotheby's, 1991.

MYERHOFF, Barbara. The transformation of consciousness in ritual performances: some thoughts and questions. In: SCHECHNER R.; APPEL W. ed. *By means of performance*: intercultural studies of theatre and ritual. New York: Cambridge University Press, 1990.

MILEVSKA, Suzanna. *Participatory art*: a paradigm shift from objects to subjects. *Springerin*, 2/2006. Disponível em:<http://www.springerin.at/dyn/heft_text.php?textid=1761&lang=en>. Acesso em: 25 fev 2016.

MINSHALL, Peter. *internal Callaloo correspondence document*, Fundação Bienal de São Paulo (1981)

MIRALDA, Antoni. Entrevista concedida a Tobias Caspar Maier. São Paulo, mar. 2014. [A entrevista encontra-se transcrita em português, no Apêndice 1 desta monografia].

MONDADA, Lorenza. becoming collective: the constitution of audience as an interactional process. In: LATOUR, B.; WEIBEL, P. (ed.). *Making things public*. Karlsruhe: ZKM, 2005, p. 876-877.

MOTA, Luisa. Entrevista concedida a Tobias Caspar Maier, por e-mail, maio 2015. [A entrevista encontra-se transcrita em português, no Apêndice 1 desta monografia].

MORAIS, Frederico. *Artes plásticas a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

MORAIS, Frederico. Frederico Morais / organizadora Silvana Seffrin, Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

MOUFFE, Chantal. Art and democracy, art as an agnostic intervention in public space. Amsterdam: *Open Cahier on Art and the Public Domain*, n. 14, 2008.

MOUFFE, Chantal. *For an agonistic public sphere* In: ENWEZOR, Okwui (ed.) *Democracy Unrealized Documenta 11 Platform1,* Ostfildern: Hatja Cantz, 2002.

MOUFFE, Chantal. *On the political*. New York: Routledge, 2005

MÜLLER, Christian Philipp. Entrevista concedida a Tobias Caspar Maier, Berlim, fevereiro 2016. [A entrevista encontra-se transcrita em português, com tradução nossa, no Apêndice 1 desta monografia].

MÜLLER, Christian Philipp; KAISER, Philipp (Ed.); BUCHMANN, Sabeth; KWON Miwon. *Christian Philipp Muller.* Ostfildern: Hatje Cantz, 2007.

MÜLLER; Christian Philipp. *Kunst auf Schritt und Tritt*: public art is everywhere : Achim Konneke, Simone Buuck, Ulf Wuggenig. Hamburg: Kellner, 1997.

MURADA, Adler, Entrevista concedida a Tobias Caspar Maier, São Paulo, jul. 2017. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice 1 desta monografia].

MYERHOFF, Barbara. The transformation of consciousness in ritual performances: some thoughts and questions. In: SCHECHNER, R.; APPEL, W. (Ed.). *By means of performance*: intercultural studies of theatre and ritual.Cambridge: Cambridge University Press, 1990, p. 245-249.

NASCIMENTO/LOVERA. Entrevista concedida a Tobias Caspar Maier, Caracas/São Paulo, maio 2017. [A entrevista encontra-se transcrita em português, no Apêndice 1 desta monografia].

NANCY, Jean-Luc. *Being singular plural*. Stanford: Stanford University Press, 2000.

NANCY, Jean-Luc. *The inoperative community*. Minneapolis; London: University Of Minnesota Press, 1991.

NEGT, Oskar; KLUGE, Alexander. *Public sphere and experience*: toward and analysis of the bourgeois and proletarian public sphere. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

OBRIST, Hans Ulrich. *Entrevistas Vol.5*. São Paulo: Cobogó, 2011.

OITICICA, Hélio. A obra, seu caráter objetal, o comportamento (1 de dezembro 1968). In: OITICICA, H. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OITICICA, Hélio. Esquema geral da Nova Objetividade. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Escritos de artistas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 154-168.

OITICICA, Hélio. *Texto introdutório para uma publicação inédita de fotografias de Désdemone Bardin*, Rio de Janeiro, 1966. [citado por BRETT, Guy em *Situations to be lived,* BREITWIESER, Sabind (ed.) vivências, Vienna: Generali Foundation, 2000].

OLIVEIRA SANTOS, Abrahão de. Candomblé and resistance. In: SCHNEIDER, Karin (ed.). *Situational diagram*. New York: Dominique Levy Gallery, 2016, p. 103-119.

OPAVIVARA! Entrevista concedida a Tobias Caspar Maier, São Paulo, novembro 2016. [A entrevista encontra-se transcrita em português, no Apêndice 1 desta monografia].

PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PERRET, Donald. The meaning of the mystery: from tableaux to theatre in the French Royal Entry. In: ASHLEY, Kathleen; HÜSKEN, Wim. *Moving subjects*: processional performance in the Middle Ages and the Renaissance. Amsterdam: Rodopi, 2001, p. 187-212.

PETERSEN, Klaus-Dietrich. *Bertolt Brecht, Leben und Werk* : ein Bücherverzeichnis: Einführung, Zeittafel und Bibliographie (1957-1964), Dortmund: Stadtbücherei Dortmund, 1966.

PHELAN P. *Unmarked*: the politics of performance. London; New York: Routledge, 1993.

PROTESTOS e passeatas: a construção da democracia no Brasil. São Paulo: Folha de São Paulo, 2012. Coleção Folha Fotos Antigas do Brasil, v. 13.

RAMIREZ, Mari Carmen. Tactics for thriving on adversity : conceptualism in Latin America, 1960-1980. In: CAMNITZER, L.; FARVER, J.; WEISS, R. (eds.). *Global conceptualism, points of origin*, 1950-1980's. New York: Queens Museum of Art, 1999.

RANCIÈRE, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Prólogo de Gerard Vilar. Barcelona: Museo d'Art Contemporani de Barcelona; Servei de Publicacions de la UAB, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *Dissensus*: on politics and aesthetics. London; New York: Continuum, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. *The emancipated spectator*. London: Verso, 2014.

REDIG, Joaquim. O mestre Aloisio Magalhães. *Design & Interiors*, ano 2, n. 12, jan./fev. 1989, p. 104.

RESENDE, José; BRITO, Ronaldo. Mamãe Belas-Artes. In: DUARTE, P. S. (org.). *Arte brasileira contemporânea: Caderno de Textos I*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980, p. 29-31.

REZENDE, Marcelo; SIMANTOB, Eduardo. *Jornal dos 100 dias*. Salvador da Bahia: 3ª Bienal da Bahia, 2014.

RIBEIRO, Solon. Entrevista concedida a Tobias Caspar Maier, por e-mail, abril 2016. [A entrevista encontra-se transcrita em português, no Apêndice 1 desta monografia].

RIBEIRO, Marília Andrés. A Arte não pertence a ninguém. *Rev. UFMG*, Belo Horizonte, v. 20, n.1, p. 336-351, jan./jun. 2013. Disponível em: https://www.ufmg.br/revistaufmg/downloads/20/18-entrevista_fredrico_morais.pdf. Acesso em: 15 abr. 2017.

RODRIGUES DE MORAES, Wilson. *Escolas de Samba de São Paulo – síntese de uma pesquisa,* Brasilia: Revista Cultura, Ano 7, n.26, Jul./Set. 1977

RORIMER, A. The art of Daniel Buren. In: PAPADAKIS, A. C. (ed.). *Art and the tectonic*. London: Academy Group, 1989, p. 6-17.

ROSS, S. D. (Ed.). *Art and its significance*: an anthology of aesthetic theory. New York: State University of New York Press, 1994.

RUGOFF, Ralph. *Jeremy Deller*: joy in people. London: Hayward Gallery, 2012.

SABATO, Magaldi. *Teatro da ruptura*: Oswald de Andrade. São Paulo: Global, 2004.

SAPOUNTZIS, Yorgos. Entrevista concedida a Tobias Caspar Maier, por skype, agosto 2016. [A entrevista encontra-se transcrita em português, com tradução nossa, no Apêndice 1 desta monografia].

SCHECHNER, Richard. *Performance theory*. London: Routledge, 1988.

SCHMITT, Natalie Crohn. *Actors and onlookers*. Evanston: Northwestern University Press, 1990.

SEBEOK, Thomas A. (Ed.). *Carnival!*. Berlin; New York; Amsterdam: Mouton, 1984.

SEFFRIN, Silvana. (Org.). *Frederico Morais*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

SELWOOD, Sara. *The benefits of public art in Britain*: the impact of permanent art in public places. London: Policy Studies Institute, 1995.

SENNETT, Richard. *The fall of public man*. London: Penguin, 2003.

SENNETT, Richard. *Together*. New Haven: Yale University Press, 2012.

SILVA CAMPOS, João da; FREITAS OLIVEIRA, Waldir. *Procissões tradicionais da Bahia*. Salvador: Conselho Estadual de Cultura, 2001.

SIMONDON, Gilbert. The genesis of the individual. In: CRARY, J.; KWINTER, S. (Ed.). *Corporations*. New York: Zone Books,1992, p. 297-319.

SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

SOUZA, Ricardo Luiz de. *Festas, procissões, romarias, milagres*: aspectos do catolicismo popular. Natal: IFRN, 2013.

STIMSON, Blake; SHOLETTE, Gregory (Ed.). *Collectivism after modernism*: the art of social imagination after 1945. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

SUDBRACK, Eli. Entrevista concedida a Tobias Caspar Maier, São Paulo, dezembro 2016. [A entrevista encontra-se transcrita em português, no Apêndice 1 desta monografia].

SÜSSEKIND, Flora. *Coro, contrários, massa*: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60. In: BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália*: uma revolução na cultura brasileira. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

TAVARES, Ana Maria. Entrevista concedida a Tobias Caspar Maier, São Paulo, novembro 2017. [A entrevista encontra-se transcrita em português, no Apêndice 1 desta monografia].

TINHORÃO, José Ramos. *As festas no Brasil Colonial*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

THOMPSON, Edward P. Rough music: le charivari anglais. *Annales: Economies, Societes, Civilisations*, ano 27, n. 2, 1972, p. 285-312.

TREMONTE, Fabio. Entrevista concedida a Tobias Caspar Maier, São Paulo, julho 2017. [A entrevista encontra-se transcrita em português, no Apêndice 1 desta monografia].

3NÓS3, VIAJOU SEM PASSAPORTE (ed.).*Top Secret*: Evento Fim de Década. São Paulo: [1979?]. Catálogo de intervenção artística.

TUAN, YI-FU. *Espaço e lugar*: a perspectiva da experiência. São Paulo: Difel, 1983. Disponível em: https://ciajgarcia.files.wordpress.com/2011/12/espac3a7o-e-lugar1.pdf. Acesso em: 10 fev. 2018.

TUAN, Yi-Fu. Space and context. In: SCHECHNER, R.; APPEL, W. (eds.). *By means of performance*: intercultural studies of theatre and ritual. Cambridge: Cambridge University Press, 1990, p. 236-244.

URBANO, Maria Aparecida. *Carnaval e samba em evolução na cidade de São Paulo*. São Paulo: Plêiade, 2005, p. 21-59.

VIEIRA, Marcela. Entrevista concedida a Tobias Caspar Maier, por e-mail. São Paulo, nov. 2015. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice 1 desta monografia].

VIRNO, Paolo. *A grammar of the multitude*. Cambridge, London: MIT, 2004. Série Semiotext(e) / Foreign agents.

VON SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes Carnaval. In: *Branco e negro, carnaval popular paulistano 1914-1988.* Campinas: Ed. Unicamp; São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

WEINER, Andrew Stefan. Pretexts: the evidence of the event. *Afterall Journal*, 26, Spring 2011, London.

WILLETT, John. *Art and politics in the Weimar period*: the new sobriety, 1917-1933. Cambridge, Mass.; Da Capo Press, 1996.

YOUNG, Lesley. *Procession*: Jeremy Deller. London: Cornerhouse, 2010.

A Imprensa (RJ)

Entrudo. A Imprensa (RJ), 13 jan. 1910, p. 7.

Folha de São Paulo:

ANDERÁOS, Ricardo. Revolução vira carnaval hoje no Pacaembu. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 jul. 1989, Ilustrada, p. 1.

ARTISTAS pedem de tudo a Mário Chamie. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 set. 1979, Ilustrada, p. 37.

ARTISTAS invadem as ruas do centro. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 dez. 1983, Ilustrada, p. 23.

A SÉ virou palco do "Carnaval do Povo". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 2 maio 1979, p. 13.

BIENAL. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 8 out.1987, ilustrada, p. A17.

CARIOCA quer ver mais arte nas ruas. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 set.1988, Cidades, p. 5.

CERQUEIRA LEMOS, Fernando. Fim da década na Praça Sé. *Folha de São Paulo,* São Paulo, 9 dez.1979, p. 64.

COMEÇA hoje debate sobre a arte pública. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 out.1995, 5º. caderno, p. 2.

FIORAVANTE, Celso. Conceito "site-specific" perdeu atualidade. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 out.1997, Ilustrada, p. 3.

GONCALVES FILHO, Antônio*.* Poetas nas ruas pedem "anistia para o prazer" *Folha de São Paulo*, São Paulo, Ilustrada, 20 set.1980, p. 23.

NATALE, Denise. Ensaio para um carnaval do povo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 6 maio 1979, Folhetim, p. 12. Também reproduzido em *Oficina 50 +, Labirinto de Criação*. São Paulo: Teatro Oficina, 2013, p. 184.

MACHADO, Cassiano Elek e MONACHESI, Juliana. 150 "noivas" despetalam buquês na Paulista. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25 nov. 2000, Especial, p. 1.

MATIAS, Alexandre. Interferência Coletiva – núcleos de produção sem hierarquia fundem ativismo e diversão mudando a forma de fazer e consumir cultura. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 1º dez. 2003, Ilustrada, p. E1.

MOSTAÇO, Edélcio. "Passeio" recupera o passado. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 dez. 1983, Ilustrada, p. 33.

O Estado de São Paulo:

BARONE, Vanessa. Haddad quer recuperar liberdade nas ruas. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 3 out. 1995, Caderno 2, p. 3.

CICCACIO, Ana Maria. Sanguinovo: pensar, analisar, refletir. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 24 dez. 1982, p. 13.

CLEUSA, Maria. O encenador das ruas. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 14 nov .1996, Caderno 2, p. 106-107.

FALCÃO, Luiz August. Viagem ao centro da terra. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 12 nov. 1992, p. 78.

HADDAD, Amir. O Samba me chamou. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 18 fev. 1989, p. 2.

IKEDA, Alberto T. No carnaval pós-moderno, negro não tem vez. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 8 fev. 1997, p. D8.

LEAL, Gláucia. Arte toma praças, hospitais e até açougues em SP. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 29 mar. 2002, p. 29.

NUMA procissão. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 9 jun. 1931, p. 6.

O CLIMA de festa já tomou conta do Rio*, O Estado de São Paulo* São Paulo,*,* 20 fev. 1974, p. 12.

PEREIRA, Claudia. Sesc abre espaço para a arte urbana. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 18 fev. 2005, Caderno 2, p. 47.

POETAS saem às ruas para a II passeata de SP. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 19 set. 1980, p. 17.

RIBEIRO, José A. Normas da Paulistur irritam os sambistas. *O Estado de São Paulo,* São Paulo, 8 mar. 1984, p. 36.

Estado de Mato Grosso:

CARNAVAL cuiabano 1977: cenário quase pronto. *Estado de Mato Grosso*, Mato Grosso, 16 fev. 1977, primeira página.

DECORAÇÃO do carnaval: montagem está sendo feita. *Estado de Mato Grosso*, Mato Grosso, 25 fev. 1976, primeira página.

CARNAVAL cuiabano: montagem das arquibancadas. *Estado de Mato Grosso*, Mato Grosso, 8 fev. 1976, primeira página.

Imprensa Popular (RJ):

PERALVA, Osvaldo. O Sr. Vargas e o carnaval. *Imprensa Popular*, Rio de Janeiro, 19 fev. 1951, p. 2.

Jornal da Tarde:

C.F. Um ensaio da revolução, na Paulista. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 3 jul. 1989, p. 19.

O ARTISTA queria novas experiências. Foi preso. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 8 nov. 1973, p. 29.

PAES MANSO, Bruno. Juventude engajada toma SP. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 18 mar. 2012, p. 7A.

SAYON, Lindinha. E o centro da cidade virou um palco. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 19 dez. 1983, p. 12.

TEATRO da rua: o Brasil não saiu. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 3 jan. 1990, p. 14.

Jornal do Brasil:

CUIABÁ festeja as raízes da raça. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 jan. 1979, primeiro caderno, p. 16.

Diário de Notícias, RJ:

DN vai levar a arte plástica para o Aterro. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 13 jun. 1968, p. 6.

O Globo:

TEIXEIRA LEITE, José Roberto. Artes plásticas – mosaico, *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 jul. 1968, Vespertina, geral, 2. ed., p. 14.

Online:

ATO CONTRA impeachment termina em confusão no metrô de SP, *Folha de São Paulo*, 16 abr. 2016. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/poder/2016/04/1761812-blocos-de-carnaval-fazem-desfile-em-sp-contra-impeachment-de-dilma.shtml. Acesso em: 3 jan. 2018.

BALAGO Rafael. *Primeiro cordão carnavalesco paulistano nasceu na Barra Funda*. *Folha de São Paulo*, 25 nov. 2016.Disponível em: http://temas.folha.uol.com.br/100-anos-de-samba/a-historia-que-a-rua-escreveu/primeiro-cordao-carnavalesco-paulistano-nasceu-na-barra-funda.shtml Acesso em: 18 feb. 2018.

BUREAUD, Annick. *Entrevista com Fred Forest realizada, segunda-feira, dia 22 de dezembro de 2008, em Paris*. Disponível em: http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/bureaud-entrevista-com-forest.pdf, p. 6. Acesso em: 3 jan. 2018.

CARNEIRO, Ana, *Resgatando nossa memória*: Grupo de teatro Tá na Rua. *OuvirOuver* (Universidade Federal de Uberlândia), n. 2005, p. 142. Disponível em: http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/viewFile/31/59. Acesso em: 26 dez. 2017.

CIA. SÃO JORGE. *Barafonda*. Disponível em: www.ciasaojorge.com/espectaculos/barafonda. Acesso em: 25 ago .2017.

CLARK, Lygia. *Descoberta da* Linha Orgânica (1954). Disponível em: http://www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=6. Acesso em: 31 dez. 2017.

DELLER, Jeremy. *Procession* (2009). Disponível em: http://www.jeremydeller.org/Procession/Procession_Video.php. Acesso em: 4 out. 2017.

FOREST, Fred. *O branco invade a cidade* (1973). Disponível em: http://webnetmuseum.org/php/image_catalogue/index_pt.php?p=0012.jpg&d=Photos_Panorama#text. Acesso em: 3 jan. 2018.

HARVEY, David. *Heteroptopia and resistence:* 12 de junho 2012. Disponível em: http://www.heterotopiastudies.com/heterotopia-and-resistance-david-harvey/. Acesso em: 3 nov. 2017.

KA, Tamara; EKMAN Fernando (ed.) *A Revolução Francesa*. Evento performático em frente do Estádio do Pacaembu, São Paulo, jul. 1989, 27 minutos, cor, som. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6zPjjg1wZNM. Acesso em: 26 dez. 2017.

Larrotxene Kultur Etxeak (ed.). *Social Parade* (2004), 9 minutos 26 segundos, cor, som. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=iOzegRZsrSg. Acesso em: 22 jan. 2018.

Os A (r) tivistas, *Folha de São Paulo*, 6 abr. 2013. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0604200307.htm. Acesso em: 21 jul. 2017.

PACCE, Lilian. *Flavio de Carvalho no "Iconoclastias Culturais"*. Disponível em: https://www.lilianpacce.com.br/moda/flavio-de-carvalho-iconoclastias-culturais. Acesso em: 25 out. 2017.

SANCHES, Pedro Alexandre. Superprodução multimídia leva público "aventureiro" a Jundiaí. *Folha de São Paulo*, 6 jun. 1995. Disponível em: [http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/6/06/ilustrada/25.html. Acesso em: 24 ago. 2017.

SANDOVAL, Carlos. *Perchtenlauf in Klotzenberg* (2016), 14 minutos, cor, som. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ABQI67qxfw4. Acesso em: 2 jan. 2018.

SECRETARIA Municipal de Cultura lança 2º edital do Museu de Arte de Rua (30.9.2017). Disponível em: http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/noticias/?p=22029 Acesso em: 4 nov. 2017.

PRESIDÊNCIA da República e da Casa Civil, Lei n. 6.815. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L6815compilado.htm. Acesso em: 1º nov. 2017.

Apêndice 1. Entrevistas

Entrevista com Wlademir Dias-Pino, São Paulo, agosto de 2016

TM: Queria conversar com você sobre a minha pesquisa das procissões organizadas por artistas. Você gosta das procissões?

WDP: Eu não tenho gosto. Nem desejo. Tenho vontade. Pois é, então aqui no Brasil as procissões estão ligadas à política de passeata. Com o *poema/processo* fizemos uma passeata em Pirapora. Me lembro o seguinte, que eles saíram com cartazes. Acontece que era costume que as mulheres fizeram passeatas católicas em Minas contra o golpe militar. Então a garotada lá saiu com os professores com cartazes em Pirapora numa passeata anunciando que "A literatura acabou!". Que loucura, só imagina, como um professor que vive da literatura anuncia que a literatura acabou? Assim é o Brasil, totalmente louco. E na procissão o negócio é assim: tem uma música popular que compara a procissão com uma cobra formada de gente andando, subindo naqueles ladeiras, naqueles morros de Minas Gerais. Quer dizer, a procissão ela tem esta coisa da arregimentação e da passeata também. Os comícios antes começaram no teatro, o meu avô fazia política no teatro, no palco. Hoje o comício foi passado para a rua. E a procissão é a mesma coisa. E a religião que sustende a manifestação de um poema coletivo no meio da rua. Então não é mais aquele negócio da oração de capuz escondido num canto na sombra da igreja, mas exposto ao sol violento do Brasil.

TM: A procissão que vocês organizaram em Pirapora (1969) foi um evento mais secular, certo?

WDP: Pois é, secular. Mas como forma de expressão de um povo, coletivamente, em ação, não parada, mas sim em evolução, em processo, em desenvolvimento. E com os cartazes, como se na verdade os cartazes levantados com a mão na altura do ombro ou da boca era como uma história em quadrinhos, onde a fala é escrita no ar. Não é mais como o cartaz fixado na parede imóvel. Pensa em símbolos móveis, e em direção à frente, ao futuro.

Não é mais uma crença assim de confessionário, mas é uma confissão pública, aí a confissão se transforma em manifestação.

TM: Você lembra da trajetória que vocês fizeram lá em Pirapora?

WDP: Não, você teria que perguntar à poeta Sonia, de lá, que ela sabia te contar mais autenticamente sobre isso. Agora tem uma coisa interessante em Cataguases, que o *poema/processo* fez: enfrentamos o festival da música popular da Globo. Lançamos uma cantora que era operária de uma fábrica, e nós criamos uma cantora. Risos.

TM: E quem fez os cartazes em Pirapora?

WDP: Os poetas mesmo fizeram, mas era um avanço coletivo e anônimo integrado, não tem autoria. Como não tem autoria, é um manifesto contra o sentido de propriedade autoral que é a mais vaidosa propriedade.

TM: No carnaval de Cuiabá você também desenhou algumas partes do desfile?

WDP: Lá não tem carros alegóricos, conforme tem até na Europa, eu tenho desenhos muito antigos de carros alegóricos. Eles não têm, só têm rancho. É uma música lenta que já vem das pastorinhas, que são mulheres católicas. Então estas pastorinhas era uma música muito lenta. E não tinham escola de samba. Então a universidade criou uma escola de samba quando samba não tinha trânsito na cultura erudita universitária. Daí, por exemplo você vê esta obra que fiz para a Bienal [32ª Bienal de São Paulo 2016], que parece as pessoas dançando lá em Cuiabá no carnaval, parece o índio dançando. Com ritmo deles lá. Com música própria deles. Tem aqueles negócios de Santo Antônio de Leverger com os blocos, que é uma espécie de procissão pagã, mas é um pagão misturado com consagrado. Não é um pagão puro. Então o carnaval é um sentido de loucura, do homem pegar calcinha de mulher e pôr toca na cabeça saindo por aí. É um avesso, um direito a avesso.

TM: Quais elementos específicos você desenhou para o carnaval de Cuiabá?

WDP: Nós fazíamos um carnaval temático. O primeiro carnaval foi o floração de cerrado. Então fizemos um manifesto cultural acompanhando o carnaval. Tem um testamento assim de uma plataforma de temática. E todo ele era

abstrato - não era figurativo. Então era para mostrar a floração do cerrado: na Europa é a flor-de-lis, elegante, vertical, propininha da moda francesa. Já nos trópicos as flores não encaixam, que é uma propriedade não da flor mas da fruta, elas não encaixam, são redondas e gordinhas. Era preciso desbravar o cerrado. Então nós fizemos o manifesto e chamamos o ministro de agricultura para vir e apoiar a campanha do cerrado. Porque o cerrado é coberto por uma areia de aluvião – o vento toca – aí não nasce vegetação nenhuma. Mas não é deserto. Tem uma flor ali, uma arvora aí e outra lá. A árvore principal deles é a lixeira, chama-se assim porque tem uma casca grossa. Como o planalto é assim, a árvore fica acompanhando o movimento do sol, a radiação. Assim vai rachando a textura dela. Então ali não tem mato porque o aluvião não deixa nascer vegetação. Mas tirando isso a natureza era virgem, e então a nossa campanha também atraiu os agricultores. Então ela tinha também uma finalidade política e econômica. Não era um carnaval só. É como a minha arte: ela é abstrata mas ela é ideológica e social. Não quer dizer que a abstração não pode ser social porque ela, a abstração, está levando o homem para ter uma expressão subjetiva em busca de um poder subjetivo, isso que é um perigo. O subliminar. A merchandagem que já é usada hoje na publicidade. E quando o poder fica subliminar o homem será penalizado pelo poder sem ter formado uma consciência de política de revolta quando poder. Ela é muito mais ditadura do que todas as ditaduras possíveis. Quanto ao motivo, se fazia a flor geometrizada, já caminhando para abstração. Um painel de 200 metros quadrados tampando a catedral. Aconteceu que o padre terminou a missa e levou os fieis lá para me cumprimentar, porque eu tinha isolado o carnaval da religião deles. Sou herói católico, veja só, que surpresa.

TM: E o segundo carnaval?

WDP: Ah, não me lembro. Eu vejo as coisas e apago. Porque, se não, como eu fico...

Figura 54: Preparação do *Carnaval Concreto*, Rio de Janeiro, 1959.

Figura 55: *Floração do Cerrado*, Carnaval de Cuiabá, 1976

Entrevista com Antoni Miralda, São Paulo, março de 2014

TM: Vamos falar dos seus projetos *Movable feast* (1974), *Fest für Leda* (1977) e da *Oda a la papa* (2008), porque eles articulam o intervalo de tempo em que você tem trabalhado em procissões – de 1974 até 2008 e hoje. Claro, havia muitos outros, entre eles, os em que você trabalhou com Bennet Rossell, os cerimoniais, por exemplo, que você tem feito, enquanto no exílio em Paris.

AM: OK, vamos falar sobre o *Movable feast*. Foi a primeira peça pública nos EUA. Antes disso eu tinha também organizado intervenções com Antoni Muntadas. Eu tinha sido contatado pela comunidade, os vizinhos da 9ª Avenida em Manhattan, e eles estavam pensando em reunir uma manifestação para tornar o lugar visível e falar sobre os problemas daquele lugar, 9ª Avenida, entre as Ruas 20 e 40. Havia grandes planos para a construção, a mudança era iminente.

TM: A área que hoje fica acima da zona de galerias de Chelsea?

AM: Sim, havia lá lojas comerciais, grupos étnicos muito mistos, era uma área muito viva, com muita diversidade, grupos de asiáticos, latinos e italianos, e eles estavam conversando sobre fazer um festival de rua. Eles sabiam que a região ia mudar, que havia planos da cidade. Todas estas pequenas empresas e artesãos queriam manifestar-se como uma identidade, porque temiam a área ser transformada em outra coisa. Uma senhora grega se aproximou de mim e me apresentou a outros vizinhos. Eu não recordo o nome da associação, mas eles eram todos relacionados à alimentação. Sanduicheiras, pequenas lojas orientais, etc. Então eles entraram em contato comigo através do Museum of Contemporary Craft porque eu tinha acabado de terminar uma paisagem de comida lá em 1972. Eu só estava morando em Nova Iorque há um par de anos – eu era recém-chegado. Então propus uma mesa de comunidade, e quando cheguei a compreender as dimensões, da Rua 20 à Rua 40, eu tive a ideia de fazer uma mesa em cima de rodas, uma festa móvel. Tornou-se um projeto da comunidade, então recebemos todos os itens como doações da comunidade. Eu apresentei bandeiras comestíveis para estimular todo mundo. Um mês

antes, quando entramos na produção real, houve alguns problemas logísticos, um problema surgiu, alguém que disse: não há comida nas ruas, etc. No dia do evento, tínhamos de parar a coisa toda, quando já estávamos na rua. Mas nós tivemos sorte, é claro que era oficial, tivemos o prefeito lá no início e daí começamos a procissão, descemos a 9ª Avenida.

TM: Quantos carros estavam lá?

AM: Havia apenas uma grande carro.

TM: E quantos outros grupos da comunidade foram envolvidos?

AM: Muitos, alguém vendendo azeitonas, outra pessoa que vende flores, eu fui a, pelo menos, três reuniões, a última foi enorme, portanto, o carro foi montado por muitos doadores, o processo foi como fazer uma colagem no início de 1960. No início, cada um queria fazer parte, e, em seguida, olhavam para mim como se fosse de outro planeta.

TM: Foi uma associação voluntária?

AM: Sim, foi realmente voluntária. Não houve nenhuma corporação grande envolvida, foi uma ação bastante defensiva, eu ajudei com o projeto a comunidade a criar uma identidade que iria ajudá-la a lutar contra a iminente gentrificação. Claro que tinha que ir para a cidade obter autorização para fechar a rua e houve alguns ajudantes, mas foram principalmente voluntários da vizinhança. Em algum momento os empregados da cidade queriam mudar as coisas, mas eu mantive o projeto em andamento.

TM: Quantas ruas você percorreu? O carro foi puxado por búfalos?

AM: Não, são cavalos, lhe parecem búfalos? Passamos por alguns lugares que contribuíram: Diner on Wheels, Cafe Sol, Central Fish Market, Franky's n.1 Pizzaria, Italian Bakery, Guido's Supreme Maccaroni Restaurant, Fiesta, Strawberry Lane Icecream, TJ Delhi, US Post Office, West Indian Products,

Wheely Bars, etc. Alguns outros não estavam relacionados à comida, mas eles tinham que fazer parte disso porque precisavam saber que nós estávamos indo para ocupar a rua.

TM: Foi esta a primeira procissão que você desenvolveu, em 1974?

AM: Havia também as procissões que fazem parte do filme *Ceremonials* do Benet Rossell, que contém cenas dos anos 1969-1973. Minha primeira peça na rua era uma peça estática, eu trouxe todas as minhas obras da galeria para a rua, em Montparnasse, em 1965 ou 1966. Após essa intervenção real, então vieram os cerimoniais. Eu sempre estive convencido que temos de ultrapassar as fronteiras dos nossos estúdios mentais, ou ateliês e *workshops*, e confrontar o público e a realidade na rua, e aí em Nova Iorque esta foi a minha primeira oportunidade de fazer isso.

TM: Quantas pessoas participaram?

AM: É difícil dizer, a rua estava cheia, eu pensei que eles iriam atacar a comida, mas não, era o projeto deles. A maioria dos alimentos foi dado a um abrigo depois. Era uma maneira de unificar e para assinalar que este é o nosso espaço. E funcionou bem. Mas era uma coisa pequena, porque a 9ª Avenida é enorme.

TM: Você pode falar um pouco sobre *Fest für Leda*, uma procissão que você apresentou na Documenta 6 em Kassel (1977)?

AM: *Fest für Leda* aconteceu durante um dia inteiro, o dia de abertura da Documenta 6. Eu era recém-chegado da Austrália e lá eles têm esses cisnes negros maravilhosos. Então os cisnes eram de alguma forma ligados aos contos da *Leda* (da mitologia Grega). Eu propus para o curador Manfred Schneckenburger atuar fora do espaço expositivo e também estender-se ao parque e ao Marmorbad, e isso era uma operação complexa. Foi uma performance processional, havia 22 peças carregadas pelos participantes. Houve uma enorme tempestade naquele dia, no dia de abertura. Era uma

espécie de contradição, nós tentando capturar a atenção por horas, porque o público estava lá para ver tudo, etc. Mas no final do dia estávamos chegando no lago Aueteich, e ao templo de lá, o que eu chamo o templo dos cisnes. Começamos a procissão durante o amanhecer, e quando o sol se pôs chegamos ao templo. A maior parte do movimento ocorreu durante a tarde entre as 16 e 17 horas.

TM: Você pode me dizer mais sobre as esculturas, os cisnes pretos? Houve som neles?

AM: Cada cisne tinha um pedaço de som, e eu trabalhei a partir da peça "O Lago dos Cisnes", do Tchaikovsky, em seguida houve uns sons de sirenes, sons de cisnes, 3 ou 4 diferentes sons.

TM: Os atores estavam carregando os cisnes?

AM: Sim, e os participantes/atores tiveram que pressionar *play* e *pause* na fita cassete.

TM: Existe mais documentação?

AM: Eu fiz um pequeno vídeo a partir dos meus *slides* e desenhos. Havia também material de vídeo, mal gravado por outra pessoa, que desde então começou a comercializar este material via a Documenta.

TM: E esta peça em Kansas?

AM: Sim, isso foi em 1981. Um dos carros alegóricos está agora na coleção do Museu Reina Sofia em Madrid, instalado no terraço do novo edifício Jean Nouvel. É o *Tri-Uni-corn*.

TM: Como você conseguiu preservar este peça de *Wheat & Steak, 1981*?

AM: É o que ainda existe, foi apresentado no Atlanta Festival, no La Caixa em Barcelona e, em seguida, em Miami, num restaurante de peixe com Montse Guillén. Agora está na coleção do Museu Reina Sofia. Outras peças, feitas de gordura, por exemplo, desapareceram ou foram desmembradas.

TM: Steaks, touros, conexões para Kansas e a tradição agrícola.

AM: Sim, e os mercados de carne, tudo isso está desaparecendo da paisagem industrial lá agora, então eu queria falar sobre a opulência da carne, e na América como este grande monstro. Eu queria fazer uma ponte entre vegetais e animais, trigo e carne. Na peça o que acontece depois é a visita à bolsa de valores dos grãos (Grain Exchange). Esta foi a primeira vez que esse espaço foi aberto para um evento de arte. Os visitantes levaram uma moeda e ganharam um grão de milho em troca. A projeção tinha a ver com meu universo da cultura de alimentos, com o motivo de fazer as pessoas conscientes sobre o negócio de alimentos e aqueles que sofrem e os que se beneficiam dele.

TM: Quem eram os participantes e quem eram os fabricantes das esculturas neste projeto?

AM: Era um projeto longo, havia dois grupos principais, um era a associação dos fazendeiros. E o segundo foi a escola de arte em Kansas City. O Instituto de Arte. Através deles, eu ganhei muita inspiração e os estudantes de arte estavam também contribuindo. Eu tinha feito os desenhos para este projeto em Berlim durante uma estadia com bolsa do DAAD. A preparação então demorou alguns anos. Foi um projeto de cidade com a contribuição de um *project manager* da cidade, a escola de arte, com bênção do museu e do conselho de comércio.

TM: O que você pensa sobre as instituições que fazem uso das procissões artísticas em termos de propaganda, promovem a sua causa a um público em geral? Também em projetos de arte, tais como bienais, por exemplo, você encontrar uma tendência para comemorar a abertura com uma procissão.
AM: Eu não estou surpreso. É evidente. Qualquer manifestação pública é fácil

de manipular e se transformar em algo diferente. Pensamos em todas as manifestações, de 1º de maio aos desfiles desportivos, todos têm implicações políticas. Sem querer vender alguma coisa, eu quero compartilhar energia. Em Kansas City foi uma festa para eles, e visto de outro lado era talvez mais um gesto crítico ou irônico. Considere todos os moradores com seus garfos e facas nas mãos. Kansas City tem uma importante comunidade afro-americana, jazz. Eu passei por um grupo, uma banda famosa na comunidade negra, e tentei construir como podemos transmitir energia e identidade, algo para compartilhar com alegria. Ao invés de vender algo onde não há nada para vender. Nós estamos agora em um país, não há mais cultura de carne. Toda a carne vem congelada, já cortada, pronta para comer. Ou pensamos, por exemplo, o meu projeto sobre a batata *Oda a la papa* (2008) em Lima. O povo já esqueceu os nomes originais dessas batatas.

TM: Então, de alguma forma, você está virando as coisas de cabeça para baixo, através da inserção de uma certa ironia.

AM: Ou pensamos na parada de Columbus Day em Nova Iorque. Ela é monopolizada por italianos. Mas os latinos são parte dela, porque são muito contra a ideia de Columbus (risos).

TM: Então seu carro naquela ocasião era parte de um desfile maior?

AM: Sim, foi introduzido como parte. Eu gosto de usar as estruturas existentes como parte desses projetos. Também a peça Kansas City era parte de algo maior.

TM: E a *Oda a la papa*! Qual é a importância da batata no Peru?

AM: Para o Peru a batata tem um monte de conotações. Há grande atrito agora para saber se ela é a nossa batata, ou é do Paraguai? O desfile também surgiu dizendo, bem, esta é a sua batata, e você tem quase se esquecido dela. Porque agora você a compra na embalagem, compra batatas congeladas. E 3 mil anos atrás você já tinha descoberto a batata. As primeiras foram

descobertas nas montanhas, para preparar o *chuño*, mantidas primeiro muito frias e, em seguida, muito quentes. Assim, por um lado, estávamos criando orgulho local, mas também houve algum valor crítico, principalmente quando estávamos falando sobre batata geneticamente modificada, por exemplo.

TM: Como o desfile em Lima aconteceu?

AM: O ano de 2008 foi declarado o *Ano Internacional da Batata* pelas Nações Unidas. Foi também o *Ano da Batata* no Peru. Tivemos este ano de batata, e pensei sobre as formas possíveis de honrar a diversidade da batata. Eu estava em contato com uma organização que estava montando este evento de arte em Lima, na *Noite em Blanco*. E através deles eu sugeri esta peça. Levou um ano de preparação. Quando envolvemos o Instituto Internacional da Batata recebi uma série de imagens que mostram a diversidade da batata. Todas elas foram enquadradas, e assim revelaram sua preciosidade. As formas e os nomes das batatas são extraordinários. O evento era muito popular. Diferentes grupos participaram, incluindo os agricultores. Não foi fácil fazer isso durante a noite na rua, embora esta seja uma boa região de Lima. Na procissão, primeiro houve a oferta das batatas, depois, reproduções bonitas da bebida alcoólica feita a partir de batata, as batatas transgênicas com dólares (três daquelas) e no final foram os padrinhos – os patrocinadores – que também estavam envolvidos.

Figura 56: Antoni Miralda, *Movable Feast, First 9th Avenue International Festival*, Nova Iorque, EUA,1974

Entrevista com Daniel Buren, São Paulo, abril de 2017

TM: Daniel, você falou sobre o espaço público como um lugar privilegiado para a pesquisa, para as ações, e quando possível para a realização. Como o seu galerista John Weber reagiu quando você propôs produzir *Seven Ballets in Manhattan* junto com ele em maio/junho de 1975?

DB: Bom, é importante notar que eu já tinha produzido uma obra semelhante em 1967/1968 em Paris. O projeto foi produzido com o assim chamado sanduíche, algo que existia em Paris na época e que depois de 1968 desapareceu rapidamente da cidade.

TM: Aqui ainda existem na rua do centro da cidade de São Paulo. Por exemplo, as pessoas anunciam que querem comprar seu ouro.

DB: Naquela época, ele era usado mais para a publicidade de restaurantes ou cinemas. Eu fiz um teste, em Nova Iorque, em 1970 ou 1971, então eu adaptei o projeto com o sinal de piquete. O piquete tem um significado específico, é mais ou menos exclusivamente usado para greves ou manifestações. Então, enquanto em Paris eles usaram as placas de propaganda tipo sanduíche, isto era totalmente diferente nos EUA. Todo mundo que vê um sinal de piquete sabe que há um grupo de pessoas que estão se manifestando contra algo ou em greve por algum motivo. Eu apropriei o piquete para a a performance sabendo destas relações. Falando com John sobre a possibilidade de fazê-lo, eu aceitei pela primeira vez a ajuda de uma galeria para fazer tal projeto. Ele estava muito entusiasmado. Eu encontrei a situação em Nova Iorque, lugares diferentes, dias diferentes, cores diferentes, cinco pessoas e nós fizemos isso. A única diferença com tudo o que eu fiz antes era o fato de que uma galeria estava ajudando. Normalmente, esse tipo de projetos eu fiz completamente sozinho.

TM: O que aconteceu com os piquetes depois? Foram exibidos na galeria de John Weber?

DB: Não, nunca foram exibidos. Não houve nenhuma venda, nenhuma mostra, somente o trabalho performativo.

TM: Você disse uma vez que “arquitetura de qualquer tipo é na verdade o inevitável fundo, apoio e enquadramento de qualquer obra", tendo também notado que "quando falamos de arquitetura, o contexto social, político e econômico está incluído" (RORIMER, 1989, p. 14). Como você projetou os caminhos de *Seven Ballets in Manhattan* e como eles se referem ao seu ambiente da cidade Nova Iorque?

DB: É muito simples. Há locais, que eram muito específicos em Nova Iorque, como Wall Street, Chinatown, 42nd Street, Central Park, para não dizer únicos. Ainda é verdade em Nova Iorque, mas foi muito mais evidente 40 anos atrás. Os quarteirões eram muito definidos. Chinatown era muito chinês, hoje é bem mais misturado. O bairro italiano, realmente não existe mais. Então, quando eu defini esses locais muito específicos, eu trabalhei com um tipo de perímetro que pode ser feito facilmente a pé. Depois disso, nós caminhamos por uma ou duas horas, dependia, e estávamos virando, virando, virando. De acordo com a localização a cor também mudou todos os dias.

TM: Como você relacionou as cores com os lugares? A letra A é preto e você usou listras pretas no Central Park. Havia uma relação direta entre a cor e o local?

DB: É banal, no Central Park escolhi preto porque nós estávamos cruzando as zebras.

TM: Você esta falando das listras na rua?

DB: Não, animais zebra verdadeiros, eu não estou jogando com símbolos, mas com a realidade. Eu também me lembro de Wall Street, porque durante o almoço muitas pessoas estavam na rua e todas elas criaram uma relação com o verde que usamos para as listras lá.

TM: Os atores foram instruídos a responder, caso fossem questionados pelo público, para responder somente o nome da cor. Quais foram as reações que você observou? Susan Heinemann em sua crítica na revista *Artforum* - Heinemann também foi uma participante no projeto – contou que alguém na Wall Street se levantou e começou a aplaudir. Ela também escreveu que "O

desfile implica um confronto!" e questionou: "Qual é a razão para organizar um desfile com os piquetes listrados?"

DB: A regra para os atores de responder a qualquer pergunta era: "São listras vermelhas." Ou qualquer outra cor que seja. Claro que os públicos não estavam muito satisfeitos com essa resposta, mas pelo menos eles tiveram uma resposta. Os sinais de piquete têm um certo significado para todo mundo. Você lê ou não, mas você sabe que está acontecendo algo: essas pessoas estão em greve com esse banco ou naquela loja. O que eu me lembro bem é que quando as pessoas viram o sinal da frente, imediatamente se viraram para ver o que estava escrito na parte de trás. Claro que não havia nada escrito nas costas. Nesse ponto, as pessoas ficaram surpresas. As pessoas que vêm de trás começam a andar um pouco mais rápido para ver o que está escrito na frente. Dependendo da localização, o trabalho foi recebido de forma diferente. É por isso que foi interessante não estar em nenhuma instituição como o MoMA, mas estar na rua realmente, com as pessoas que vivem e trabalham na cidade. Wall Street, como você sabe, está muito lotada durante o dia, e a 42nd *Street* era mais transitada à noite com todas as coisas de nudez. Os tipos de públicos são completamente diferentes. Eu estava interessado em ver se as reações eram surpreendentes. Assim, na Wall Street as reações para a cor verde (igual à cor do dólar americano) foram entusiasmadas.

TM: Às vezes houve uma troca de piquetes e assim de cores – o que aconteceu aos outros sinais, você os deixou armazenados ao longo da rota?

DB: Trocamos apenas entre os participantes. Nós sempre saímos para fazer uma coisa ou outra com as placas piquetes. Das 12 às 14 horas, por exemplo, a cor era C = Verde e tudo era verde. Então ficou muito claro como estava funcionando.

TM: No que diz respeito à rota, havia algum tipo de espaço para improvisação para os cinco participantes que você selecionou, Sue Bailey, Joanne Cuidar, Peter Frank, Susan Heinemann e Mark Levine?

DB: Um dos passeios foi longo. Nós reduzimos, nos outros estávamos realmente seguindo a rota e o desenho inicial.

TM: Mas nenhuma polícia veio, como quando você colocou papel listrado nos *outdoors* de Berne em 1969, com Bernd Lohaus e Lawrence Weiner?

DB: Não, isso apenas aconteceu na Suíça.

TM: Eu li também que Jeffrey Deitch deveria ter desfilado com um dos sinais. Você se lembra por que ele recuou?

DB: Eu acho que ele estava lá. Eu tenho uma foto dele lá.

TM: E os outros, Sue Bailey, Joanne Cuidar, Peter Frank, Susan Heinemann e Mark Levine, eram seus amigos?

DB: Sim, eram amigos e amigos de amigos. Em algum momento, Jeffrey Deitch foi assistente de John Weber, antes de estudar economia. Se ele não estava participando em 1975, então ele deve ter participado em 1978. Eu repeti a peça em 1978 por meio dia, uma vez por mês. Novamente foram cinco atores que participaram.

TM: E os cinco atores estavam sempre caminhando juntos, nunca sozinhos?

DB: Sim, sempre juntos, e sempre um após o outro. Exceto, por exemplo, eu me lembro na Wall Street, onde as ruas são exclusivas para pedestres, nós poderíamos experimentar diferentes coreografias.

TM: Quais são as suas condições para reencenar os *ballets* de Manhattan?
DB: Depende se trabalhariamos com um dia ou dez dias, e em Nova Iorque eu certamente queria ver a localização, assim seria mais interessante e preciso. As pessoas me perguntam, mas eu não estou tão interessado em reencenar a peça. Não é impossível, mas tenho tantas coisas para fazer, que não é uma prioridade. Eu ainda gosto da peça e o efeito, que é para mim o ponto principal: um ponto de interrogação. Mesmo hoje em lugares onde mais pessoas reconhecem o meu trabalho, ainda existe uma questão: Por que essas listras? Certamente, hoje há mais pessoas do que em 1975 que podem identificar uma

obra de Buren, mas a maioria dos transeuntes ficaria surpreso e perguntaria: "O que eles querem dizer com isso?"

TM: Qual foi a motivação para você repetir *Seven Ballets in Manhattan* em 1978? Você reencenou o trabalho novamente em 2015 em colaboração com a Whitechapel Gallery em Londres e estudantes do Cass, London Metropolitan University e da Whitechapel Gallery MA Curating the Contemporary. Você estava envolvido nestas realizações na Whitechapel High Street, Oxford Street, Millennium Bridge, St Mary's Axe (The Gherkin) e Parliament Square?

DB: O primeiro título da peça foi *Ballet*, e por definição um balé é algo que pode ser reencenado por 200 ou 300 anos. Um balé é como uma peça no teatro. Você pode apresentá-lo uma vez ou mil vezes. É sempre diferente, é sempre novo, é sempre o mesmo. Em 2015, preparei tudo com pessoas da Whitechapel e depois não estava na Europa, e a peça foi apresentada cinco vezes, uma ou duas vezes por mês, em janeiro, fevereiro e março.

TM: É interessante que a sua obra *Voile / Toile - Toile / Voile* (1975) veio apenas alguns meses depois de *Seven Ballets in Manhattan*.

DB: É certamente por uma boa razão. Normalmente eu trabalho e uma ideia dá lugar a outra e assim por diante. Às vezes, quando eu dou uma palestra – e eu tento mudar sempre as obras para não ser demasiado entediado para mim – eu vejo algo novo em um trabalho que fiz há 20 anos. E se essa descoberta for suficientemente forte, eu pego isso e produzo um novo trabalho a partir dessa observação. Considerando que normalmente eu trabalho em algo por um tempo e depois eu decido que está terminado.

TM: *Voile / Toile - Toile / Voile* (1975) foi organizado pelo DAAD Berliner Künstlerprogramm. Como a regata foi orquestrada? Os panos ainda estavam pintadas por você? Você decidiu exibi-los depois?

TM: Exceto o fato de que é uma performance curta, uma ou duas horas, *Voile / Toile - Toile / Voile* (1975) é muito diferente de *Seven Ballets in Manhattan* (1975), porque a ideia era usar um contexto muito extremo. Um contexto sendo a água, o mar, o vento, o sol, o exterior, e o outro contexto sendo um

enquadramento, por assim dizer, o museu. Então, desde o início, quando eu fiz isso uma vez, eu nunca pensei em repetir a peça. A primeira coisa foi fazer uma regata, com os famosos veleiros *Optimist*, que existem em todo o mundo, com um grupo de crianças muito jovens, que geralmente participam das corridas de regata. Então a ideia era convidar um público para ajudar nessa regata e, depois da corrida, aconteceu a chegada, com a premiação do primeiro, segundo e terceiro prêmios. Acho que foram nove veleiros. E então a segunda parte, feita no dia seguinte, e que demorou mais tempo, foi a instalação dos nove panos na área de chegada. Assim, os mesmos elementos eram visíveis para o público como dois trabalhos diferentes. Tanto quanto eu estava desenvolvendo trabalhos de contexto e projetos *in situ*, aqui eu estava mostrando uma das coisas que mais me interessa, o fato de que "o que vemos não é sempre o que pensamos que vemos". E naquele tempo era fortemente didático mostrar isso. Pegue o pano do veleiro e, ao colocá-lo no mar, você vê uma regata. Pegue o pano do veleiro e coloque-o no museu e você vê uma pintura. Para as pessoas que não sabem como velejar, não há diferença entre uma vela e uma pintura. Pense na forma da lona nas obras de Frank Stella, o trabalho é também um impulso para trás na história da arte.

TM: E os panos dos veleiros ainda foram pintados por você?

DB: Eles foram produzidos por um fabricante, e as listras brancas foram pintadas, como todas as obras de linho que eu produzi naquela época.

TM: Considerando que para *Seven Ballets in Manhattan* em Nova Iorque você trabalhou com sinais de papel, certo?

DB: Sim, usei listras em papel colado na prancha, não pintado.

TM: E porque você fez a diferença entre os sinais de piquete e as velas? Por que você decidiu mostrar as velas no contexto do museu e os piquetes não?

DB: Em primeiro lugar é importante notar que *Voile / Toile - Toile / Voile* (1975) teve uma vida mais longa, porque algumas pessoas estavam interessadas em adquirir a peça. Eu recusei, mas o colecionador disse que "é um belo trabalho, eu realmente preciso tê-lo" e eu respondi que "você pode tê-lo, mas você

nunca vai usá-lo, então eu não quero vendê-lo, porque a única maneira de possuir este trabalho e para mim aceitar que você colocá-lo em sua parede é que você tem que fazer uma regata." E o cara disse: "Eu faço!" E na verdade ele já organizou 12 ou 13 regatas. Eu considero fazer algo semelhante para o Museu em Minneapolis. O museu é localizado muito perto de lagos e no contrato com eles está escrito que o museu precisa ativar a peça no lago todos os anos. Caso aconteça, quero também mudar o tipo de barco.

TM: E o coletor ainda usa os panos pintados originais para os veleiros?

DB: Sim, a menos que uma das crianças manipule as velas de um jeito totalmente errado, elas são sólidas e indestrutíveis. E, note bem, 12-13 regatas desde 1975 também não é tanto assim.

TM: Você ainda está trabalhando em outras performances? Se alguém fizesse os *Seven Ballets in Manhattan* em São Paulo hoje, isso poderia ser muito problemático, porque as pessoas podem pensar que estamos rindo da situação política, que é muito séria.

DB: Mas vocês usam os piquetes aqui no Brasil? Eu pergunto porque, uma vez que o homem-sanduíche desapareceu de Paris, não faz mais sentido repetir a intervenção lá. O sinal do piquete é usado em Londres e nos EUA, assim pelo menos usar tal coisa faz realmente parte da cultura. É cultura de rua, mas é cultura. Se você transportá-lo para algum lugar, onde o piquete não é usado, ele começa a ser percebido como uma obra de arte. Não é o que eu queria fazer.

TM: Você também estava se referindo à publicidade com seu trabalho. Quando você começou a trabalhar, a publicidade no espaço público ainda era muito onipresente. Agora, em São Paulo, temos o "Lei Cidade Limpa" há mais de uma década, mas em outros lugares seu trabalho foi apropriado dentro de um contexto publicitário.

DB: Sim, é claro que tudo é usado, copiado e destruído. Mas quando eu fiz os *outdoors* no espaço público, olhando para trás parece um gesto lógico. Agora eu acredito que sempre temos que levar em consideração o tempo, o *site* e a

razão para a produção de um trabalho. Quando eu usei os *outdoors* foi sem autorização, foi contra a publicidade, não só isso, mas foi uma crítica das imagens.

TM: Se você fizesse os *Seven Ballets in Manhattan* hoje no Soho, provavelmente seria lido como uma publicidade para as lojas de moda localizadas lá.

DB: Sim, é possível. Mas eu acho se fosse feito em Greenwich Village ou no Soho poderia ser lido como publicidade para uma exposição minha, o que seria ainda pior. Portanto, existem agora problemas que não existiam em 1975. Se a mudança de circunstâncias fosse interessante pelo menos, eu poderia concordar com uma repetição. Caso contrário, não faz sentido.

TM: E agora, esta exposição aqui na galeria Nara Roesler, me faz pensar sobre a poesia visual brasileira, artistas como Júlio Plaza ou Wlademir Dias-Pino, que também trabalharam com esquemas de cores e abstração geométrica. Será interessante ver se há alguma reação a seu trabalho aqui, dentro dessa linha. É algo que interessa a você?

DB: Em primeiro lugar, é muito ruim, porque mostra a minha ignorância, mas eu não conheço o trabalho desses artistas. Se eu visse alguns de seus trabalhos eu poderia chegar às mesmas conclusões. Mesmo quando estou cobrindo uma parede em listras e brincando com a arquitetura desta forma eu sempre tenho alguns princípios. Se eu, por exemplo, exibo na América do Norte, eu nunca usaria branco e vermelho. Eu não queria ter meu trabalho carregado de significado para todos na América. Quando comecei a trabalhar no Japão, costumava usar violeta. Esta cor violeta no Japão é uma cor típica para o funeral. A menos que eu queira produzir um trabalho onde você pensa sobre a morte – que é estranho à minha maneira de pensar – eu nunca vou usar violeta. Para voltar ao que você disse antes: é sempre ruim quando você não sabe o suficiente. Se existe uma semelhança, pode ser bom, mas também pode ser um pouco absurdo: as pessoas poderiam pensar que eu fui influenciado pelo trabalho desses poetas visuais, que eu não conheço, ou eles são redundantes, ou eles seguem o meu caminho. As três ideias estariam

erradas. Eu terei que ver se há realmente uma conexão entre o trabalho deles e meu trabalho, ou se há somente uma conexão entre outros.

TM: E as cores para esta exposição *prismas, cores e espelhos: alto relevo > trabalhos situados* aqui na Galeria Nara Roesler? São específicos à sua imaginação do Brasil?

DB: Eu sempre jogo com o uso da cor. Eu não acho que tenha a ver com uma ideia do Brasil. Eu jogo com a cor de uma forma abstrata. Não tem tanto a ver com minha sensibilidade para cores. Eu gosto de usar a cor porque eu acredito que é absolutamente essencial na arte visual. Eu gosto de usá-lo como um material, mas não para falar sobre a sensibilidade ou o talento de misturar cinco ou duas cores juntas. Eu posso realmente usar qualquer cor. Eu fiz um monte de exposições onde eu pedi ao diretor da galeria para escolher a cor. Cheguei e às vezes, acredite, achei a cor horrível.

TM: Mas aqui você produziu esboços preparatórios com o Pantone.

DB: Normalmente, as pessoas costumam trabalhar muito com o sistema alemão RAL, que é mais ou menos universal. Aqui, os fabricantes não pediram referências RAL, apenas Pantone. Pantone também é universal, mas ninguém gosta de trabalhar com ele, porque você nunca encontra a cor. Pantone também é muito mais rico. Mas para mim está OK, se não houver a cor exata que eu quero, eu escolho algo semelhante.

TM: Você não pode testá-los em um estúdio?
DB: Não. Às vezes você ainda escolhe uma cor e você não tem ideia como vai ser no espaço. Para mim é OK, eu jogo com isso. Eu poderia até mesmo escolhê-lo cegamente e dizer: OK essas três cores, nós trabalhamos com isso. Muito raramente tem de ser absolutamente preciso, mas sempre tem a ver com uma razão que não é a cor.

TM: Mas com o país?

DB: Não, o país é apenas um dos elemento decisivos. Quando eu exibi na Documenta 5, eu preparei um muro com um pintor, que pintou tudo branco. Em cima nós construímos uma parede cheia com listras brancas. Isso foi

especificado como branco no branco. Era visível, mas não diretamente na cara. Quando instalaram a exposição meu trabalho estava por trás de tudo, ninguém sabia, exceto o curador Harald Szeemann. Havia uma sala fantástica para Jasper Johns, com sua bandeira americana em cima das minhas listras. Leo Castelli ficou muito chateado e atacou Szeemann, dizendo: "Como você pode se atrever a mostrar algo por trás do trabalho de Jasper Johns?!"

Figura 57: Daniel Buren *Voile/Toile – Toile/Voile*, work *situé*, Lac Grasmere, Grasmere, 1975

Figura 58: Daniel Buren, *Seven Ballets in Manhattan*, New York, 27 May-2 June 1975

Entrevista com Joana Lopes, sobre a *Vesperal Paulistânia* (1983), São Paulo, fevereiro de 2017

TM: *Vesperal Paulistânia* (1983) aconteceu e muitas outras performances cortejos e desfiles foram organizadas, principalmente no final e depois do fim da ditadura no Brasil. Você estava envolvida no *Vesperal Paulistânia* (1983) como coreógrafa, mas antes disso sofreu repressões em outros projetos durante da ditadura?

JL: Este trabalho eu acho muito emblemático de uma certa era da história brasileira. Eu nunca fui uma pessoa desligada do que acontece à minha volta. Como artista sempre fui um ser muito histórico, e foi nesta medida em que as coisas aconteceram. Durante a repressão foi muito improvável a sobrevivência do artista neste pais. Sobrevivência física, fazendo arte, e a sobrevivência na qualidade de arte. São várias sobrevivências, no sentido mais exato da palavra, que é além da vivência. Sobreviver foi uma palavra extremamente importante nesta época. Cada um se virou de maneira como pode. Alguns deixaram de fazer arte para sempre, outros morreram. Mas vamos falar de *Vesperal Paulistânia* (1983). Nunca ninguém se interessou por este trabalho. Entre 1981 e 1982 eu estava trabalhando na Deutsche Welle na parte cultural fazendo um serviço em língua portuguesa. Não tinha vontade de trabalhar com arte, porque tinha sido banida. Só consegui me reintegrar socialmente em 1984. Nessa passagem da democracia foi a minha grande chance. Foi um momento em que eu podia atuar, procurar amigos. Aqui tenho algumas fotos do ensaio no centro da cidade no momento em que o trabalho começou, em frente do Largo São Francisco (refere figura n. 29).

TM: Com o motivo de “que o povo sinta mais sua cidade, conheça melhor os edifícios e áreas preservadas” o projeto *Vesperal Paulistânia* surgiu de uma ideia de Antonio Augusto Arantes Neto, presidente da Condephaat (Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico). No Largo São Francisco os paulistanos puderam assistir a uma sequência de cenas (feitas por atores profissionais), danças e músicas (interpretados por vários corais). Joana, como surgiu a colaboração com o Condephaat?

JL: Eu entrei neste trabalho como diretora teatral e dramaturga. Não fui autora da ideia. Quem criou a ideia foi Antonio Augusto Arantes Neto. A mulher dele é filha de Oswald de Andrade. Me hospedava na casa deles perto de Campinas quando estava voltando de Portugal para o Brasil. Começamos a debater ideias, e numa das ideias falei que sentia que ninguém via a cidade de São Paulo, uma cidade com histórico arquitetônico escandaloso que vem assim de 400 anos. Eu não sou de São Paulo, mas me encantou demais andar no centro de São Paulo. Foi dessas conversas da minha paixão pelo centro de São Paulo com este grande antropólogo que nasceu a ideia. Ele disse para mim: "Você cria um trabalho para esta ideia!"

TM: Você roteirizou e criou situações dramáticas tendo por base os espaços históricos: Eram doze as paradas programadas em todo o trajeto. Houve outros colaboradores no projeto?

JL: Eu trabalhei com 360 atores, 60 profissionais e os outros vieram da circunstância. Adoro cinema, sou apaixonada pelo Eisenstein. Chamei o maestro Samuel Kerr, inventei uma cidade que cantava. Achei que deveria ter uma movimentação muito desenhada. Queria escrever e desenhar a movimentação porque tecnicamente sei fazer. O projeto era grande mas não tinha muito dinheiro público. No fim este trabalho foi destinado a ser um presente para a cidade de São Paulo e a abertura do metrô Anhangabaú. Antes de escrever o texto que está publicado no livro de Antonio Augusto comecei andar com os arquitetos e passei 15 dias aprendendo sobre São Paulo. Desde a pequena capela que tem na Praça do Patriarca. Queria que as pessoa vissem. Para isto precisava de pontos de atração.

TM: A igreja e a faculdade de São Francisco, a escola Alvares Penteado, a estátua "Idílio" e o edifício "art deco" Saldanha Marinho, localizado no outro extremo do quadrilátero do largo, vieram compor a cenografia inicial do passeio. O que aconteceu no largo São Francisco?

JL: Ah, muita coisa. Aqui nas janelas da faculdade de direito no Largo São Francisco, aqui a tribuna que tem dentro. O trabalho que eu fiz, foi pesquisar tudo o que estava escrito, até nos banheiros, para escrever o texto do roteiro. O *Vesperal Paulistânia* no ponto de vista dramatúrgico é uma montagem.

Segue ritmicamente e conceitualmente Eisenstein, ou seja, o meu mestre está no cinema. Aconteceu muita coisa mas somente teve uma diretiva, que é o ponto de atração.

TM: Depois, em um percurso de estilhaço, o desfile se moveu pelo Largo de São Francisco, Largo do Ouvidor, Praça do Patriarca, Viaduto do Chá, Teatro Municipal, Rua Formosa até a Ladeira da Memória, um minipercurso pelo centro de São Paulo com uma distância de 1,2 km. Como surgiu o percurso?

JL: Surgiu do roteiro, e o roteiro é a história da cidade. Se eu queria que as pessoas olhassem pela cidade, teria que escolher os lugares por onde elas poderiam passar, qual era o plano para o qual elas deveriam olhar, ou seja, para cima, baixo, esquerda ou direita. Esta narradora da história está vestida com esta roupa histórica que você encontra neste desenho (Lopes aponta um desenho na parede)**.** Ela está com a atitude de uma mulher que não era de uma mulher de 1600 e tal, e começa a falar. Era o momento em que começava a democracia brasileira. O acesso à praça, o acesso à palavra, vários acessos. E a Faculdade de Direito foi fundamental. Então teria que ser a primeira parada da procissão/montagem. Descobri muita coisa nos banheiros, em baixo da pedra, todo mundo teria que ver esta faculdade. No outro lado da praça onde estava a Secretaria de Cultura, mandei fazer uma bandeira do tamanho do prédio. Era das cores de São Paulo, vermelha, preta e branca. Quando o público chegou, a bandeira foi desenrolada de cima, cobrindo o edifício neoclássico, que é o símbolo da ditadura militar. O mais bonito para mim aconteceu na Praça do Patriarca. A Praça do Patriarca era humana, não era como hoje. Tinha duas ou três árvores e os grandes casarões de Ramos de Azevedo, escritórios ou vazios. Combinei com o maestro que todos os corais de São Paulo estariam nas janelas destas casas. Com uma iluminação minha, os corais cantaram muito. Um deles se chamava *Algodão das Orelhas*. Quando o povo chegou na Praça do Patriarca, homens e mulheres vestidos de trajes de épocas diferentes estavam sentadas nas balanças que foram colocadas nas árvores. Quando passaram por esta cena na Praça do Patriarca, a próxima cena era um bombeiro com sua carruagem no Viaduto de Chá. O bombeiro era especialista na escada Magirus e ator amador. Ele teve que deslocar uma atriz gorda dentro de um cesto a 60 ou 70 metros de altura. A atriz jogou seu

cachecol verde ao vento. Quando ela descia da escada, já estavam lá todos os atores com uma fita verde-amarela, as cores do Brasil. O público passou atrás do corpo de bombeiro para chegar no Teatro Municipal. Dirigi o espetáculo junto com a multidão enquanto estávamos andando.

TM: Alguns relatos dizem que o evento reuniu 200 pessoas, durou 2 horas, atraiu um público de 300, que foi aumentando até 600 pessoas. Qual foi a sua impressão desta multidão de pessoas no centro de São Paulo?

JL: Primeiro os números estão errados. Existe uma história muito complicada. Nós, arquitetos, dramaturgos, historiadores, figurinos... quando a gente estava com tudo pronto, uma semana antes do espetáculo, estoura uma revolução em São Paulo, a primeira revolta popular. A nossa primeira reação foi: “Vamos suspender o trabalho?” Não pode ser suspenso, porque nós estamos no meio de uma revolta e isso vai ocasionar a morte de muita gente. Nós tínhamos uma previsão do metrô de Anhangabaú. Tínhamos uma reunião com a Polícia Militar, reuniões e reuniões. Para este espetáculo acontecer tinha que parar São Paulo desde o Paraíso. Era uma logística de rua, a circulação tinha que parar. Problema de revolta popular encontra problema de logística. Deslocamos datas, e aconteceu. Mas acho que houve mais do que 6 mil pessoas.

TM: Você diz que os números estão errados, como você corrigirá estes números? Qual foi a sua impressão desta multidão se movendo pelo centro de São Paulo.

JL: Impossível corrigir os números. Dificilmente você pode saber. Você sabe como as ruas são estreitas.

TM: Como vocês fizeram a divulgação do evento?

JL: Ninguém recruta povo. Um chama o outro. É uma outra questão: um mendigo chama outro. Na época os homossexuais, que eram banidos da sociedade, e todos os marginais falaram entre si, eles foram os grandes divulgadores. Tanto que todo mundo recebeu uma refeição durante o desfile.

TM: O projeto incluiu três personagens, o poeta (Umberto Magnani), o “Punka” – o texto da época apresenta como uma “personagem com uma visão mais crítica e atual da cidade (André Rosatelli) – e a narradora (Ciça Camargo). Estes figurinos atuaram em todo o trajeto? Qual era a função deles?

JL: A narradora era uma narradora clássica. O Punka era um comentador. Ele morria de rir, ele introduzia as personagens. Extremamente sem originalidade nenhuma. O Punka é o narrador, a narradora é a historiadora, e o poeta é poeta. Este trabalho obedece às leis clássicas e não tem nenhum tipo de invenção. Como o próprio Brecht dizia: “Não existe originalidade.” Você recria, reinventa.

TM: Houve alguém que criou figurinos ou música para o evento?

JL: Foi o Campello Neto que desenhou as roupas. Não tinha música, somente a narração e o visual. Ou você se encantava pela visualidade e o ponto de atração – mas não tinha escola de samba. Tinha imagens. Na pesquisa histórica de Capello Neto sobre os vestidos, ele coloca as datas de vestidos paulistanos. Ele partiu de um princípio e queria saber da bainha de cada peça. Os chapéus de papel são grandes obras de arte.

TM: Nas escadarias do Teatro Municipal houve novas apresentações e, na Praça Ramos de Azevedo, o Balé Stagium apresentou a coreografia “Coisas do Brasil” para cerca de duas mil pessoas. Como foi a colaboração e a apresentação do Balé Stagium? Soube que o roteiro foi de Décio Otero, com lances inesperados e de alto efeito teatral vinculados à nossa história. Índios, negros, portugueses, cortesãos, órgãos oitocentistas e batuques profanos; ladainhas religiosas caipiras e brejeirices interioranas; crenças e costumes populares se somaram pelo palco?

JL: Não. Primeiro quando o público chegou no Teatro Municipal tinha uma cena do MacBeth. Na escadaria da Praça Ramos de Azevedo se deu uma cena de MacBeth que eu reescrevi. Depois havia uma apresentação do Balé Stagium. Convidei o Balé Stagium para que eles se apresentassem naquela hora para São Paulo. Podia se assistir de cima como de baixo. Mas eu criei também um

baile popular. O baile foi inaugurado por artistas de rua. Um dos artistas dançava com uma boneca no pé dele. E o público veio junto. Foi isso o final.

TM: Segundo um depoimento do público no *Jornal da Tarde* (19.12.1983), o evento foi “como um passeio fantástico pela cidade.” A *Folha de São Paulo* (19.12.1983) relatou que “no início do cortejo, aliás, alguns confundiram com uma manifestação política.” Ao lado da Faculdade de Direito, onde começou a representação, um grupo de Serviço Nacional de Justiça e Não Violência estendia faixas no convento do Carmo anunciando um protesto contra a fome e o desemprego. Você lembra destas intervenções?

JL: É importante destacar mais uma vez o que o público fez junto com a minha dramaturgia. Todos trabalharam nisso. Se for 6 mil pessoas aí, foram 6 mil autores. Tinha manifestação contra violência e nós estávamos passando por uma revolta popular brutal. Tenho os sons gravados.

TM: Você se lembra de outros eventos, desfiles organizados por artistas naquela época?

JL: Não. Porque o seu potencial de mercado é maior quando você se dedica a projetos “dentro” de instituições. Se dedicar ao espaço público e criar no espaço público, bom, eu acho que é o seguinte: criar no espaço público, para o espaço público com o espaço público – precisa as três unidades na minha opinião – especialmente naquele momento de redemocratização. Venho de uma geração de Hélio Oiticica e Glauber Rocha, somos todos parceiros, uma geração de botequim.

Entrevista com José Roberto Aguilar, São Paulo, outubro de 2017

TM: Porque você decidiu produzir a encenação em francês em São Paulo em comemoração aos 200 anos da Revolução Francesa?

RA: Nós somos filhos da Revolução Francesa. Todo pensamento ocidental surge da Revolução Francesa. Tudo começou com Descartes e Rousseau, pois com eles veio uma civilização do eu, da primeira pessoa do singular. Caiu nos Iluministas, Diderot e Voltaire, que foi o preâmbulo da Revolução Francesa, e aconteceu que o maior símbolo da queda de poder real transmitido por deus. É uma das coisas maiores da humanidade que deu origem, mesmo com Napoleão e depois. Toda essência da nossa civilização agora vem da Revolução Francesa. Desde adolescente eu tinha uma fascínio muito grande pela revolução. Tanto eu como o Jorge Mautner, um amigo meu, escritor. No colégio a gente inventava as personagens, cada um era uma personagem da Revolução Francesa. Quando chegou o 200ª aniversário escrevi uma peça que está publicada no livro *A Revolução Francesa de Aguilar* (São Paulo: Nobel, 1989). A peça e um conto de Voltaire e Rousseau que morreram dez anos antes da revolução. Eu fiz a personagem de Voltaire e Zé Celso a personagem de Rousseau. A gente narra a Revolução Francesa com 300 atores.

TM: Um espetáculo com 300 atores e orquestra sinfônica, em frente ao Estádio do Pacaembu, qual era a orquestra e como vocês conseguiram esta logística?

RA: A logística foi basicamente através da Secretaria da Cultura, que aceitou pagar os professores de cenografia, dança e fantasias e roupas na Oficina Cultural Oswald de Andrade. Tinha uns sete ou oito *workshops* e todo mundo que participava, foi um convite aberto, ia participar na Revolução Francesa. Basicamente a gente passou chapéu para lá e para cá. Foi um movimento coletivo mesmo.

TM: Quais eram as tarefas dos outros integrantes no projeto? Sergio Mamberti atuou como rei Luís XV, Jorge Mautner como Robespierre além de Arnaldo Antunes, Tadeu Jungle e Guto Lacaz.

RA: Tinha muita gente envolvida, o diretor que direcionava tudo, tinha o cara que fazia as roupas, cabelos, coral, música.

TM: O que aconteceu no desfile no caminho entre a Av. Paulista e o Estádio do Pacaembu? Qual era o trajeto que vocês percorreram?

RA: A procissão começou no meu ateliê, que era na Alameda Joaquim Eugênio de Lima com a Alameda Ribeirão Preto. Subimos a Eugênio de Lima e passamos pela Avenida Paulista toda. Descemos depois para o Pacaembu. É importante destacar que o desfile aconteceu dois dias antes do evento no Pacaembu. O objetivo do desfile era tomar posse do lugar lá no Pacaembu. E à noite houve ensaios da peça.

TM: Quais eram as reações do público ou pessoas que se juntaram ao desfile?

RA: Era festivo, todo mundo aplaudia. “A Bastilha vai cair” cantamos, e todo mundo simpatizava.

TM: Que tipo de documentação sobreviveu da encenação em 1989? Ou existem obras de outros artistas que fazem referência ao evento?

RA: Existe um vídeo e uma série de fotografias. Uma ano depois eu mostrei os vídeos do evento no Museu da Imagem e do Som e editei o livro da peça. E fizemos uma exposição do acontecimento lá no museu, na Av. Europa.

TM: Mas roupas ou pinturas que surgiram da procissão não existem?

RA: Eu fiz uma pintura com as figuras da Revolução Francesa, mas foi feito bem depois.

TM: Você trabalhou em outras procissões antes ou depois?

RA: Não, isto foi uma megaperformance. Quando trabalhei como diretor da Casa das Rosas entre 1995 e 2002, organizei uma passeata em homenagem ao Flavio de Carvalho, andando na Paulista de minissaia. Fazia parte de uma exposição dos iconoclastas culturais que foi feita na Casa das Rosas por volta de 1997 ou 1998.[174]

[174] A mostra *Iconoclastias Culturais*, abriu na Casa das Rosas em São Paulo no dia 6 de outubro 1998 e fechou em janeiro de 1999. Para uma breve descrição da reencenação da *Experiência nº 3* em 1998 consulte p. 55.

Entrevista com Ricardo Basbaum, São Paulo, agosto de 2016

TM: Estamos aqui para conversar sobre o seu trabalho mas ao mesmo tempo queria saber um pouco da sua opinião sobre as procissões desenvolvidas por artistas no espaço público. Estes projetos podem ser considerados como um trabalho antagonístico no sentido de gerar um discurso contra-hegemônico?

RB: A minha resposta é o que diria sobre uma pergunta semelhante de performance. Hoje em dia nenhuma forma *a priori* é contra-hegemônica. O mundo de arte e tão articulado com o mundo hegemônico que você pode construir qualquer situação com o valor que você quer constituir na obra. Então eu diria que para que o cortejo de fato seja contra-hegemônico isto tem que ser parte da poética do artista. A forma da procissão, ou o meio procissão ou do meio cortejo, pode ser o quanto hegemônico ou contra-hegemônico. Depende da poética no jogo.

TM: No Brasil temos um legado de trabalhos coletivos no espaço público, desde Ligia Pape, com *Divisor* (1968), até os *Parangolés* (1964-65) do Hélio Oiticica. Você mesmo no seu trabalho tem se referido à linha orgânica, um conceito mais inerente ao trabalho da Lygia Clark que ela começou a articular já por volta de 1954. Como estes conceitos têm influenciado o seu trabalho e seu trabalho de diagramas e coreografias em específico?

RB: Eu considero que o conceito da linha orgânica para mim é muito produtiva. No sentido que em muito do meu trabalho, e eu poderia dizer que todo o meu trabalho de modo geral dos anos 1990 para cá, lida com contato, de zonas de contato. Eu entendo a linha orgânica como algo que ajuda a pensar essa região de contato entre obra e espectador, no trabalho dinâmico de grupo, entre cada um no grupo, quer dizer, uma ferramenta para mim muito aguda, muito precisa, para pensar o encontro da diferença. Na linha orgânica consigo pensar processos de mediação, reconceituação e da recontextualização de processos. Inclusivamente no meu trabalho jogo com a ideia da linha orgânica como se fosse uma membrana, uma superfície de permeabilidade, mais do que uma fronteira. Mas a linha orgânica se presta a muitas aproximações, como *borderline*, fronteira, como membrana.

TM: E também como linha de condução para uma procissão pela cidade, como nos seus trabalhos *Eu-Você: coreografias, jogos e exercícios?*

RB: Sim podemos pensar neste sentido. Porque nestes trabalhos tem uma ênfase de construir linhas na cidade. Na medida que deposito tanta confiança na linha orgânica, essas linhas que estão sendo construídas também têm essa propriedade. Não são linhas quaisquer, são linhas que têm essa consciência de gerarem processos transversais, processos de atravessamento, processos de colocar em contato regiões diferentes.

TM: Vamos a um exemplo específico que eu acompanhei. Na ocasião de sua exposição no Ludlow 38 em Nova Iorque (2009), seu trabalho *Eu-Você: coreografias, jogos e exercícios* tomou a forma de uma proposta dinâmica, na qual dois conjuntos de camisas foram distribuídos aos participantes: camisas vermelhas com a palavra “ME” e camisas amarelas com a palavra “YOU”. Os dois grupos executaram um conjunto de instruções correspondentes a diagramas e propostas desenvolvidas no local, todos relacionados ao perfil de grupo de pessoas participantes e da arquitetura do lugar. A proposta é referida como “específica ao grupo”, uma vez que os resultados variam de acordo com o grupo de participantes que participam no processo. Depois do *workshop* os participantes criaram em conjunto uma caminhada improvisada nos arredores de China Town vestindo as camisetas com a inscrição “ME” e “YOU”, assim criando um diagrama fluido dentro do espaço urbano. Você pode me contar um pouco mais como a proposta é específica às pessoas e ao lugar onde você trabalha? Como o trabalho surge do *workshop* que você propôs?

RB: Então, a experiência em Nova Iorque foi uma experiência compacta. Normalmente trabalho mais do que um dia com o grupo. Mas, claro, teve a sua validade. As instruções do *workshop* servem para quebrar uma demanda espontânea do grupo. A minha experiência com essa proposta, é que tem um encontro do grupo que serve para que a gente entenda um pouco da estrutura do trabalho e crie neste primeiro processo já os primeiros sinais da gente se constituir, se formar como um grupo. Quando eu digo “person-specific” é para tentar perceber que cada grupo vai criar um tipo de subjetividade do grupo. Se não me engano Guattari tem esse termo “grupo-sujeito”. Ele identifica o grupo

como cada grupo é diferente. Não é que porque cada um de nós é diferente que o grupo é diverso. Tem mais a ver como o jeito como o grupo é formado, a circunstância de formação do grupo, as propostas de ação naquele momento, e as linhas de fuga de integração que caracterizam que aquele grupo se forma naquele momento de modo particular e cada grupo vai ter um processo que é diferente. Então, para mim, é importante que estas instruções evitem um espontaneismo. O trabalho não funciona na demanda espontânea. Eu quero criar mecanismos de regulação para que a gente pense uns em relação aos outros. Não se trata simplesmente de um desejo meu, tipo: "eu vou correr agora três quilômetros e me afastar do grupo." Cada uma dessas coisas, que seja pensada uns em relação aos outros. Esse trabalho *Eu-Você: coreografias, jogos e exercícios* fala do processo de dinâmica em grupo. Então, quando o grupo vai se constituindo e as pessoas pertencem a uma estrutura coletiva, qualquer gesto desse grupo pela cidade, em relação a uma certa arquitetura, em relação a espaço de trabalho, é incorporado no projeto como um gesto que está desenhando linhas ou, como você está dizendo, diagramas naquele momento. Então o meu esforço é este, criar um certo – a palavra não é constrangimento – mas criar este lugar que está no limiar entre instruções e mecanismos de regulação do grupo para que a gente consiga pensar uns em relação aos outros naquela circunstância.

TM: Em China Town, qual foi o percurso que vocês fizeram, quais foram as reações que você se lembra nesta caminhada, ou em outras onde você organizou o projeto.

RB: Simplesmente atravessar a rua em conjunto, fecha o sinal, abre o sinal, atravessamos todos juntos, ou uma parte e a outra espera. Este esforço de andar pela rua, num espaço tão específico como o espaço urbano: o esforço de não se afastar tanto uns dos outros. Me lembro bem também que encontramos numa cafetaria chinesa em grupo, e as reações das pessoas quando entra o grupo vestindo as camisas. O grupo andando por ali na cidade produz um constrangimento. Num momento de preparação laboratorial no estúdio, a gente tem mais um controle de situação e quando a gente parte para uma situação mais urbana entendemos que é um ambiente dispersivo e que o grupo como coletivo mais uniformizado na cidade produz um constrangimento. Nestas

situações de normalidade, em que somente tomamos um café, nada muito coreografado, aí gosto de perceber que o nosso ato insere um elemento de ruído.

TM: Tinha situações em que o público leigo queria se juntar e vestir uma camiseta de um time ou de outro?

RB: Não me recordo. Pode acontecer. Mas aí em Nova Iorque não me lembro de uma situação deste tipo. Em geral sou um pouco refratário, no sentido que pela lógica do trabalho não creio nesta atitude espontaneista. Porém, acho que até a insistência eventual poderia levar a uma integração no grupo.

TM: Para seu trabalho na 30ª Bienal de São Paulo (2012) você organizou uma série de *workshops* em que vocês criaram três *scripts* em conjunto. Você pode contar mais sobre este processo colaborativo e como ele se manifesta no trabalho instalado no Pavilhão?

RB: Foram dois. Este é o projeto de conversas coletivas. Nos últimos anos fiz 19 conversas coletivas. O último foi em setembro/outubro de 2015 na Bienal de Kiev. Me envolvi bastante com o projeto, que ainda está em aberto. Gosto muito pelos resultados que a gente conseguiu. Ele lida basicamente com muitas gestões que também fazem parte de *Eu-Você: coreografias, jogos e exercícios*, mas de um modo diferente, que enfatize a passagem entre a conversa, a escrita e a leitura. Nestes dias de convívio procuro ativar uma situação de vontade de conversa. Querer conversar no grupo. Deixar a conversa fluir de uma maneira onde o próprio modo caótico de qualquer conversa em que um assunto inicial nos conduz para um território que é sempre inesperado. Começamos a falar da exposição da Bienal de São Paulo e terminamos por falar sobre futebol, ou praia de férias, ou do primo de alguém. Esta deriva das conversa faz parte do projeto. A ideia de que nesses sucessivos encontros durante três ou quatro dias essa conversa vai sendo conduzida e vai sendo cada vez mais complexa. Porque a fala de um dia se transforma no texto para o dia seguinte. O que também é importante neste processo é que a gente vai construir uma situação de uma conversa orquestrada. Essa conversa vai sendo roteirizada num *script* de uma maneira que ela crie uma possibilidade de orquestração de vozes que vai na direção de

uma performance musical, de um concerto musical. No sentido de pensar estas vozes: como elas soam em solo, em grupo, num coro, como eles soam de modo improvisado, como sigam as questões de tradução, as texturas, as vacilações, hesitações, os modos de diálogo e leitura superposta, cacofonia das vozes, leituras em dois, três, quatro. Então este roteiro vai sendo montado a cada dia, organizando estas vozes nesta dinâmica orquestrada. São três direções: primeiro se conduz o script, depois o documento e lido em público, depois e gravado e produz uma peça sonora, que pode ser reintroduzida na instalação como parte do trabalho tal como as peças escultóricas e os diagramas.

TM: Você considera o processo inteiro performativo ou apenas a apresentação final no espaço dentro da sua instalação?

RB: Todas as etapas são performativas, mas há uma diferença. E volto para o *Eu-Você: coreografias, jogos e exercícios*, um projeto que em si demanda a presença de um espectador. O público como espectador só chega ao trabalho no vídeo final.

TM: Ou por acaso na rua?

RB: Sim, mas aí não é um público no sentido que a gente está falando. É um passante que pode entrar numa relação qualquer com o trabalho. Mas não se formaliza a relação espectador-obra. E nas conversas coletivas o público também só chega na leitura pública e na escuta da peça de áudio. Mas mesmo o *workshop*, onde não ha público, eu diria que tem uma dimensão performativa mas sem uma performance ao olhar do público. É uma performatividade da fala e da escrita.

TM: O seu trabalho, em muitas ocasiões, toma a forma de projetos colaborativos. Você sempre ocupa um cargo de proponente e ator, simultâneo, tentando estabelecer uma hierarquia horizontal. Ao mesmo tempo você tem contestado que você está interessado na agência das obras, o assim chamado *tornando-se outra* com as obras de arte em direção a um modelo para ação, fora dos limites formais. E como artista você tem focado na transformação da arte e seus atores – apresentando propostas para contribuir para uma

mudança geral em termos da produção do sensorial e discursiva ao mesmo tempo. Como podemos entender a ideia de *tornando-se outra – a agência?* O que você vê que acontece com os participantes nas suas obras?

RB: É porque eu considero que o encontro desse sujeito espectador com a obra seria um momento mais agudo deste processo que qualquer artista poderia esperar. E este momento em tese indicaria numa intensidade que produz este processo transformativo. Acredito neste encontro. Não somente em relação ao meu trabalho mas em relação a qualquer trabalho. O encontro com um livro, uma peça de teatro, filme, ou uma obra de arte. No meu trabalho eu manuseio isso de uma certa maneira. Com as minhas ferramentas, conceitos, as formas como eu construí a minha poética. De alguma maneira tanto com *Eu-Você: coreografias, jogos e exercícios,* as conversas coletivas ou *Você gostaria...* são modos que desenvolvi no meu trabalho de ter este encontro com o assim chamado espectador num grau muito mais intensivo. Porque este grupo que trabalho seria de espectadores da obra mas que se colocam num lugar de proximidade muito mais intenso. Também o crítico, o curador ou o historiador têm que desenvolver uma proximidade com o trabalho e são espectadores no sentido superespeciais, que desenvolvem uma relação muito intensa. Eu vejo estes trabalhos coletivos como um modo de envolver este outro participante de uma maneira que talvez simplesmente deixando a obra num espaço expositivo em geral não ocorre esta intensidade ou ocorre de outra maneira. Eu tento construir possibilidades de encontro mais intensivos. De algum modo eu proponho e paro num certo momento. Eu não quero construir uma proposta de transformação com tópicos predefinidos *a priori*. Chega uma hora em que eu recuo porque eu digo que o trabalho coloca certos parâmetros e certas linhas propositoras e o resto tem que ser feito pelo desejo e pela vontade daquele que se encontra. Não cabe a mim colocar um programa de trabalho para onde esta transformação vai. Neste sentido eu me diferenciaria de uma proposta típica da primeira metade do século XX, em que a gente teria um programa de transformação. Desde o início dos meus projetos eu percebi que tinha este horizonte de diferença em relação ao Hélio Oiticica ou Lygia Clark. Eu tenho que parar em algum momento e deixar o resto a ser

feito por este desejo daquele que se envolve com o trabalho. De alguma maneira cria um lugar de abertura. Eu me contento em abrir o processo.

TM: Mas ao mesmo tempo você tem insistido – no *Você que participar...* e no *Eu-Você: coreografias, jogos e exercícios* – em trabalhar com espaço público ou com espaços que não sejam institucionais no ramo da arte contemporânea. Você busca de certa forma o momento de embate com o espectador não-especializado. É verdade?

RB: Então, não sei o quanto isto acontece de fato no meu trabalho. Ocorre, mas de modo diferente a artistas que estão muito dedicados a isto acontecer. Como *comunity-based* artistas, por exemplo. As pessoas que participam no meu trabalho querem estar lá. O meu trabalho não é propositivo em sentido de uma demanda espontânea. Eu quero que as pessoas cheguem ao meu trabalho com o interesse de se aproximar. Elas querem estar ali naquele lugar de produção. Eu tenho consciência de que essa aproximação é filtrada por mediadores do campo da arte contemporânea. Em alguns espaços menos formalizados eu não me oponho em trabalhar, mas eu busco a ajuda de colaboradores que possam mediar o meu acesso a esses outros grupos. Eu tenho cuidado que o meu trabalho não se aproxime de modo intimidador ou compulsório. Realmente, quem chega ao meu trabalho, de fato, quer trabalhar comigo, alguém que já viu o projeto e considera que interessa, que aquilo corresponde a alguma provocação que essa pessoa teve, e dentro dessa provocação a coisa pode-se desdobrar. Então eu diria que o meu trabalho quer tomar cuidados nessas diversas aproximações. Talvez o meu projeto *Você gostaria participar ...* quebre um pouco mais isso.

TM: ... pois chega à pessoas bem leigas que nunca tiveram contato com arte contemporânea.

RB: Eu quero que *Você gostaria participar ...* chegue a um grupo indígena. Eu estou em contato com uma jovem antropóloga que demonstrou interesse, que pode fazer esta passagem. Eu acho isto mais interessante do que eu chegar lá com uma certa autoridade de fala. Tem que se tomar cuidado.

TM: Do seu trabalho colaborativo sempre surgem obras novas. Sejam eles registros ou textos ou diagramas. Você os considera obras novas ou eles integram o corpo dos seus trabalhos sempre pensados a longo prazo? Eles contêm o espírito do momento em que foram criados num sentido de objeto animado?

RB: O meu trabalho se desenvolve em séries. Como no trabalho de outros artistas, como Muntadas, por exemplo. Tem a série *Você gostaria participar ..., Eu-Você: coreografias, jogos e exercícios*, *Reprojetando*, e a série das *conversas coletivas*. Cada uma delas é diferente da outra. E existe esta questão de *group-specific*. De fato essas séries são ao longo prazo. Pode surgir uma nova série a qualquer momento. A primeira série foi a *NBP*, em seguida *Você gostaria participar ..., as diagramas, Eu e você, Reprojetando,* depois vieram as *esculturas arquitetônicas,* depois vieram as séries das *conversas coletivas.* Elas não são iguais.

TM: Mas, por exemplo, registro das ações dos participantes em *Você gostaria participar ...* ou das caminhadas *Eu e Você.* Você considera estes registros obras suas? E como?

RB: Eu tento não utilizar a palavra registro. Por exemplo, na caminhada *Eu e Você* o que eu considero obra são as ações que o grupo fez. Mas destas ações eu nunca expus nem uma fotografia documental. É uma obra que fica para o grupo. É um pouco na linha de Alan Kaprow, que fez as *activities* e não fotografa e fica na memória do grupo. Mas eu considero como obra, derivada, mas obra que é da série *Eu e Você*, o vídeo que é feito a partir da ação do grupo. Esse vídeo eu considero obra e já expus em várias ocasiões. Vou fazer um agora em setembro de 2016 no Museu Bispo, no Rio de Janeiro. Esses vídeos são o momento em que o público que não está no grupo entra no trabalho – pode acessar o trabalho. Nas *conversas coletivas* produzo obras como o *script* que pode ser publicado. Um concerto de vozes que pode ser apreciado na leitura. Um áudio *file* que pode ser escutado ou tocado no rádio. São obras. Estou falando dessas séries variadas e pode parecer que elas estão totalmente isoladas umas das outras, mas eles se relacionam. Por exemplo: Eu tenho uma estrutura arquitetura/instalação e na instalação o vídeo

pode ser o pretexto para começar uma coreografia Eu/Você. E essa coreografia pode ser relacionada a um diagrama, e o diagrama pode ser relacionado a uma conversa coletiva. Então estas séries se inter-relacionam. No Museu Bispo, por exemplo, eu fiz um diagrama que faz parte da série *Reprojetando*, tem várias estruturas distribuídas pelo museu, os jogos *Eu e Você* vão ocorrer em relação como o diagrama e os bancos. As séries se atravessam umas com outras. Eles têm as suas autonomias mas eles se atravessam também.

TM: E isso vai acontecer com os moradores da colônia?

RB: Quem está constituindo o grupo são eles. Acredito que o grupo vai ser composto por pessoas que se inscrevem e também moradores de lá. Quem está mediando são os educadores do museu.

TM: Você nasceu em São Paulo mas vive no Rio de Janeiro já por muitos anos. O carnaval nas duas cidades é muito diferente, bem mais exuberante no Rio do que aqui. Se você fosse convidado para organizar uma procissão durante o carnaval, qual cidade você escolheria, e qual forma a procissão tomaria?

RB: Bom, você falando sobre cortejo me faz pensar que de alguma maneira esse organismo *Eu e Você* tem algo de cortejo. Mas eu estive numa situação uns anos atrás, por volta de 2000, no espaço *Alpendre*, em Fortaleza. Saímos com as camisas na cidade e numa praça encontramos uma banda de música tocando forró, não era carnaval. Entramos na música e dançamos ali com as camisas. Eu só posso responder à sua pergunta de modo muito vago. É possível entrar na deriva se o grupo puxar, mas eu queria sair também. Claro que o interessante de *Eu e Você* é entrar e sair ao mesmo tempo. Cria um organismo mas mantém a independência na dinâmica da cidade.

TM: Você usaria o *Eu e Você* para se inserir num cortejo de carnaval em vez de criar uma obra nova?

RB: Não, a minha intuição diz que não iria aderir 100% ao cortejo de carnaval. Eu poderia colar por um momento neste cortejo, mas depois eu descolaria dele. Não gostaria de ser engolido pela festa de carnaval, que é muito maior,

coletiva, contínua e antiga. São derivas muito diferentes. Carnaval é muito mais profano.

Entrevista com Fabio Tremonte, São Paulo, julho de 2017

TM: Como surgiu o nome do coletivo Los Valderamas e qual era a premissa dos projetos desenhados por você? Você poderia dar um exemplo?

FT: O nome peguei emprestado de um jogador de futebol colombiano. A premissa era desenhar ações e intervenções urbanas como *Nu descendo uma (várias) escada(s)* na quarta-feira, dia 4 de junho de 2003, 15h27: "O Grupo Los Valderramas se dirigiu até um grande shopping da cidade de São Paulo, escolhido por ser o que contém o maior número de escadas rolantes. Chegando lá, o grupo já dentro do shopping se coloca de frente a uma das escadas rolantes e todos juntos começam a tirar a roupa; nus, descem pela primeira escada. O objetivo é ficar o maior tempo possível nu dentro do shopping e descer o máximo de escadas possível. Uma, duas, três escadas são descidas. O problema é que, após descer, é necessário subir. Com o passar do tempo cada membro do grupo está em um canto do shopping, pois além de descer, têm que correr da segurança. Após muitas escadas descidas, o grupo é capturado pela segurança, levado para a salinha para serem interrogados. Fim do dia, o grupo sai do shopping acompanhado por meia dúzia de seguranças." A premissa era divulgar ações que não foram realizadas como se fossem realizadas. O jeito como a matéria é publicado sugere que se trata de um grupo real. Depois das ações fictícias acontecerem enviei os relatos por e-mail, divulgando detalhes da ação.

TM: Naquela época que você criou Los Valderamas houve outras atividades como procissões no espaço público?

FT: Mesmo o Grupo EmpreZa logo começou fazer projetos na rua, e em 2003 aconteceu também o evento Mídia Tática na Casa das Rosas em São Paulo, que juntou muitos coletivos com *Gia* de São Paulo e *Veia* de Salvador. Geralmente aconteceu em meios performáticos no espaço público.

TM: Por que você acha que houve esta concentração em trabalhos coletivos no espaço público naquela época?

FT: Estes coletivos todos tinham uma dimensão ativista também. Vários participaram da ocupação Prestes Maia no centro da cidade. Era um outro

momento na arte brasileira, com poucas galerias, então não tinha esta perspectiva de que você se poderia dar bem comercialmente. Como todos éramos muito jovens e incipientes, era um jeito de mostrar o trabalho.

TM: Queria também saber mais sobre o seu trabalho *Parada* (2014/2015) apresentado em contextos diferentes no Rio de Janeiro e em São Paulo.

FT: São caminhadas na rua com bandeiras. Em 2014 o Grupo EmpreZa foi fazer uma residência no MAR do Rio de Janeiro. Já não fazia parte do coletivo mas eles me convidaram para participar por uma semana e assim eu propus o projeto *Parada* para eles. Eram Paul Setubal, Tiago Melo, Marcela Campos, Elo Savoy e mais um integrante de Brasília. Era julho e época da Copa do Mundo. Propus uma caminhada do MAR até a Candelária com volta para o MAR. O grupo andou com bandeiras anarquistas mas que podiam se confundir com bandeiras de Flamengo, e também o uniforme da Alemanha na Copa.

TM: E a ausência de qualquer logo na bandeira que se destaca. Tem duas bandeiras pretas, seis com combinações diferentes de vermelho e preto e outra vermelha atrás.

FT: Sim, e a roupa fardada que o Grupo EmpreZa usa dá uma aura muito austera, quase de um grupo religioso.

TM: Quais eram os comentários das pessoas?

FT: Pois é, comentaram de Flamengo, da equipe de futebol da Alemanha, do CQC (Custe o Que Custar) na TV Bandeirantes e onde os apresentadores usaram terno e gravata e óculos escuros. Alguém também mencionou os evangélicos. Chamaram-nos de petistas.

TM: O que aconteceu com as bandeiras depois da parada?

FT: Elas ficaram penduradas na sala de exposição. Dei metade das bandeiras para o Grupo EmpreZa e fiquei com outra metade. Depois, em 2015, apresentei esta metade no Pivô em São Paulo onde também apresentamos um desfile.

TM: Em São Paulo o percurso era mais longo?

FT: A parada aconteceu durante a abertura da exposição, durou umas três horas, mas eu não acompanhei. Eram cinco bandeiras e seis pessoas, então eles paravam de tempos em tempos e faziam uma troca de bandeiras. Tinha um fotógrafo que andou com o grupo e um público seguindo. Depois as bandeiras ficaram montadas no espaço expositivo.

TM: Os comentários foram diferentes? Como isso mudou de 2014 para 2015?

FT: Muito do que se ouvia naquela época era “PT!” ou “PTista!”. Em 2015 as coisas aqui já estavam muito quentes, e a exposição no Pivô fazia referência aos protestos de 2013. Logo depois que foi revogado o aumento da passagem, o ato de comemorar o cancelamento do aumento do tarifa de transporte público, foi lá que a direita começou a aparecer e mandaram as pessoas tirar bandeiras vermelhas e camiseta de partido. Era um jeito de trazer esta história de volta em 2015. Foi mais tenso na rua, diferente do Rio.

TM: O que mais tinha na sua exposição além das bandeiras?

FT: Tinha esta pintura na coluna “vândalos, rebeldes, terroristas, vagabundos, manifestantes” em vermelho sobre fundo preto e no outro lado preto sobre fundo vermelho. Foi uma seleção dos nomes que a impresa usava para se dirijir aos manifestantes, sendo que os manifestantes e a esquerda ainda são tratados assim. Tinha também esta parede com os cartazes pretos com esta borda branca, que forma uma gráfica de “estencilaria” *in situ*. Duas pessoas estavam lá orientando a quem viesse, e as pessoas podiam fazer os próprios cartazes. A exposição tinha um foco mais político mas dava uma liberdade às pessoas de escreverem nos cartazas o que elas queriam. Durante três sábados convidei os artistas Raphael Escobar, Diogo de Moraes, Graziela Kunsch, que tinham alguma relação com o trabalho social e ativista, para dar uma oficina e produzir cartazes com o público.

TM: Qual é o seu projeto atual?

FT: No momento estou trabalhando numa escola de floresta. Uma escola sem espaço físico, sem programa, que busca aprender principalmente com a história da formação da America Latina. Tem um ano que comecei e ainda estou tentando entender o que pode se trabalhar na intersecção entre arte e

educação, e outras formas de educar e aprender, escapando dos meios mais comuns de ensino e aprendizagem.

Figura 59: Fabio Tremonte com Grupo EmpreZa, *Parada Rubro-negra* Exposição *Eu como você*, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 2014

Figura 60: Fabio Tremonte, *Parada Rubro-negra*, Exposição *Parágrafo único*, Pivô, São Paulo, 2015

Entrevista com Fernando Marques Penteado, por e-mail, julho de 2016

TM: Fernando, em 2003 você liderou oficinas de bordado por 12 semanas com catadores de rua que se albergavam no Projeto Boracea na Barra Funda. Como surgiu a colaboração entre você e os catadores? Alguém patrocinou?

FMP: O projeto foi-me encomendado, foi-me proposto, talvez melhor dizendo. O Projeto Boracea era de responsabilidade da Secretaria de Assistência Social [SAS] cuja diretora geral de então era Aldaíza Sposati: ela testemunhou uma apresentação minha de resultados de oficinas com homens encarcerados em prisões no sul de Londres [prison speech Project] precisamente dentro do refeitório da Wandsworth Prison e, informalmente, ela, Aldaíza, me convidou para propor algo para o projeto Boracea que recentemente abrira as suas portas em São Paulo, Barra Funda, projeto do qual ela era muitíssimo próxima. Eu estava em São Paulo perto de outubro de 2003, e Aldaíza insistiu que eu preparasse um projeto, donde eu aceitei o desafio e desenhei essa oficina/procissão que veio a se chamar “Calendário do Advento” e que acabou não só aprovada como integralmente paga ou patrocinada pela SAS. A minha colaboração com os catadores nasceu primeira e exclusivamente dentro do albergue enquanto cada um dos catadores livremente participaram [ou não] das oficinas que eu propunha. A procissão só pôde ser bem-sucedida enquanto eles, catadores, viram o [real] sentido em dar corpo à procissão, emprestando seus carros pessoais que acabaram ornamentados para o percurso da procissão do projeto Boracea, que era o local onde eles se alojavam naquele momento, um albergue especialmente desenhado para acolher catadores de rua. O albergue acolhia não só catadores, mas a população de rua, e o fluxo dos participantes nas oficinas era variado: os catadores por vezes tinham trabalho demais a fazer e usavam o seu fim de semana mais para descansar um pouco da vida sacrificada. Entretanto eles se entusiasmaram e participaram da procissão mesmo porque nascia um debate político sobre a condição de trabalho do catador de rua e, por isso mesmo, eles perceberam que a procissão aumentava a percepção da cidade sobre a vida do catador.

TM: Você pode contar um pouco sobre o processo de colaboração com os 250 participantes e dos *workshops* de bordar? Quais foram as diretrizes suas e onde houve espaço para os participantes realizarem a própria imaginação?

FMP: As oficinas funcionaram por 12 semanas durante a tarde de sexta-feira e todo o sábado e o domingo. A frequência era livre. Quando o sujeito entrava na oficina lhe eram ensinados cinco pontos de bordado com que ela/ele poderiam intervir nos materiais à disposição no espaço da oficina: materiais plásticos, tecidos, contas, fitas e fios estavam à disposição e sem reservas. A proposta [ou diretriz] da oficina era clara: quem quer que estivesse no espaço estava: 1. a preparar ornamentos para os carros dos carroceiros que representariam o Boracea na procissão, ou 2. a preparar um bordado em formato A4 onde ela/ele contava em bordado a sua história através da pergunta: o que é que você deseja para a sua cidade? Essas imagens e desenhos bordados fariam parte desse grande painel que seria [como foi] dado à Igreja de São Francisco que exibiria a cada dia duas novas imagens durante todo o período litúrgico do Advento até o dia de Natal.

TM: O projeto levou o nome de *Calendário do Advento* do Projeto Boracea, que culminou com uma procissão que incluiu os albergados e a igreja na manhã do primeiro domingo do Advento de 2003 pelo centro de São Paulo. Desde o início da vossa colaboração vocês pensaram em fazer uma procissão? Você tinha alguma experiência ou pesquisa feita sobre as procissões no Brasil?

FMP: Sim, desde que eu fui visitar pela primeira vez o espaço do projeto Boracea, que incluía em um de seus pátios uma pequena capela, eu percebi e intuí que a religiosidade era uma característica inalienável daquela população específica e que merecia ser incorporada no meu desenho de projeto. Naquela capela quase todos os domingos era rezada uma missa que era muito atendida pelos albergados. Eu então entrei em contato com o pároco que rezava essa missa e que pertencia à Igreja de São Francisco e lhe perguntei se ele gostaria de receber um ícone bordado [o painel do calendário] feito pelos albergados do projeto Boracea e rezar uma missa especial para receber esse ícone lá na sua igreja matriz [Largo de São Francisco] sendo que nós levaríamos esse ícone

até lá em procissão. Ele concordou e daí criou-se o *timing* da procissão que devia sair do Boracea a tempo correto e chegar na igreja do centro da cidade pontualmente para a missa da manhã [10h ou 10h30 aproximadamente].

Assim, e tendo acordado de antemão essa procissão, quando pela primeira vez e já dentro do espaço da oficina eu apresentei para albergados e catadores o projeto do calendário, eu expliquei o que era um calendário do Advento [desconhecido quase pelas famílias católicas brasileiras] e as metas do projeto e da oficina. Eu já descrevi para os ouvintes o firme propósito do projeto finalizar com uma bonita procissão. Essa era a mais importante meta da oficina. A procissão passou a ser desejada e as atividades da oficina finalizavam a cada domingo com uma missa na capela do Boracea, missa rezada por esse mesmo padre que viria a receber o ícone bordado completo mais à frente na igreja matriz. Eu não tinha experiência alguma ou pesquisa sobre procissões no Brasil: o que eu trazia comigo era: 1. ter nascido em uma família católica, 2. ter sido educado por jesuítas, e 3. uma experiência como professor dentro do currículo Waldorf, no qual, durante todo o ano escolar, fazem-se pequenas ou mais alargadas encenações teatrais e eu tinha esse treino para organizar isso.

TM: As inscrições nas 33 esculturas/carros criadas destacaram questões sobre a presença e história dos negros no Brasil? Como surgiu a abordagem do tema sobre a história dos negros no Brasil?

FMP: Houve sim uma forte presença da questão negra no Brasil, mas não na inscrição dos carros especificamente. Os carros foram ornamentados muito sob minha direção artística e auxiliado por um assistente, o também artista Eduardo Nascimento, nas breves horas que antecederam a procissão, já que o catador não podia deixar de trabalhar e a ornamentação teve de acontecer em curto período de tempo. O que aconteceu às vezes foi que, por exemplo, o carroceiro era torcedor de algum time de futebol e nós usávamos as cores desse time para a ornamentação de sua carroça. Outros objetos de ornamentação foram retirados de objetos estranhos que os catadores traziam em sua coleta diária ou material selecionado de reservas da Prefeitura, como lâmpadas sem uso ou folhas de raio-X usadas, etc.

O tema raça negra foi abordado e trabalhado por uma voluntária de domingo que se apresentou para acompanhar e auxiliar na construção da procissão: Ivete veio por meio da Igreja Franciscana e só aparecia durante os domingos. Entretanto, passadas uma ou duas semanas, ela mostrou, enquanto trabalhava e conversava com os participantes, o quanto ela estava ligada, dentro do curso de Assistência Social, aos temas e às novas leituras sobre raça negra. Três semanas passadas, Ivete chega até mim e diz que tem experiência com teatro em grupos de voluntários e me pergunta se ela poderia fazer durante a missa que receberia o calendário bordado uma breve encenação sobre Nossa Senhora Aparecida, a protetora dos carroceiros e, coincidentemente, uma imagem de cor negra. Eu dei meu OK entusiasmado mas com a condição que não fosse eu a ensaiar os participantes dessa "performance", pois a minha atenção era precisa para "orquestrar o todo". Ela tomou para si essa tarefa e a performance com por volta de 10 participantes [ela inclusive] entrou na igreja ao final da missa [depois da comunhão] logo após um breve discurso que Samuel, um catador jovem e muito dedicado às oficinas, fez, contando o processo e o que era o resultado [o calendário do Advento], que agora estava sendo depositado na igreja e que todos poderiam ver durante as próximas semanas. A performance foi curta e bem cronometrada. Os participantes representavam a própria Nossa Senhora e seus dois anjos seguidos por elementos/sujeitos pescadores e pescadoras [foram pescadores que encontraram a imagem dessa virgem tão adorada no Brasil dentro de um rio] mas, seguindo a orientação de Ivete, esses "pescadores" carregavam consigo ou sobre seus corpos ícones visuais usados na discussão da raça negra e o processo de escravatura no Brasil [ex. correntes, a manjedoura que era onde o escravo comia qual cavalo quando acorrentado, etc.]. A performance entrou pela nave central da igreja em marcha lenta, ao som amplificado de *Ave Maria* cantada por Roberto Carlos, e ela foi até o altar para que o padre abençoasse os carroceiros e que a procissão pudesse "voltar para casa" [o albergue] em paz. A igreja estava lotada e havia muitas pessoas emocionadas, chorando com o gesto da performance e sua sincronia humilde, mas de efeito.

TM: Aconteceu um longa procissão de 7km, que partiu do abrigo onde foram produzido os carros para o centro de São Paulo, até vocês chegarem na igreja

franciscana que recebeu vocês. Como foi o percurso? O que aconteceu durante do percurso, quais foram as reações do público que acompanhou a procissão?

FMP: O percurso foi empolgante. Era cedo da manhã, pois saímos por volta das 8h30 de um dia de sol mas havia muito entusiasmo, ligado ao orgulho dos participantes virem-se capazes de produzir algo orquestrado e que seria apreciado, além de se fazer valer disso como comentário político. Algo que foi vital para o sucesso da procissão foi a presença da Polícia Civil do Tráfego. Eu havia pedido para a Secretaria de Assistência Social que anunciassem entre os serviços da Prefeitura da cidade que nós, do Projeto Boracea, iríamos fazer aquele trajeto difícil, porque, com muitos faróis de tráfego a cruzar, poderia haver uma dispersão involuntária. Mas, a boa estrela trouxe esses batedores da Polícia do Tráfego em suas motocicletas, que chegaram poucos minutos antes da procissão sair e nos acompanharam, ida e volta ao albergue, para que a fila das carroças não se dispersasse ou fosse cortada enquanto atravessávamos as avenidas principais. É certo que o carroceiro, melhor de que ninguém, conhece as ruas, mas esse apoio policial foi um descanso e a unidade do conjunto de carroças pôde se manter durante todo o trajeto, ida e volta. Alguns interessados e amigos se juntaram desde o princípio já no albergue para fazerem juntos a procissão. Outros esperavam para receber os participantes na igreja quando chegassem. Havia entusiasmo nas ruas, era um domingo de manhã calmo, eu propriamente estava concentrado na orquestração do que acontecia na procissão ela mesma. O que aconteceu de inesperado para mim foi que o trajeto para chegar no Largo São Francisco atravessava os Viaduto do Chá, de onde se vê a Praça da Bandeira. Os carroceiros, justo no Viaduto do Chá, e de livre e espontânea vontade, pediram para parar, e ali um grupo de gente bastante significativo cantou o Hino Nacional já que lá estava a bandeira do Brasil na praça. Depois a procissão seguiu para a igreja para cumprir com o *timing* combinado, entre depositar o painel do calendário na lateral da igreja para que pudesse ser apreciado desde aquele dia, até a entrada da performance pela nave central da igreja. A volta ao albergue desde a igreja no final da manhã também foi desenhada. Eu combinei com a cozinha do albergue e com a Secretaria de Assistência Social que os

envolvidos na procissão teriam todos a sua refeição gratuita e que o cardápio do dia seria especial por causa do gesto tão generoso dos carroceiros em preparar e realizar tão bela procissão. Eu previamente enfeitei a sala de refeição com todas [menos duas que estavam no painel deixado na igreja] todas as A4 que iriam ser mostras no calendário durante o mês corrente, para que os participantes vissem o resultado de seus trabalhos e todos, mesmo os que não participaram ativamente bordando A4 ou ornamentos para os carros, vissem as imagens realizadas que representavam o projeto do qual elas faziam parte: o Boracea.

TM: Queria saber mais sobre a documentação do evento e se você sabe o que aconteceu com as esculturas produzidas durante do *workshop*. Elas foram mostradas em alguma outra ocasião ou exposição?

FMP: Da cobertura de então, eu enviei uma sinopse do projeto, data e horário para a SAS, a pedi que a sua equipe de comunicação divulgasse lembrando que esse evento poderia interessar desde o espaço de cotidiano até o espaço de artes. Lembro-me de uma matéria em Cidades, da *Folha de São Paulo*, e, claro, a mais detalhada cobertura, feita pelo jornal *O Trecheiro*, que é o jornal que olha para a situação do povo da rua e que fez uma matéria bem completa e bonita. Creio que esse jornal se mantém até hoje e seu diretor, Alberon, e a sua mais direta contribuinte, Gleisa Rosa, são os dois mais conhecedores da causa do povo da rua em São Paulo. As pastilhas A3 bordadas foram dadas para a Igreja de São Francisco e eu não tenho ideia do que eles poderiam ter feitos delas, se conservado ou o quê. Eu duvido que eles tenham guardado o painel, que era bem bonito mas grande, com o local para que duas pastilhas bordadas e o nome de quem as fez mais uma breve informação sobre essas pessoas fossem coladas por um sistema simples de velcro. Eu não penso que isso se tenha salvo, mas talvez as pastilhas. Passada uma semana que concluí com a SAS o projeto burocraticamente, eu fui para Londres já engajado em outros diferentes projetos [Craft Council + LPT].

Figura 61: Procissão de f.marquespenteado, *Calendário do Advento* (2003)

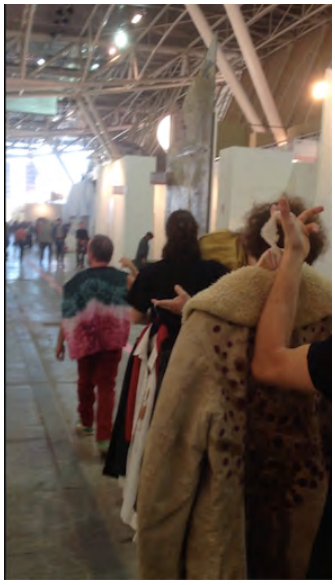


Figura 62: f.marquespenteado, *três Novelas*, Artissima, Torino (2014)

Entrevista com Júlio Martin (produtor da *Social Parade* de Jeremy Deller, Manifesta 5, San Sebastián, 2004), dezembro de 2015, por e-mail

TM: Em *Social Parade* (2004), concebido pelo artista inglês Jeremy Deller para a Bienal Manifesta 5 em San Sebastián, houve um grande número de grupos envolvidos na procissão. Pensionistas, grupos de defesa do HIV, clubes desportivos. Outros grupos, que podem ser identificados a partir de registros, estão carregando instrumentos ou andam dentro de esculturas. Quais grupos têm participado da *Social Parade*?

JM: Aqui segue uma lista de todos os grupos, quase na posição em que andaram na procissão. A procissão começou com uma pessoa cega da ONCE junto com seu cão-guia. Depois seguiram:

1 Coro de la ONCE (organização espanhola dos cegos)

2 Grupo de Percusión Burrumbada 1\2 grupo

3 Club Deportivo Fortuna (esgrimistas)

4 ONCE

5 Colectivo Harribeltza (Aids Colective)

6 Agata (Associação de Tango)

7 Grupo Jazzamor (banda de músicos da rua)

8 Club Jatorra (clube de aposentados)

9 Asociación Gitana Camelamos Adiquerar (Direitos Gipsy e grupo flamenco)

10 Local surf (coletivo de surfistas)

11 Donantes de sangre de guipuzcoa (Associação de doadores de sangue)

12 Coletivo de artes marciais (clube de artes marciais)

13 Espacio Arte \\ Colegio San José

14 Tatuadores

15 Agifes (Associação de pessoas e famílias com membros com doença mental)

16 Asociación gipuzkoana de sordos

17 Grupo de Percusión Burrumbada 1\2 grupo

18 Plazandreok (Movimento feminista)

19 Garaipen (Grupo de direitos das mulheres imigrantes)

20 Emaus (Fundação de reintegração social)

21 Casa del Este

22 Colectivo Gehitu (Movimento de direitos dos homossexuais)

23 Casa de Cultura de Larrotxene (As crianças de classe audiovisual que filmaram e editaram as gravações do desfile. Manifesta também fez uma gravação da procissão)[175]

Alguns outros não foram incluídos nos "créditos", principalmente porque eles não querem aparecer neles ou porque foram fundidos com grupos maiores. No total, foram mais de 27 associações envolvendo 450-500 pessoas.

TM: A ideia da *Social Parade* era convidar grupos que não se manifestam geralmente no espaço público, numa esfera pública fortemente contestada de San Sebastián. Como você achou os grupos? Qual foi a reação deles? Houve um orçamento disponibilizado por Manifesta?

JM: Para dizer a verdade, não foi tão fácil. Eu não tinha a menor ideia de todos os movimentos sociais que estão fora do radar, para além dos maiores (Gehitu, Uma Vez, etc.). Jeremy teve algumas diretrizes, e nós debatemos algumas vezes, o resto foi localizar e entrar em contato com eles. Usei a lista oficial das associações legais e fiz um trabalho de campo para encontrá-los. O processo foi tão frustrante quanto cheio de realizações. Alguns grupos se envolveram desde o início com o projeto, mas outros eram mais relutantes porque a ideia era tão nova – nesta região as únicas paradas são de natureza política. Lembro-me de uma associação de observação de baleias, um grupo que defende o uso das bicicletas nas áreas urbanas ou um grupo de veteranos espanhóis de Guerra Civil que não gostaram da ideia do desfile com a gente porque tinham medo que nós quiséssemos alguma coisa deles. A comunicação e a linguagem têm seus limites. De qualquer forma, eu fiquei impressionado pela ilusão e felicidade que a maioria dos grupos apresentou. Houve um *feedback* fantástico, e ficaram muito envolvidos com o projeto propondo ideias e ações. As condições foram muito claras: a participação foi livre e sem dinheiro envolvido. Então, para responder à sua pergunta, não tínhamos um

[175] O resultado da filmagem da Casa de Cultura de Larrotxene, *A Social parade* (2004) encontra-se na lista de obras para exposição no Apêndice 2, p. 366

orçamento real disponibilizado pela Manifesta, e entre nós posso dizer-lhe que era incrivelmente barato para fazê-lo. Porém, há uma exceção: o grupo Jazzamor. Nós pensamos que seria justo pagar por sua música, considerando que eles ganham a vida tocando nas ruas. Falamos com eles sobre esta questão e eles concordaram. Pediam-nos uma quantia muito pequena e nós pagamos-lhes o dobro, *fair* é justo. Houve outras pequenas despesas para fortalecer algumas das ideias dos grupos, como alugar uma carruagem com cavalos para o grupo dos Direitos Gipsy, que queria comemorar seu passado e seu futuro.

TM: Lembro-me que o clima era festivo e que o público geral que acompanhou a procissão como espectadores ficou de lado no pavimento das ruas. Havia uma possibilidade para esse público se envolver em algum momento com a procissão? Dança dos pares?

JM: Sim, é claro, foi um dos nossos principais desejos. Tínhamos todos os planos e a rota, mas, mesmo sem qualquer tipo de publicidade, contávamos com o espírito festivo dos curiosos, bem como dos surpreendidos, e os observadores que seguem se não participam do desfile. San Sebastián é uma cidade muito pequena (300 mil habitantes), então algumas pessoas também se juntaram a alguns dos grupos porque eles conheciam alguém que estava desfilando. Foi muito bom ver como as pessoas reagiram, para participar e se divertir espontaneamente.

TM: Historicamente procissões passam por monumentos e instituições de poder significativo. Como a rota foi criada no caso de *Social Parade* (2004)?

JM: Foi um pouco complicado. Nós sabíamos mais ou menos quantas pessoas estavam desfilando, o que fariam e onde a procissão terminaria: na rua em frente do Kursaal, onde a inauguração oficial estava ocorrendo com as autoridades (também no Kursaal estava ocorrendo a performance maravilhosa de Carlos Bunga). Portanto, tínhamos um par de vans (uma da associação de doadores de sangue e outra de Emaus), uma carruagem de cavalos, e as pessoas de todas as idades. Decidimos seguir a rota “clássica” de outras manifestações, principalmente porque o ponto de partida tem um pequeno passeio em frente da Câmara Municipal para preparar tudo e organizar os

grupos (Figura 62) e também o sentido do tráfego foi a nosso favor. Em vez de terminar o desfile no ponto de partida, viramos à esquerda para no final chegar de novo ao Kursaal. *Social Parade* foi uma experiência muito boa para mim, para Jeremy e para toda a cidade.

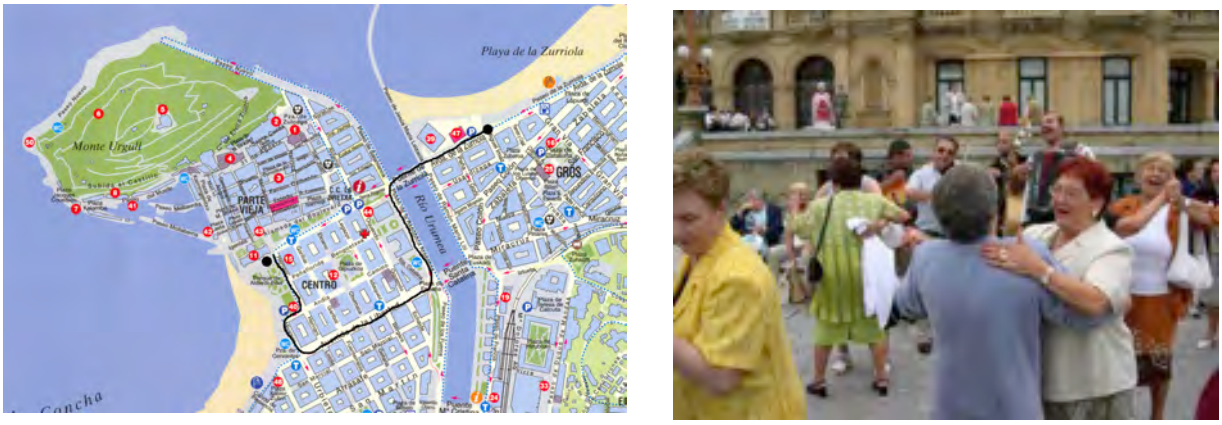


Figura 63: Rota e participantes de *Social Parade* (2004) pela cidade de San Sebastian

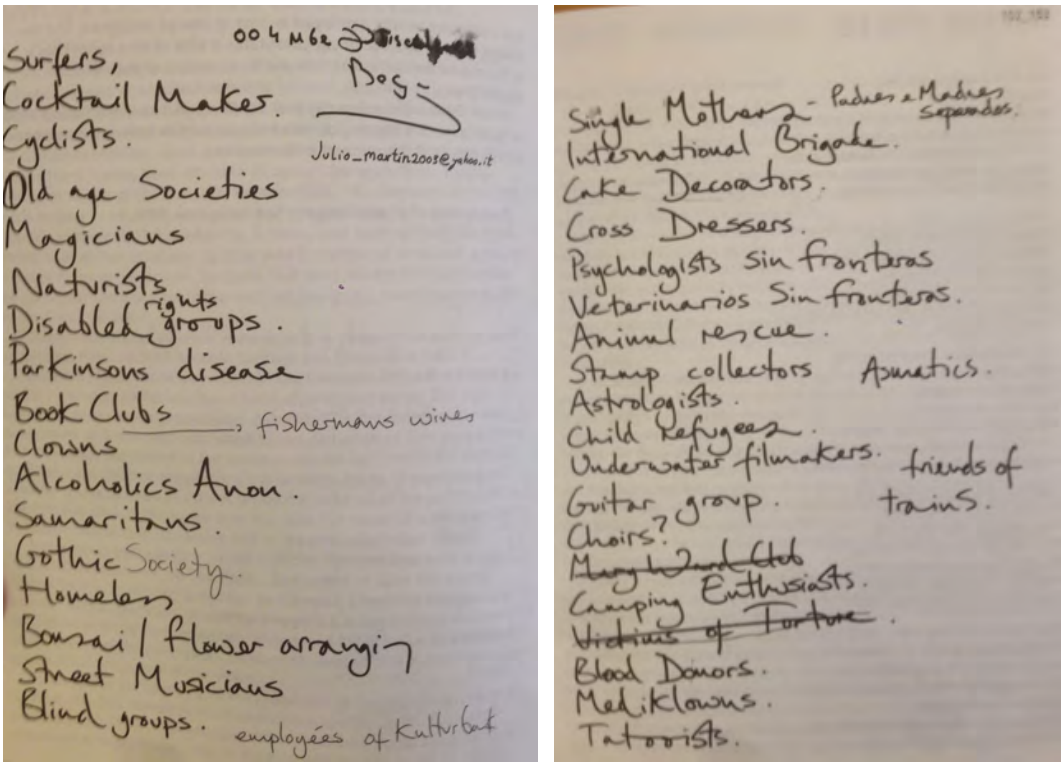


Figura 64: Lista de Jeremy Deller com os possíveis participantes da *Social Parade*, reproduzida no catálogo da Manifesta 5. Amsterdam-San Sebastian: Manifesta (2004), p. 152-153.

Entrevista com Arto Lindsay, São Paulo em abril de 2014[176]

TM: Existe uma longa tradição de desfiles de artistas – pensamos nos dadaístas, futuristas e construtivistas, por exemplo –, como você se tornou interessado em usar este meio?

AL: Quando eu comecei a fazer desfiles como uma espécie de performance, eu percebi que os artistas já haviam feito desfiles. [...] Mas a inspiração direta para os meus desfiles veio do carnaval no Brasil. Enquanto vivia em Nova Iorque, eu visitei regularmente o Brasil como produtor de discos e comecei a ir ao carnaval na Bahia a cada ano, e me tornei realmente envolvido com vários grupos carnavalescos diferentes e acabei trabalhando em desfiles e produzindo registros para vários dos blocos afros [grupos carnavalescos afro-enraizados]. Também comecei de me interessar pela história do carnaval na Bahia. Eventualmente eu concebi uma parada lá com Matthew Barney, em 2004. Não tinha dificuldades de inserir o nosso estilo *avant-garde noise* no contexto tradicional de carnaval. Eu trabalhava com o diretor do grupo Cortejo Afro chamado Alberto Pitta. Um pequeno grupo de nós estávamos fazendo todo o trabalho, fazendo isso acontecer. Essa foi a minha verdadeira formação *hands-on*. Seu grupo é uma combinação interessante de um afoxé tradicional, um grupo carnavalesco que é conectado a um terreiro, ou templo de candomblé [candomblé é uma religião afro-brasileira que se originou durante o século XIX e incorpora uma mistura de várias crenças tradicionais africanas com aspectos do catolicismo] e tem uma abordagem aberta e inovadora. Pitta é um artista. As raízes do carnaval baiano preto são os afoxés. Estas são manifestações profanas dos templos de candomblé. Os afoxés eram uma tradição local, do bairro, e estes blocos afros cresceram a partir deles. Eles foram formados como uma consequência direta da separação. Os negros não tinham permissão para participar de grupos carnavalescos existentes, em consequência eles começaram os seus próprios blocos. Foram inspirados pelos movimentos de libertação na África, os movimentos dos direitos civis nos Estados Unidos e os *Black Powers* da década de 1960. O grupo de Pitta foi

[176] A versão inglesa da entrevista foi publicada na revista Artreview, London, set. 2014.

fundado como um bloco afro, muito autoconscientemente influenciado pelo contexto africano.

TM: Como você desenvolveu a sua ligação com o Brasil e quando você começou a viajar para a Bahia?

AL: Passei o carnaval em Salvador desde o início de 1990 até 2005 ou 2006. Eu morei em Salvador entre 2004 e 2008, tendo me mudado para lá depois do desfile de *De Lama Lâmina*. Quando comecei a entender algumas ideias da história do carnaval na Bahia e no Rio, eu percebi que os carnavalescos, as pessoas que são contratados pelas escolas de samba do Rio, são as pessoas que projetam o desfile. A escola escolhe um tema, a música é selecionada e, em seguida, o trabalho do carnavalesco é visualizar isso. Ele trabalha com figurinistas, divide os desfiles em diferentes grupos alegóricos que simbolizam os vários aspectos do tema, trabalha com os *designers* que constroem os carros alegóricos e a comissão de frente que abre o desfile. Isso é no Rio. Na Bahia não é tão formalizado, mas há figuras-chave, como Pitta, Vovô, que é a cabeça do Ilê Aiyê, e João Jorge, que dirige o Olodum. Mesmo que não ajam como carnavalescos, eles conduzem o carnaval. E todos eles são conectados a um terreiro ou templo de candomblé. Eu comecei a ver esses caras como verdadeiros artistas, da mesma forma como os diretores de cinema ou ópera, porque eles controlam muitos aspectos dessa experiência incrível – música, dança, narrativa – e é tudo tão visual. Quando você desfila por 4 ou 5 horas há uma experiência transformadora, ritualística no sentido mais amplo do termo. Você sai de modo diferente do outro lado. Eu queria trazer isto para o mundo da arte, para a esfera crítica do mundo da arte. Em um certo momento durante a década de 1990 – mais ou menos quando comecei a ir ao carnaval na Bahia – eu também saí do mundo da música, pelo menos socialmente, porque eu estava cansado das conversas em torno da música e fui atraído pela arte. A crítica de arte é misturada com a filosofia; as pessoas tomam as discussões mais a sério, e eu queria trazer a experiência de um desfile de carnaval, uma experiência solta, mas repleta de informações, para o contexto da arte, e assim levar as pessoas a olhar para ele e, portanto, transformar o desfile dentro de um outro contexto.

TM: Como sua própria história musical foi percebida durante estas colaborações de carnaval?

AL: A minha música foi percebida como uma novidade, mas a novidade é parte do charme do carnaval, o carnaval fala sobre a memória e nostalgia, bem como sobre a inovação. Minha música é barulhenta, espetada, abrasiva, mas também é muito rítmica, portanto, não foi difícil para me comunicar com os músicos. Fui aceito. O público-alvo são baianos, um tipo de público tal como no CBGB: eles falam de volta. Eles estavam prontos para mim. Matthew e eu estávamos ambos *insiders* e *outsiders*. Na ocasião tinha um grande grupo de samba que tocou com minha própria banda, tivemos canções que as pessoas pudessem cantar junto, mas tinha também um monte de elementos musicais mais estranhos. Não era um corpo completamente estranho – apenas um enrugamento novo dentro de uma tradição em mudança constante. E as pessoas tentando superar umas às outras. Lembre-se que o próprio ritmo de samba reggae que o Olodum formalizou foi adotado por Paul Simon; Michael Jackson fez um vídeo lá. Portanto, há uma história de pessoas de fora se envolverem com o carnaval.

TM: A procissão nas ruas de Salvador *De Lama Lâmina* foi transformada em um filme 35mm...

AL: Sim, apresentando o seu trio elétrico, um carro alegórico projetado por Matthew Barney integrando o grupo *Cortejo Afro* com percussão e bailarinos, bem como outros percussionistas convidados e cantores de carnaval. Junto ao trio, uma figura solitária foi se equilibrando em cima de uma árvore – a ativista ecológica americana Julia Butterfly Hill. Um Greenman, que atuou perto do eixo mecânico do carro, a acompanhava e o trio. [A personagem principal de *De Lama Lâmina* é o Greenman. No desfile, raízes cresceram a partir de sua boca e ânus (na versão filmada, eles eventualmente irão florescer). O Greenman é uma “grande maquinaria fetichista” que fica em um compartimento de vidro montado na parte de baixo da banda. Enquanto o caminhão prossegue, ele se masturbava continuamente contra o eixo de acionamento, gozando várias vezes. No filme ele vai interagir com um mico-leão-dourado animado (um macaco nativo de áreas ameaçadas de extinção cuja fezes são usadas na

produção de alguns antibióticos), usando seu excremento para lubrificar o eixo de transmissão.

TM: Você pode me dizer como você chegou à colaboração com Barney e como o trabalho foi concebido e se desdobrou? Qual foi a razão para escolher um tema ecológico?

AL: Matthew e eu estávamos falando sobre uma possível colaboração por um tempo. Tínhamos considerado e descartado algumas ideias. Ele já havia feito uma parada no museu Boijmans [Rotterdam], em 1995, que se baseou na primeira parcela [número quatro na sequência numérica] de Cremaster (1994-2002). E eu estava envolvido na Bahia. Em algum momento nos ocorreu que um desfile seria uma maneira perfeita para trabalhar em conjunto. Ele veio para a Bahia e começamos a planejar uma parada. Eu apresentei a cosmologia do candomblé para Matthew. Ele estava interessado em homens e máquinas e, sendo no Brasil, na ecologia. Ele foi atraído para Ogum, uma divindade do candomblé, que é o ferreiro, o deus da maquinaria, o deus das armas. Como muito no candomblé, o ferro é um elemento ambíguo: você pode construir com ele, mas você também pode usar para fazer armas destrutivas. Outra referência foi Osain, o deus das plantas e da floresta. Nós conversamos sobre tudo isso com Alberto Pitta. Matthew projetou o carro e os trajes e trouxe a ideia de convidar Julia Butterfly. Primeiro, ele queria obter um daqueles carros monstro com rodas enormes. Em seguida, ele se deparou com uma máquina de mineração, com enormes garras de cavação, e acabou usando isso. Matthew teve a ideia de combinar as máquinas com vegetação e com as pessoas – assim surgiu também a ideia do cara debaixo do caminhão, tentando fazer sexo com o eixo de transmissão.

Eu queria ter quatro carros de som separados que cercam os participantes, a fim de ter o som vindo de várias fontes. Alto, mas menos distorcido. A rua no entanto era muito estreita para os veículos, e assim, no final, esticamos o som para fora e para trás. A música poderia pular entre a frente e a traseira do desfile. Então: um carro de som na frente, em seguida o grande veículo de mineração, um caminhão que transportava um contêiner coberto de lama em que os músicos estavam, em seguida as 30 percussionistas e um outro carro

de som na parte de trás. Os dançarinos movendo-se ao redor, entre e atrás dos veículos. Eu escrevi músicas para a banda a tocar no desfile e as repeti para que o público pudesse aprendê-las e cantar junto.

Uma das coisas que mais me orgulha é que os músicos no caminhão e os músicos na rua cantaram simultaneamente – juntos. Nós ensaiamos com os bateristas e descobrimos que eles iriam tocar um ritmo particular em um tempo particular, e nos ajustamos a eles. Aqueles de nós em cima do caminhão jogamos a bateria eletrônica e a voz diretamente na percussão. Um condutor em pé na parte de trás do caminhão deu as pistas... e funcionou. Esta foi uma *première* no carnaval baiano, e ninguém conseguiu desde então. Na rua, o Bloco Afro tocou lento para as pessoas ficarem *sexy*. Se você toca rápido, as pessoas vão ficar barulhentas e, eventualmente, violentas. O ritmo do bloco afro é sobre dignidade, sexualidade adulta e *display*.

TM: Estou interessado neste tipo de hipóstase, a existência compartilhada de entidades espirituais ou corporais, e como o teatro se expande para o espaço público. As referências que vêm à mente quando estamos a falar de desfiles e procissões incluem peças de Bertolt Brecht. Que papel tem desempenhado o teatro na sua educação, e como ele serve como um modelo para os desfiles?

AL: A parada é um evento público, a forma de desfile precede toda esta teoria e o discurso sobre o espaço público. Você sabe o que fazer quando você vê um desfile, toda criança sabe o que fazer, você bate palmas, você dança a música, você assiste todo o estranho ou bonito ou impressionante a passar. E no Brasil, é claro, estamos bem treinados em carnaval e as pessoas estão prontas para se divertir. Carnaval é uma experiência extrema, ou pelo menos ele representa experiência extrema, e as pessoas estão dispostas a aceitar as coisas novas estranhas. Então você vê que o carnaval não é exatamente euforia coletiva. É uma experiência coletiva que permite a euforia, a admiração e até mesmo tédio. Fazer algo – seja um movimento de dança ou cantar uma música ou simplesmente caminhar – com uma grande multidão de pessoas é tanto um prazer intenso quanto uma oportunidade para a reflexão.

Quando comecei a fazer música eu estava lendo Brecht e fiquei encantado com o teatro *avant-garde* em Nova Iorque. Eu tinha estudado teatro na

faculdade, atuei no papel de Caliban numa peça realizada pelo diretor Ward Shelley, agora um artista de Nova Iorque, combinando *A Tempestade* de Shakespeare com o romance *The Draught* de JG Ballard. Isso foi em 1972 ou 73, na Flórida. Quando o DNA começou eu tinha essas ideias sobre a alienação, sobre não querer desempenhar um papel especial, a fim de atuar como um músico de rock. Eu queria ser capaz de entrar e sair do papel. Ficar excessivamente expressionista em uma música e, em seguida, ser plano, sendo direto com o público e, em seguida, ignorando-o, alternando entre um macho e uma voz feminina: ideias que vieram do teatro. E eu estava animado com Chris Burden e performances de confronto de Vito Acconci e pelas ideias de Yvonne Rainer. Eu já tinha visto Grand Union [o grupo de dança originado por Rainer] enquanto estava na faculdade e que foi superimpressionante, todos esses grandes coreógrafos improvisando, simplesmente fantástico. Eu vi um monte de trabalhos de Richard Foreman. Obviamente, quando você faz um desfile você pode vê-lo como o teatro ou como um filme, uma sucessão de cenas. Ou você também pode soltar as suas metáforas e vê-lo como um livro, cada grupo em um desfile é um capítulo diferente. Ou como uma música.

Figura 65: Arto Lindsay, *Somewhere I read*, Nova Iorque, EUA, 2009, foto: Paula Court, cortesia Performa

Entrevista com Christian Philipp Müller, Berlim, maio de 2015 e fevereiro de 2016

TM: Ate o momento do projeto “Carro Largo” (2008) em Rovereto (região do Alto Adige, Itália) você não tinha desenvolvido procissões. Como você decidiu organizar uma procissão no contexto da Manifesta 7?

CPM: Posso responder direto para você, tem a ver com o curador Adam Budak que me convidou para visitar Rovereto. Um local da exposição era uma fábrica de tabaco do século 19, e também ele queria que visitasse o MART museu em Rovereto. La no museu tem o acervo dos futuristas e do protagonista local Fortunato Depero. Em Rovereto tem também a casa do Futurismo que Depero criou depois da sua volta dos EUA, porém esteve fechada na época. Então tentei criar uma ligação com os futuristas. No escritório da fábrica, que estava em decadência, achei um pacote de cigarros russos *Apollo Soyuz*. Produzido por Philipp Morris na Rússia. Aí achei estranho e pensei que seria um fake, ou uns cigarros de Chiclete para crianças. Neste pacote tinha os dois foguetes espaciais, o dos EUA e do CCSP União Soviética. Comecei pesquisar isto, e consegui saber que nos dias 17-19 julho de 1975 (os mesmo dias da abertura da Manifesta 7 em Rovereto em 2007) houve um encontro social entre os astronautas e cosmonautas. Aí já tinha uma fascinação, um parte do *puzzle* já estava resolvido. No acervo/arquivo futurista achei mais informações sobre Fortunato Depero, que não tinha conseguido promover o futurismo em Nova Iorque. Ele tinha desenhado umas capas da *Vanity Fair*, mas não teve o sucesso que queria. Voltou para Rovereto. Uma foto que achei no arquivo mostra um carro largo para a publicidade de cigarros da manufatura Tabacchi. Pesquisei mais e consegui entender que Depero foi o motor, que através de uma festa popular, a *Festa dela Uva*, ele promoveu o futurismo. Na época amigos de futurismo criaram vários carros largos, e como isto já era no início do fascismo, foram concebidos para honrar Mussolini. Daí tinha umas construções de cigarros que já eram meio canhões, com um ar de Guerra. A Manifesta nos seus *releases* falou do desejo de ser concebido para o povo, mas isto era para mim como uma tentativa de juntar agua com óleo, comunismo e capitalismo, arte contemporânea e tradição. Aí ficou o meu potencial crítico da obra. Algo entre ambição e realidade não batia certo na

organização da Manifesta. Também por isso eu organizei o cortejo. O mais popular são os cortejos de fato, carnaval, e assim relativamente rápido cheguei na ideia de representar a *Festa dela Uva* por um carro só. Um cortejo relativamente pobre, assim também destacando o fato de a Manifesta 7 acontecer num lugar periférico do mundo das artes.

TM: Você pode contar um pouco mais sobre o cortejo organizado por Fortunato Depero?

CPM: Existem fotos em preto e branco, também existem desenhos, e um programa impresso onde uma das trabalhadoras da Manufatura Tabacchi publicou um poema dedicado ao Mussolini. O nome dela era Esperança, e o título da mostra na Manifesta 7 era *Principle Hope*. Assim tudo bateu certo. Para juntar todas estas camadas eu criei um anúncio que dobrei para funcionar como avião de papel. Estes manifestos então foram jogados abaixo do carro largo pelos atores. O carro largo foi comissionado a uns especialistas de carnaval em Viarregio, é um lugar de férias. Na época de inverno, quando nada acontece, a associação de artistas decidiu que poderiam também organizar um carnaval. Agora há uma arena de carnaval fora de Viareggio onde os enormes carros largos são construídos. O carnaval de lá não é tão grande como no Rio de Janeiro mas é considerável. La em Viarregio eles construíram os foguetes espaciais e os montaram em cima do carro largo.

TM: Assim se desenvolveu a história de colocar os foguetes espaciais dos EUA e da CCCP que você encontrou no pacote de cigarro em cima do carro largo.

CPM: Sim, certo. O que é muito estranho é que Fortunato Depero adota a tradição, pois o futurismo é totalmente contra a história. Os conceitos de futurismo proclamaram que a história deve ser queimada e destruída e que nós devemos nos distanciar rapidamente do passado. Depero, depois de ter voltado de Nova Iorque, começou a adorar as tradições, sejam têxteis, os trajes, ou a música popular. Ele atuou como um camaleão, tentando ficar famoso. E as pessoas no sul da Tirolia gostaram, pois ele casou estas tradições com o futurismo. No carro largo de publicidade de tabaco estavam pessoas vestidas de trajes tradicionais. E eu fez uma reencenação disso.

TM: Havia música no seu carro largo?

CPM: Sim, procurei um grupo de trajes tradicionais. Eles eram um coro também. Era um desafio, pois o evento aconteceu num feriado cristão, e além disso a população das montanhas trabalha aos sábados. A especialidade deles eram canções sentimentais sobre a emigração. Ou seja, temas concebidos pelas pessoas que ficaram na Itália e que têm saudade daqueles que emigraram para os Estados Unidos. Cantaram: “América, América, América”, são temas mesmo muito emocionantes e tristes. Como tinha gente suficiente no coro consegui reencenar a imagem do Fortunato Depero.

TM: Você chamaria estas pessoas em cima do carro largo de “atores” ou de “participantes”? Eles jogaram os manifestos futuristas em forma de aviões para o público que acompanhava o cortejo?

CPM: Sim, certo. Já de antemão conversei com o líder do coro, e perguntei o que eles iam vestir, e de onde vinham estes trajes tradicionais. Soube que é uma mulher de teatro que cria e fornece para todos os grupos de trajes tradicionais da região. Para mim era uma confirmação que na verdade a apresentação deles é realmente teatral. Para uma população que vem das montanhas vestir trajes com decoração fina, que não é deles, que não tinha a ver com os ofícios deles, era estranho. Tinha mais a ver com as roupas que você vestiria na ópera para produzir a imagem de tradição.

TM: Lembra-se como você, junto com o curador Adam Budak e os organizadores da Manifesta 7, decidiram a rota do cortejo?

CPM: Foi muito rápido. Queria evidenciar a conexão entre o lugar periférico da mostra e caminhar até ao centro da cidade de Rovereto. Como uma obra de Stanley Brown. Andar um caminho, em uma direção só. Foi intuição.

TM: O que aconteceu com o carro largo depois da performance, e como o seu projeto foi representado dentro da mostra?

CPM: Pensamos em quanto ativas as pessoas são durante os dias da abertura da Bienal de Veneza ou na Documenta. Então as grandes performances acontecem para o público profissional. Era o mesmo caso com o meu cortejo

em Rovereto. Nós organizamos o cortejo duas vezes. Primeiro para a imprensa e depois durante da abertura oficial. Este momento de chegar atrasado e perder a performance também foi tema da minha obra na Documenta (*A Balancing Act*, 1997). Em Kassel, na Documenta X, houve um vácuo de informação. A curadora chefe Catherine David não queria anunciar os nomes dos participantes e não queria organizar projetos no espaço público devido à reorganização espacial do Friedrichsplatz. Então eu fiz a performance durante três semanas. Em Rovereto então deixei o carro largo em frente da Manufatura Tabacchi, como um monumento, um memorial à performance.

TM: E dentro, na mostra, o que tinha para ver?

CPM: Tinha o maço de cigarros, os manifestos em forma de avião, um monitor de televisão com o documentário do "space rendezvouz" (encontro espacial) Apollo Soyuz. É material liberado pela NASA, eu fiz uma montagem desse material. Não havia documentação do próprio cortejo de Rovereto. A documentação de Rovereto depois foi exibida na mostra *Resolutions* na Galerie Nagel em Berlim (2008).

TM: E na Galerie Nagel você também mostrou o pacote de cigarro, os foguetes espaciais, os aviões feito pelo papel do manifesto?

CPM: Não. Cara Jordan agora escreveu um texto novo, daí ela se refere ao Öyvind Fahlstrom e ao cortejo *Mao-Hope March*[177], na Quinta Avenida de Nova

[177] "O filme *Mao-Hope March* documenta a marcha organizada em 1966 por Öyvind Fahlström: sete pessoas marcharam pela Quinta Avenida de Nova Iorque carregando cartazes que mostram seis fotos de quadrinhos americanos Bob Hope e um de Mao Tse Tung, os dois que carregam uma semelhança perturbadora um ao outro. A personalidade de rádio Bob Fass registrou os comentários das pessoas e as respostas para a pergunta "Você está feliz?", aludindo ao seu exercício como estabelecido na Declaração de Independência dos Estados Unidos. A relação entre as duas imagens icônicas contém um sutil discurso revolucionário, característica do trabalho de Fahlström, que gira em torno da agitação que culminou nos protestos de 1968. A performance pode ser vista simultaneamente como comentário ácido sobre as estratégias de propaganda da Arte Pop mais ortodoxo [...] num momento em que o mundo político se misturou com a indústria do entretenimento. *Mao-Hope March* foi filmado no dia 1.9.1966 em Nova Iorque. Ele foi originalmente produzido para ser incorporado em seu trabalho teatral, *Kisses Sweeter Than Wine*, encenado durante *9 Evenings: Theatre and Engineering* em outubro de 1966, na *69th Regiment Armory* na 26th Street, em Manhattan, um evento organizado por *Experiments in Art and Technology (E.A.T.)*. Em 1973, Fahlström decidiu apresentar *Mao-Hope March* como trabalho de arte independente." *(Cristina Cámara Bello* em: <http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/mao-hope-march>. Acesso em: 28 jul. 2017). O filme *Mao-Hope March* (1966) foi apresentado na 32ª Bienal de São Paulo em 2016 (consulte também imagem no Apêndice 2).

Iorque. Pensei sobre as Nações Unidas. Quem é responsável para o que lá? As Nações Unidas em Viena são responsáveis pelo paz no cosmo, e existe uma resolução de fundação. Na Galerie Nagel juntei todas as adições com os retratos dos secretários gerais da ONU.

TM: E o que aconteceu com os foguetes espaciais copulando que estavam no carro largo depois da exposição em Rovereto?

CPM: Isto é uma outra história. Para poder construir o carro largo, em primeiro lugar tivemos de achar um financiamento. A Manifesta 7 sugeriu fazer um negócio com um colecionador da Itália. Para realizar o carro largo, a obra teve que ser vendida antes de ser produzida. O valor da venda foi bem abaixo dos preços que são normalmente pagos para obras minhas. O carro ficou em Rovereto, somente as esculturas dos foguetes espaciais que estavam montadas nele foram vendidas. Estas esculturas agora se encontram na coleção *The Blank Contemporary* de Bergamo, na Itália. Soube que o colecionador que ficou com a obra, enquanto ainda adolescente, em 1975, criou também um carro largo e reencenou o encontro dos russos e americanos no cosmo. Participou com o carro *Apollo Soyuz* dele num carnaval na Itália.

TM: Também recebeu o pacote de cigarros e os outros elementos?

CPM: Sim, isto era o plano. Parte da venda eram as esculturas, o filme documentário do cortejo, o pacote de cigarro e os aviões de papel. No último dia da mostra Manifesta 7 recebi um *e-mail* da produção informando que o pacote de cigarro foi roubado ou tinha se perdido. Agora todos os elementos desta obra são exibidos suspensos do teto naquela coleção em Bergamo.

TM: Você ainda lembra algumas reações particulares dos visitantes durante o cortejo?

CPM: Tínhamos organizado a rota e tudo foi confirmado também com a polícia. Mas houve uma trânsito enorme de carros. As pessoas de Rovereto e os visitantes de Manifesta 7 participaram, talvez 50 até 70 pessoas seguiram o carro.

TM: O tema que foi cantado foi sempre o mesmo durante do cortejo?

CPM: Sim. O cortejo foi filmado pela estação de TV *Arte*. Combinamos que depois eu ia receber o material da filmagem.

TM: As pessoas que cantaram no carro largo foram pagas?

CPM: Sim, acho que não foi muito, mas elas não trabalharam de graça. Era um diálogo aberto.

TM: Queria ainda conversar com você sobre a obra *Burning Love, (Lodenfüßler)*, Áustria, de 2010. De novo você trabalhou junto com o curador Adam Budak, mas agora em contexto muito diferente.

CPM: Sim, era um contexto regional na Áustria, porém com um orçamento razoável. Diferente da Manifesta 7, esta exposição não tinha a ambição de comunicar com o mundo das artes, mas mais com a região mesmo. A exposição tinha como tema "tradição". No primeiro evento dos organizadores no castelo Trautenfels tinha uns panfletos, e um deles era sobre trajes tradicionais produzidos a partir de um têxtil chamado Loden. Tinha conversado com Adam Budak, que queria produzir uma obra nova que tem a ver com a tradição das roupas, pois lá dizem que uma pessoa é identificada pelas roupas que veste. Daí me falaram que tem um político local, da direita, que sempre anda vestido de um certo tipo de capa de chuva feita de Loden. Era a maneira dele sugerir que está conectado ao povo. Assim tentei abrir ideias e identidades da região a partir das roupas. Hannah Arendt e Richard Sennett eram pensadores-chave para a curadoria do Adam Budak. A produção deste material existia desde 1434 e fiquei fascinado. Tinha uma fábrica que em muitas gerações esteve produzindo o material Loden. Comecei a pesquisar, de que material o Loden era feito, quem veste o Loden, quem conhecemos vestido de Loden pela mídia, quem produz o Loden. Encontrei o lugar onde Arnold Schwarzenegger compra Loden. Me mostraram imagens do Schwarzenegger vestido de Loden, subindo montanhas, era como uma filmagem de Hollywood. As pessoas vestem o Loden para expressar a sua identidade e afeção pela região. No passado o alfaiate visitava as casas e fazia as roupas para a família inteira, e se vestia o Loden até cair do corpo. Conversei com alfaiates sobre as possibilidades de usar cor no Loden. Pois pensei no Christo e Jean Claude e

queria criar uma imagem ou escultura na paisagem. O contraste na paisagem seria mais forte. Queria ver o têxtil se mover pela paisagem.

TM: Como você chegou à forma da sua escultura com as 20 aberturas nas quais as pessoas entram assim, vestindo o Loden coletivamente como capa?

CPM: O material sempre é produzido em um comprimento de 50 metros. Queria que as pessoas fossem identificadas com o material, e que elas carregam e vestem o material ao mesmo tempo (em alemão a palavra *tragen* significa tanto “vestir” quanto “carregar”). É como um poncho, um pouco como no caso das capas do Hélio Oiticica. E tem esta tradição de capas também na região, assim você fica quente mas com as mão livres, e a água da chuva cai pelos lados. A espessura do Loden fabricado chega de uma mão para a outra. Calculei então o número de pessoas que poderiam caber dentro do comprimento de 50 metros carregando o material em conjunto.

TM: Tinha um conotação sexual na forma como o objeto foi carregado?

CPM: Não, somente a ideia de que todo mundo esteve embaixo do mesmo “cobertor”.

TM: Quem eram os integrantes? De quantos quilômetros era a caminhada?

CPM: Os participantes eram integrantes dos bombeiros voluntários de Mitternberg. Caminhamos 42 quilômetros em um dia. Eu queria escolher um caminho direto mas os organizadores acharam que deveríamos oferecer um almoço, então houve um intervalo. Durante o intervalo os 20 participantes não saíram do traje. Escolhi caminhos periféricos, caminhos só para caminhar, para evitar que a gente andasse na rua o tempo inteiro. Eles andaram bastante rápido. Similar ao projeto na Manifesta 7, queria ligar o lugar da produção do Loden com o lugar da exibição.

TM: O evento foi anunciado? Quem era o seu público?

CPM: Sim, foi anunciado por vários meios e também pela televisão. As pessoas ficaram ao lado da rua e bateram palmas. Muitas vezes nós fomos recebidos pelos prefeitos na entrada dos diferentes vilarejos. Fomos recebidos por eles com a garrafa de Schnaps na mão, então os participantes ficaram

cada vez mais bêbados. Em termos de documentação houve porém algum tipo de rompimento com a TV, pois eu queria que eles filmassem durante o cortejo. Andamos o caminho mais rápido, cruzamos campos, etc. Mas a TV Orf queria imagens mais felizes e com mais gente. Então tínhamos de passar por uma vila bonita onde eles tinham arranjado o povo nas janelas batendo palmas. Eles fizeram uma encenação.

TM: E como foi a chegada no castelo Trautenfels? Você já tinha preparado o suporte para a escultura Loden a ser mostrada na exposição?

CPM: Sim, os suportes são mais altos do que uma mesa. Tinha 20, o mesmo número dos participantes que estavam carregando o Loden no cortejo. Arranjado como num espiral.

TM: A documentação foi exposta junto com a escultura?

CPM: Esta vez sim, pois o evento da procissão aconteceu três semanas antes da abertura da exposição.

TM: Que mais foi exposto durante a mostra no castelo Trautenfels?

CPM: Tem um colecionador judeu que coleciona material folclórico da região. Encontrei uma série de obras no acervo dele que tinham a ver com a história da região. Pinturas e fotografias que também encontrei em um restaurante lá perto, um restaurante que esta família do colecionador judeu frequentou. São pinturas com representações de homens pulando sobre galhos de madeira. Fascinante. Além disso houve nos anos 1930 um decreto que avisava os judeus para vestir trajes tradicionais da região e encontrei evidência de que a ideia do alpinismo na região tinha sido um esforço judeu. Muitas roupas também foram preservadas por causa desse colecionador judeu. Ele registrou também muitos temas de música. Fizemos uma seleção das obras dele e da coleção do castelo. Estes materiais foram mostrados ao lado das minhas obras. O Loden foi exposto na mostra como uma pele abandonada pelos participantes da procissão. As pessoas envolvidas nomearam a obra como *Lodenfüßler*. Gostei. O que na Manifesta 7 foi mais uma crítica institucional aqui funcionou realmente, pois nesta ocasião do projeto *Burning Love (Lodenfüßler)* o povo realmente esteve incluído no projeto. Visitei todo mundo,

os alfaiates, os fazendeiros que trabalham com as ovelhas, os restaurantes, os museus, e assim se criou uma certa dinâmica.

TM: Onde está a escultura hoje, em Trautenfels?

CPM: Adam Budak e eu, nos queríamos muito que a escultura ficasse na região. Está no acervo do Kunsthaus Graz, porém não foi adquirida ainda.

TM: E a documentação – filme, é uma edição?

CPM: Ainda não foi decidido.

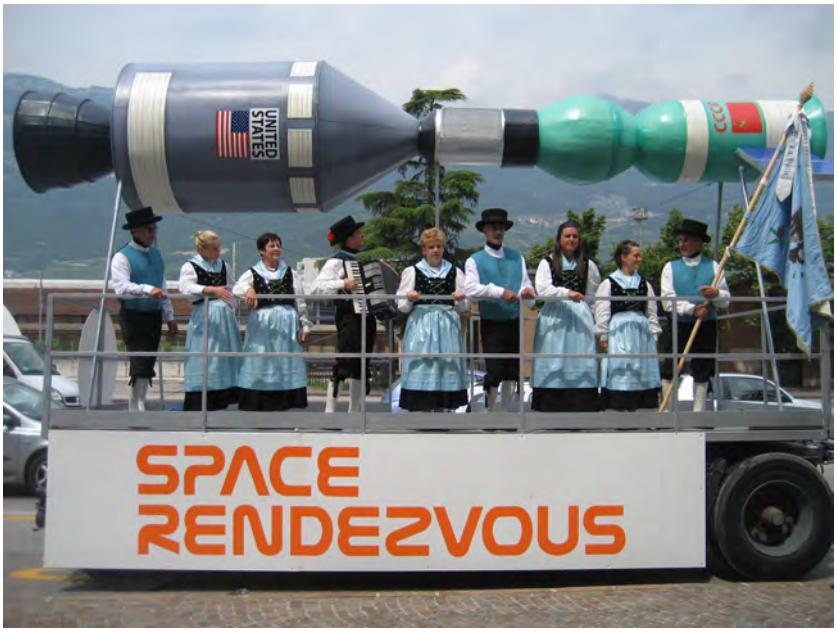


Figura 66: Christian Philipp Müller, *Carro Largo*, Rovereto, Itália, 2008, foto: cortesia Galerie Nagel Draxler, Berlim

Entrevista com Eli Sudbrack, *assume vivid astro focus*, São Paulo, dezembro de 2016

TM: Eli, Você organizou o projeto *axé vatapá alegria feijão*, uma instalação e performance que fazia parte da 28ª Bienal de São Paulo (2008) "In Living Contact", que teve curadoria de Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen. Você trabalhou junto com os colaboradores Cibelle Cavalli, Rick Castro, Rafa de Jota, Fábio Gurjão, Neon, Kleber Matheus; Silvia Moraes; Melissa Stabile; Rodrigo Garcia Dutra; Carolina Gold; *Black Meteoric Star* (aka Gavin Russom) e também houve performances de *Black Meteoric Star* (aka Gavin Russom), Cibelle Cavalli, Rick Castro e Carolina Gold. Como surgiu o convite de participar na 28ª Bienal de São Paulo?

ES: O Ivo Mesquita conhecia o meu trabalho e me convidou de fazer parte do setor de performance que estava localizado no térreo do prédio da Bienal. Ivo tinha a ideia de tirar os vidros do pavilhão, queria que o espaço estivesse aberto para o parque. As pessoas circulariam através do espaço da Bienal. Porém, infelizmente Ivo não consegui a realizar esta ideia. A princípio queria fazer algum projeto no parque e não no pavilhão. Tentei convencer o Ivo mas foi impossível. Me deu a entender que era uma decisão política, da administração da Bienal *versus* a administração do Parque. Naquela época ninguém estava fazendo projeto fora do pavilhão. Então fui convidado para organizar uma performance para o último dia da 28ª Bienal de São Paulo (6 de dezembro de 2008). Como se estivesse acabando com a Bienal, literalmente. Interpretei isso de uma forma mais apocalíptica, detonando o conceito daquela Bienal. Desde o início Ivo me tinha falado que deixaria um andar vazio, e que tinha uma certa preocupação como as pessoas iam reagir. Achei a ideia ótima, vinha de um lugar honesto. Como não tinha dinheiro para bancar um andar inteiro ele queria deixar isto à vista. Quando a Bienal abriu, teve a intervenção dos pichadores na inauguração. Este evento, mesmo no início da Bienal, foi um "turning point". Eu e uma série de outros artistas nos manifestamos contra a prisão da grafiteira. Achei a reação da Bienal errada, achei que eles deveriam ter absorvido a ação dos pichadores. Circulou uma carta que assinamos, eu e vários outros artistas. Acentuou de certa forma o tom apocalíptico da 28ª Bienal de São Paulo. Como me manifestei a favor dos pichadores, a curadoria tinha

medo que os pichadores voltassem com a minha performance para o pavilhão da Bienal. A curadoria me perguntou se tinha chamado os pichadores para voltar na minha performance. Respondi que não, mas que também não vou barrar eles. Naquele ano eu tinha também uma exposição individual na Galeria Triângulo, e virou uma homenagem aos pichadores. Tinha programado outra coisa, mas fizemos uma série de neons que piscavam sem parar, inspirados em detalhes dos alfabetos da pichação. Eram imagens abstratas. Na Bienal, de alguma forma, a gente teve a ideia de alugar um carro alegórico abandonado da Escola de Samba Águia de Ouro em São Paulo. Num galpão gigante, fomos escolher, e compramos o carro. Queríamos usar este carro como receptáculo da performance, e transformar o carro durante uma ou duas semanas que a gente tinha para transformar o palco naquela seção das performances.

TM: Vocês construíram uma nave que ficou instalada dentro do pavilhão da Bienal. Esta nave também foi movida pela cidade ou pelo Parque do Ibirapuera?

ES: Não, infelizmente não foi possível levar o carro para fora do pavilhão. A gente teve uma semana para decorar o carro lá dentro do pavilhão, e durante estes dias organizamos alguns eventos pontuais. O Fabio fez um desfile de moda das roupas dele, mostramos um documentário sobre a banda *Secos e Molhados*, do Ney Matogrosso. As cenas das performances do Ricardo Castro ou da Cibelle que você vê na documentação somente aconteceram no último dia da Bienal. Mas a gente convidou um grupo de *Bumba meu Boi,* que fez uma procissão no parque, de fora para dentro da Bienal. *Bumba meu Boi é* uma festa típica do nordeste que também acontece em algumas cidades em volta de São Paulo. Queria criar algo ritualístico que levasse a performance de Black Meteoric Star (vulgo Gavin Russom) onde havia *show* de *laser*. *Bumba meu Boi* levou a gente numa procissão de fora do parque para dentro do pavilhão, e daí isso emendou com a *show* da Cibelle Cavalli Bastos e Ricardo Castro fazendo uma espécie de bênção ao espaço da nossa performance. Um ritual de iniciação. Cibelle estava tocando música, e o Ric junto com ela estava

pintando as pessoas. Pegamos vários restos de tecidos da *Neon*[178] e que começamos amarrar nas pessoas do público, houve maquiagem no rosto, e elas que viraram *performers*. Quando já estava mais escuro o Gavin Russom entrou com seu som de música eletrônica. Para mim esta coisa de carnaval sempre foi uma sina. O meu trabalho foi muito comparado ao carnaval, de festa. Eu não gosto de carnaval. Para mim é uma das referências visuais, não a única. Mas a música de samba nunca gostei. Para mim o rótulo carnavalesco sempre incomodou. Porque sou brasileiro, faço obras coloridas = carnaval. Então achei sempre um jeito superficial de falar do meu trabalho. Trabalho com gente de outros países, Christophe, o meu parceiro, é francês. Então queria fazer um carnaval apocalíptico, e o som eletrônico do Gavin é extremamente apocalíptico. Convidei a Bianca Exótica, uma transvesti daqui, e pedi que ela viesse fantasiada de carnaval e que ela trouxesse outras "travas". Tinha também um grupo de crianças sem teto que queriam entrar na Bienal, seguindo a procissão. Só que os seguranças da Bienal, sacando que elas eram "homeless" barraram o acesso deles. Eu intervi nisso, e falei que tem que deixar todo mundo entrar, não pode barrar porque essas crianças não têm casa. Eles formaram parte fundamental da performance. Começaram pegar pedaços da nossa instalação e começaram criar fantasias. Distribuímos também máscaras com uma lente que multiplicava a quantidade de luz. Então isso com *laser* foi uma viagem, porque o *laser* ficou como fogo de artifício. As crianças dançaram sem parar, ficaram muito felizes de participar da performance. Mas era estranho porque eles sabiam fazer dança do ventre, *Bellydance*. Então fiquei pensando se houve algum abuso sexual, que eles foram forçados em aprender dança do ventre. Eles começaram a dançar para o Gavin, que estava em cima do carro alegórico.

TM: Como você orquestrou a participação dos colaboradores todos? Houve uma divisão entre quem constrói músicas, fantasias, esculturas?

ES: É orgânico, mas eu dou uma certa direção. Tinha trabalhado junto com alguns, com Ricardo Castro ou Cibelle, por exemplo, em várias ocasiões. Com

[178] *Neon* era um grife de moda sob direção de Dudu Bertholini e Rita Comparato (2003-2013).

Gavin foi um fim de ano inteiro de performances que fizemos juntos em lugares de arte ou em festivais de música. Ele começou *Black Meteoric Star* no final de 2007 e a gente como *assume vivid astro focus* já começou a fazer parte das apresentações dele de música. Assim houve uma troca, nós o incluímos nas nossas performances, e ele nos convidou para desenvolver *set design* para os *shows* dele. A função do Gavin era fazer performance em cima do carro alegórico. Melissa, Fabio e Kleber, Silvinha, Rafa, estavam construindo comigo o palco. Kleber construiu várias obras em neon. A marca de roupa *Neon* nos forneceu sacos de restos de tecido impresso com estampa desenhada pelo Fabio, e decoramos o carro. Depois de vários projetos colaborativos grandes, este foi o último. Um adeus.

TM: Você também participou de *Cordão dos Mentecaptos*, durante o carnaval de 2016 em São Paulo. Como foi esta experiência? Também estava planejado algum tipo de movimento de bloco?

ES: Acho engraçado isso. Porque o Brasil tem um potencial de arte pública fulminante. O brasileiro tem uma predisposição nata a participar, o público geralmente é curioso, o público vem participar facilmente. Não precisa ficar implorando o público, como em outros lugares do mundo. O brasileiro já vem querendo participar. Acho que esse potencial é pouco explorado. Sempre tem algum empecilho. As pessoas do meio artístico têm medo porque estão lidando com um público incontrolável ou leigo. Tem muito preconceito. Assim foi quando falei para o Ivo que queria fazer um projeto fora do prédio da Bienal, fora do Parque Ibirapuera.

TM: Acho que tem a ver também com a justificativa da existência da instituição. Como a instituição justificaria ocupar o prédio, se a Bienal também não aconteceria lá dentro...

ES: Mas também acho que tem a ver com o medo do espaço público. O prédio é um espaço protegido. Isto também se relaciona com a reação e atitude que a curadoria tomou quando os pichadores entraram na exposição. Vem um público de fora, incontrolável, que não está seguindo das regras da Bienal. Houve uma reação extremamente moralista da parte da Bienal contra uma

invasão que veio de fora. Vendo o mundo das artes brasileiro, sempre acho que existe uma certa constrição a um espaço supostamente “seguro”.

TM: Queria saber um pouco mais sobre a procissão *Cordão dos Mentecaptos* durante o carnaval 2016.

ES: Ricardo Sardenberg fez a curadoria deste evento. Falei para ele que não gostaria de carnaval, como já mencionei aqui a você hoje. Ele queria que fizesse a ambientação do *Cordão dos Mentecaptos.* A ideia da procissão era dele. Ele queria que fizesse a ambientação da entrada do Pivô (onde a concentração aconteceu) e os estandartes e uma série de *banners* que foram desenrolados na fachada do Copan. As pessoas carregariam os estandartes na procissão, daí convidei outros artistas, e juntei as 4 ou 5 imagens impressas dos trabalhos deles em cada estandarte. Estes estandartes estavam pendurados no Pivô, e no dia da procissão as pessoas foram convidadas a pegar um estandarte e carregar pela rua. A Cibelle se encarregou de decorar o carro alegórico e puxar a procissão. A rota foi planejada em volta do edifício do banco Bradesco. Tinha uma controvérsia porque esta volta replicava a volta que os africanos davam a uma árvore, logo antes de serem mandados para escravidão. Achei estranho porque os participantes eram todos brancos, no centro, em volta do Bradesco... E o plano era que quando o bloco voltasse para o Copan, a gente ia soltar os *banners*, que tinham confete dentro.

TM: Na preparação dessa entrevista revisitei uma crítica que escrevi sobre a exposição *Tropicália* no Barbican em Londres em 2006 (publicado em *Untitled*, Londres, 2006). Na ocasião, escrevi que nesta “exposição muito comportada falta um elemento decisivo, ou seja, o que significava para as pessoas nas ruas do Brasil viver os momentos políticos da década de 1960. Talvez um exame mais saudável da *Tropicália* pudesse ter ocorrido no contexto do bairro precário de Tower Hamlets, em Londres, e não no local higiênico e próspero na cidade de Londres.” Como foi a sua experiência, participando na mostra *Tropicália* como artista?

ES: Eu também tinha problemas com esta exposição. Foi muito intimista para mim. Na abertura estive com os Tetine, mas o espaço era micro, com algumas

projeções de vídeo e os vestidos de Antônio Maluf em volta. O meu problema com *Tropicália* era o rótulo, ou seja o meu trabalho a ser lido através das referências de um movimento do passado ou em relação com Hélio Oiticica. Daí eu me sinto preso no passado.

Mas eu já usei o carnaval depois do rótulo de carnaval que puseram ao meu trabalho. Em 2006 fiz então uma exposição carnavalesca na Galeria Triângulo. O pessoal das artes ficou chocado. "Vai levar o carnaval para uma galeria de arte? – de jeito nenhum!" . Não é *high* arte suficiente.

TM: Como você trabalha em termos de documentação? Isso sempre me interessa: por que quando falamos de procissões organizadas por artistas, falamos de projetos efêmeros?

ES: Fiz recentemente uma compilação de 88 vídeos de documentação de performances ou aberturas, e juntei com outros que são vídeos de inspiração.[179] Os estandartes e os banners de *Cordão dos Mentecaptos* ainda estão comigo no meu estúdio. Os estandartes uso como biombo. Da performance na Bienal 2008 não sobrou nada. O público desmontou a instalação no final da noite e começou a levar pedaços para casa. Achei incrível. O Kleber ficou com os neons. A gente guardou o carro alegórico por um tempo, mas afinal retornamos o carro para Escola de Samba Águia de Ouro em São Paulo.

Figura 67: instalação de *assume vivid astro focus* na 28ª Bienal de São Paulo, 2008, foto: cortesia do artista

[179] O vídeo junto com um *index* foi exibido no ateliê aberto de Pivô Pesquisa, São Paulo, em outubro 2016.

Entrevista com Ana Maria Tavares, São Paulo, novembro de 2017

TM: Como surgiu o convite de participar de Sonsbeek 2008?

AT: A curadora Anna Tilroe foi quem me convidou depois de visitar uma exposição minha na Brito Cimino e minha obra na *Arte/Cidade* em São Paulo. Tilroe atuou como crítica e aos poucos foi convidada a fazer curadorias. O evento Sonsbeek foi inaugurado em 1947. Na ausência de Bienais na Holanda, Sonsbeek foi o grande evento internacional importante. Acontece na cidade de Arnhem, que tem uma característica geológica interessante. A natureza em si já é um lugar excêntrico porque sofreu impactos na era do gelo que transformou a superfície da Terra. Tem umas reservas naturais e numa destas reservas está localizado no Museu Kröller Müller. Este museu, desde a sua fundação, abriga obras de arte moderna.

TM: Qual era o tema de Sonsbeek 2008?

AT: O que aconteceu até o momento de 2008 é que, em todas as exposições de Sonsbeek, os curadores internacionais traziam artistas internacionais sem nenhum tipo de interlocução com a comunidade. Isso foi acontecendo ao longo do século. A versão anterior a 2008 foi extremamente malvista pela comunidade e muito criticada, pois a população se sentiu colocada à margem do processo. As obras de arte foram danificadas. Tilroe tentou mudar isto. O tema da edição de Sonsbeek 2008 era *Grandeur.*

TM: Quem participou? Como você desenvolveu a procissão?

AT: Nas conversas que teve com Anna Tilroe ela mencionou o ano novo chinês, ou as procissões da Semana Santa na Espanha, o carnaval no Brasil, e ela estava olhando como as artistas lidaram com esta celebração. A exposição foi estruturada da seguinte forma: cada artista escolheria uma *gilda,* ou seja, pequenas comunidades da cidade, que se ocupam com alguma questão ou foco, e os artistas convidariam estas comunidades para trabalhar juntos e/ou não trabalhar com eles, mas seriam estas pessoas que carregariam as obras numa procissão de abertura, num ritual. Uma semana depois as obras seriam instaladas no parque.

TM: O tema da procissão também está sendo refletido no catálogo da mostra.

AT: Sim, no texto de catálogo Anna Tilroe menciona que uma das suas imagens favoritas é de uma procissão de artistas e arquitetos russos nos anos 1920. Ainda as páginas dos artistas no catálogo contêm imagens selecionadas pelos artistas que são inspirações e estabelecem relações com seus próprios conceitos e pensamentos.

TM: Todas as obras seriam carregadas naquela procissão de abertura?

AT: Isso, nas imagens do filme-documentação podemos ver que todas as obras foram carregadas pela população daquela cidade. Uma semana depois, as obras foram instaladas no parque. Para mim isso era um grande problema, porque penso muito em contexto, tento eliminar a base e a relação entre obra e sujeito. Porque o que você faz numa procissão é colocar um objeto numa base, é carregar este objeto como se tivesse uma autonomia e valor desconectado do lugar. Então o meu trabalho também vira uma crítica a isso. Queria expandir o conceito.

TM: Vamos falar das suas obras.

AT: Não iria produzir uma obra tradicional. Eu já tinha trabalhado com água antes, e quando visitei este parque fiquei extremamente comovida. Tem uma natureza solene, e você sente a história. E não tem nada mais importante do que a própria natureza para mim. Tinha certeza que o meu gesto não seria de ocupação, autoridade ou imposição nesta relação entre natureza e arte. Queria fazer uma obra mais contemplativa. E a pergunta que faço é de onde vem a água neste parque, que passa para o rio Sonsbeek e depois vai para o rio Reno. O botânico que me acompanhou no parque me mostrou a fonte onde nasce a água. Um engenheiro de solo me contou a história: na era do gelo, houve uma fragmentação das camadas da Terra que fez que a água não subisse até a superfície. Na Idade Media – com os moinhos produzindo energia e alimento – não tinha água em Arnhem, então houve uma engenharia do solo para fazer a água subir. Só que quando a água subia, voltava também rapidamente. Para evitar este processo, aconteceu a engenharia dos rios. Fiquei impressionado com a história. Pesquisei que no próprio parque tinha um

museu da água e que tinha um grupo de pessoas que defendiam a reabertura dos rios fluírem dentro da cidade: *a Sonsbeek Gilda*. Comecei a trabalhar com eles e trouxe a ideia de que queria fazer uma celebração das águas.

TM: Então você produziu duas obras, uma para o parque e outra para a procissão?

AT: Sim, produzi obras para o parque e para a procissão. Numa apresentação que a curadora fez, ela começou a mostrar filmes da Semana Santa na Espanha. Isso ficou tão forte para todo mundo. E em mim, que venho de um país católico com toda a repressão das imagens da Semana Santa, estas imagens da tristeza evocaram mais um desejo de trabalhar o carnaval. Eu comecei a pensar como poderia trazer um pouco da nossa cultura para este projeto. Fui ver a lavagem de Bomfim (*A Lavagem das Escadarias do Bonfim*), que é um evento sincretista que reúne as culturas afro-brasileiras e católicas portuguesas. A água ficou como um elemento de purificação e da união destas pessoas aí num ritual que é um pouco mais positivo. A outra coisa que me inspirei foi poder trazer as fitas da Igreja do Bonfim, e ao final o trabalho é simples. O trabalho se chama *Secrets of the Waters (For Mnemosyne)* e eu já fazia os mantras. São palavras que cogitam as ilusões do mundo capitalista, ideias de desejo, prazer e do regozijar. Faço este mantra com as palavras *Desire, Deserve, Delight* e *Sparkling Water, Still Life, Sparkling Life, Still Water* nesta ordem. Para a procissão, criei uma escultura leve com as fitas do Bonfim, com meu mantra junto com o símbolo do moinho de água. Eram 10 mil fitas para chegar a uma área de 10 metros quadrados. Começa um processo de construção com o grupo da *gilda* num ginásio de uma escola. No *atelier* eles contaram histórias sobre a água, e é uma pena que isso não foi gravado. Pensei no carnaval, e eles fariam uma performance. Bolei um jeito de eles carregarem 2 ou 3 quilos da rede por pessoa, em vez de carregar uma pedra de 600 quilos, que era obra que ia instalar no parque. Eles marcharam, e a minha escultura leve era a única peça que você poderia ver na distância e que dançava no céu. Foi uma grande emoção porque foi um trabalho gigante. No dia 4 de julho de 2008 inaugurou uma exposição das minhas obras no museu. A *Wish-ribbon net* (2008) que foi apresentada na procissão agora está na coleção do museu Kröller-Müller. Para a exposição propus demarcar o parque

com cinco pedras, trabalhando com a engenharia e a radiestesia que foi usado na Idade Media para achar os veios da água. As pedras são similares às pedras de moinhos e contêm o mantra: *Desire, Deserve, Delight* e *Sparkling Water, Still Life, Sparkling Life, Still Water.*

Figura 68: Ana Maria Tavares, *Wish-ribbon net*, 2008, Rede de pesca e fitas de tecido com texto bordado, 1000 x 400 x 50 cm
Coleção Kröller Müller Museum, Otterlo, Holanda, foto: cortesia da artista

Entrevista com Stephan Doitschinoff, São Paulo, abril de 2016

TM: Stephan, quero falar com você sobre procissões e desfiles organizados por artistas. Como você chegou a organizar desfiles?

SD: Fui formado muito pela cultura religiosa e a tradição, e como filho de pastor eu fiquei na igreja o tempo todo. Mas era uma igreja evangélica, então o universo das imagens era inexistente além de uma cruz. Não tinha imagem e não tinha procissão. Os evangélicos veem as procissões como uma coisa do diabo. Me cansei, e fui morar fora, na Itália, em Londres e Paris. Quando voltei, fui para um lugar onde pude estar nas procissões e ver os altares dentro das casas, e eu queria trabalhar com os artesanais que produzem a arte devocional. Fui para Lençóis, na Bahia, onde fui convidado a pintar a capela local. Em 2005 fiz um projeto onde pintei um mural gigantesco na cidade. Participei de muitas procissões, as grandes que são da Igreja Católica e as pequenas que são do rezado, dos alinhas, do jarê, que são sincréticas, onde participem cinco ou seis pessoas, muito misturado com a cultura ibérica e o animismo africano. Quando voltei para São Paulo em 2008 e fui convidado ao MASP, percebi esta dinâmica de eu poder me apropriar de uma estrutura conservadora, retirar o conteúdo original e inserir a minha crítica à própria igreja. Esta era a primeira base do Cvlto do Fvtvrv.

TM: Então foi um percurso bastante autobiográfico até ao chegar nas procissões e à criação do Cvlto do Fvtvrv?

SD: Uma pesquisa minha, desde aos 18 anos, tem sido criar seitas, cultos, religiões, e venho estudando seitas paralelas. A igreja Católica é tão real como uma igreja que você cria no seu próprio computador agora. Única diferença é que tem mais gente seguindo. Então fundei o *Novo asceticismo*, era um ensaio, um antecedente do Cvlto do Fvtvrv que é muito mais complexo. Novo asceticismo é um código de regras de ascetas como eles vivem hoje em dia.

TM: A *Marcha dos Três Planetas* não foi a sua primeira vez que você organizou uma procissão, já antes você tinha organizado *Brilho do Sol* (2010) em Lisboa, certo?

SD: O *Brilho do Sol* ele é diretamente ligado a Lençóis porque fiquei dois anos na Bahia (2005-2008) e quando voltei conheci um curador português, Carlos Alcobia, e começamos a conversar sobre o fato de que muitos assuntos que estudei na Bahia, vieram do norte de Portugal. E ele me levou a viajar no norte de Portugal a fim de criar contatos com os artesãos e historiadores, em Bragança e as vilas perto de Bragança. Conheci Antônio Pinela Tiza - diretor do Museu Ibérico da Máscara e do Traje. Daí conheci as máscaras de lata, aprendi como eles fazem as máscaras e as roupas. Depois fui para Lisboa, e fiquei mais dez dias num *atelier* da Universidade das Belas Artes, com uma equipe de estudantes, e a gente criou as máscaras, as roupas e o conceito do *Brilho do Sol.* Depois apresentamos este cortejo *Brilho do Sol* para o público em Lisboa.

TM: Conta um pouco mais sobre *Brilho do Sol*. Qual era o universo de imagens, trajes, percurso, quem participava.

SD: O *Brilho do Sol* foi inspirada na ideia das plantas sagradas, nas plantas de poder. Então criei um altar na rua, com cimento, para as principais plantas xamânicas. O iboga, o peyote, o cogumelo *Psilocybe cubensis* e Ayahuasca, e o mandrágora, que é a mãe deles. Então a gente tinha dois seres de natureza. A ideia era a ligação entre as plantas e os diabos. Pois na Grécia antiga se acreditava que o que dá inspiração para a pessoa, não é ela mesma. Ou seja, não é uma coisa egóica. O pintor, o poeta, o escritor, o escultor, a ideia não é dele. Existe um demônio que dá a ideia e a pessoa só a executa. Este demônio não é bom nem mau. O demônio é uma figura da natureza que traz a inspiração. E a ideia do demônio foi satanizada, tornou-se uma coisa ruim quando o cristianismo se tornou uma religião oficial. Todas as outras culturas e religiões se tornaram inimigos de Roma. Assim como as plantas também, e o xamanismo, o paganismo. Todos se tornaram inimigos. E as características dos diabos, pelos (pelos – representam o lado animal, a paixão, tudo o que escapa do racional), a palha (da vassoura da bruxa ou do Vom Krampus – claro que isso já é outra época), o chifre e os pés de bode (Baphomet), todas são emprestadas de todas as culturas que poderiam ser inimigas de Roma, tridente de Netuno, rabo de Netuno, os seios da deusa, criaram a imagem de Baphomet, que dá a imagem do inimigo ao diabo. Junto com isso veio o lance

da bruxa. A mandrágora, que tem um corpo humano e usa para *voodoo* ou magia. Só que tudo isso aqui, criado como identidade do mal, na verdade são elementos da natureza. E então a ideia dessa procissão é que estes dois personagens vão levando as pessoas até o altar. Tanto as três personagens estão mascaradas, como o resto do público, todos levados por estes dois diabos.

TM: E essas três pessoas que estão vestidas com máscaras metálicas, o que eles significam?

SD: Eles representem o povo. As pessoas normais, as pessoas que estão sendo acompanhados.

TM: Então você levou uma mitologia brasileira até Portugal e misturou com máscaras ibéricas.

SD: Eu descobri conversando com este curador, que muito do que eu achei que era só sincretismo afro-brasileiro não era. Tinha muita influência da cultura ibérica. Fiquei dois anos na Bahia estudando, e fiquei achando que tudo era cultura cabocla brasileira. E aí ele falou: “Não, você tem de ir para o norte de Portugal porque isso é celta”, que parou no norte de Portugal e na Suíça também. Parou na região de Trás-os-Montes.

TM: Como você chegou ao nome do *Brilho do Sol* e qual era a reação do público? Qual era o trajeto da procissão?

SD: Eu já ouvi muito falar sobre a luz de Portugal, que inspirou muitos artistas, muito amarelo, então eu cheguei lá e teve um grande impacto para mim. Tinha muita influência da luz na Bahia, e em Portugal também me influenciou muito. A reação do público era de muito estranhamento, e gosto muito de trabalhar com público que não é da galeria. Era um público que chegou pela divulgação de jornal e de televisão. A procissão durou mais ou menos uma hora, aconteceu nas ruas do bairro de Mouraria, porque lá não passa carro. E o convite e o projeto, organizado em Lisboa pelo centro de performance C.E.M - Centro Em Movimento e o curador Carlos Alcobia.

TM: Depois da procissão os trajes foram mostrados em outro lugar?

SD: Eles estão comigo. Nunca mais foram mostrados. Poderia mostrar estes de novo junto com registro. No MAM agora houve um interesse de museu, em mostrar os trajes que usei na miniprocissão. Mas eu não queria, porque tudo era muito novo. Mas como O *Brilho do Sol* já tem cinco anos, cabe mostrar nesta maneira. Existe também um filme além das fotos de registros.

TM: A *Marcha dos Três Planetas* foi uma ação que faz parte do Cvlto do Fvtvrv, um projeto multidisciplinar, de grande complexidade, relacionado à criação de uma "igreja" que inclui hinos e hinários, trajes, marchas, templos e altares, entre outras estruturas. Aconteceu no CCBB de São Paulo em 2015. O que é o Cvlto do Fvtvrv? Você pode contar um pouco mais sobre a ideia?

SD: Eu imagino este trabalho como um *hacker* num *site*. Se um *hacker* posta um conteúdo no próprio *site* dele, tem um certo impacto. Se um *hacker* posta no *site* da New York Times, ou melhor da Fox News que segue uma filosofia oposta, então o impacto é gigante. Comecei de desenvolver uma série de trabalhos para *hackear* estruturas conservadoras: forças armadas e igreja:

Procissões e hinos

Templos e altares

Fardas e medalhas

Estandartes

Joias

Até mesmo decoração de festas populares

Mobiliário

Comecei a desenvolver toda essa ideia, em várias dimensões, inclusive as personagens antropomórficas representativas de divindades, eu tenho feito isto há muitos anos. Por exemplo, aqui é uma divindade que eu criei inspirada na carta do Tarô, que é o mundo, só que esta aqui é de três mundos. Todo o discurso dentro dela fala sobre as questões da arquitetura social. Três mundos (na verdade 3 Planets Lifestyle – que eu traduzi como 3 Mundos ou Três Planetas) é um termo usado pelo Kalle Lasn no livro *Meme Wars* (2012), que

me influenciou bastante, assim como a revista que ele publica, a *Adbusters*, inspirada num *index* de consumo. Vários lugares do mundo a gente já consome tanto que precisaríamos de três planetas para atender à demanda, Tóquio, Nova Iorque ou até São Paulo. Outro símbolo é a Lua pegando fogo. A lua cheia de bandeiras que é uma reflexão minha sobre a questão se já existia na história humana um momento específico que fosse propício para a expansão da consciência. Eu imaginei que talvez quando o homem chega na Lua e vê a Terra de fora, ver que não tem fronteiras, ver que jamais a gente é a única espécie no Planeta, ver o tamanho do universo. Em vez de ter uma ação de acordo com esta reflexão ele ficaria com uma bandeira que é uma ação de controle e conquista. Eu aposto nesta ideia. Eu queria este símbolo para falar sobre este ridículo da conquista. Todos estes símbolos, então, por exemplo, o Banespa, que é o símbolo de uma cidade rígida, o Banespa, que é um banco falido que foi privatizado para o Santander. São símbolos totalmente relacionados ao integralismo paulistano. Então comecei a criar inspirado nestes símbolos o hino, as joias. Tenho usado muitos símbolos de São Paulo, mais distorcendo a ideia, a ideia do culto é antipatriótico e antiautoritário. Só que eu quero usar justamente estas imagens patrióticas e do autoritarismo. Dentro de uma estrutura sacra, o santo, o estandarte simboliza pureza, o *mainstream* e a legalidade. E uma estrutura rígida. Insiro as estrelas da Blatva (que representam insubordinação/marginalidade/conspiração) nos joelhos das divindades (Jesus ou santos) que representam submissão/mainstream/poder/ oficialismo. Tal como a máfia russa que tem um código, como se fosse um *currículo vitae*, tatuado no corpo. E quando tatua a rosa nos joelhos, quer dizer: “eu não vou me ajoelhar”. Nem homem, nem mesmo Deus pode me julgar. Eu comecei a desenvolver uma série de santos. O santo é o símbolo máximo de submissão da humildade frente a Deus e à legalidade. E a estrela é o símbolo máximo da marginalidade e da insubmissão. Então “não vou me ajoelhar aí”, ele é rígido. É uma pintura de mais ou menos 2,5 m de altura. Daí eu criei uma música e a marcha, como se fosse a marcha para Jesus. A *marcha dos três planetas.* Na procissão a tela foi reproduzida através de uma foto num estandarte. Todas as imagens que estão nos estandartes existem como pinturas. As imagens que estão melhor representando as ideias em torno do culto são o Banespa explodindo e a caravela cheia de livros afundando.

TM: Por que com livros?

SD: É o seguinte: Futuro é escrito com três vês. É assim como se escrevia futuro em Latim, que é uma língua morta. A ideia do Cvlto do Fvtvrv na minha concepção é que muitos problemas que a gente está enfrentando hoje da arquitetura social, a gente olhe para o futuro com uma mente de passado, retrógado. Como se a gente tivesse falando sobre o futuro com uma língua morta. Por isso escrevi futuro em Latim. A caravela fala sobre a cultura: como se a cultura afundasse a gente. As pessoas em geral confundem arte com cultura. E querem preservar cultura a qualquer custo. Só que a cultura também inclui racismo, xenofobia, homofobia, sexismo e muitas vezes a gente corre o risco de achar que é só a cultura do poder institucionalizado que tem símbolos de Banespa, etc. que está nos afundando.

TM: Qual foi o trajeto do desfile? Você contou que A Marcha se deu nos arredores do Teatro Municipal, seguindo pelo Viaduto do Chá e por fim no CCBB?

SD: Queria muito passar pelo Banespa. Aqui temos os fundos de Banespa. A gente saiu de um ponto de encontro no Teatro Municipal, Viaduto do Chá, daí o grupo virou à esquerda, e pelas ruas pequenas a gente chegou no CCBB.

TM: Qual foi a possibilidade de os participantes contribuírem para o desfile?

SD: Divulguei da seguinte maneira: Quem queria participar, teria que vir de camisa branca fechada até o pescoço, calça e sapato pretos. Estes receberiam um botão gratuitamente. Desenvolvi a ideia que as pessoas poderiam entrar no *site* do culto e fazer uma carteirinha, e na hora do evento eles receberiam a carteirinha e uma máscara também. Foi uma máscara simples, tipo máscara de samba, para presentear as 70 pessoas que fizeram a carteirinha.

TM: Então tinha diferentes níveis de engajamento?

SD: Certo. Primeiramente tenho artistas que trabalhavam comigo. O Igor Cavalera ex-baterista da banda Sepultura, depois Daniel Hunt, da banda inglesa Ladytron. e a Lia Paris de São Paulo. Estes são os principais participantes da parte musical. A gente produziu os hinos juntos, e o Igor

chamou outros bateristas para participarem. Depois tem vários outros *performers* e amigos, que vieram para tocar, e as pessoas que não conheço que vêm para usar as máscaras (e depois devolvem). Eles é que dão corpo à marcha. E os que carregam os estandartes ou são fardados são amigos (*performers* ou artistas) mais próximos. Eu distribui os hinários, que têm a letra dos dois hinos, e começo a cerimônia dizendo “por favor, abram o hinário - na página 8”, por exemplo.

TM: É isto acontece em vários momentos do desfile que você chamou para abrir o hinário?

SD: Duas vezes, na escada do Teatro Municipal, onde apresentei e presidi o manifesto do culto, e convidei as pessoas a abrir o hinário para ler o manifesto comigo e depois da marcha no CCBB de novo convidei as pessoas para acompanhar as letras do hino.

TM: Nestes imagens aqui da marcha eu vejo máscaras com cores diferentes, amarelo, azul, dourado, vermelho. O que representam estas cores de figurinos? Diferentes planetas, ou como se distinguem eles?

SD: É a individualidade dentro da tribo.

TM: Tinha também música acompanhando *A Marcha dos Três Planetas*?

SD: Eu compôs as duas letras, e a Lia Paris e o Igor fizeram a melodia e a produção para esta marcha. Quando organizei outra marcha do Cvlto do Fvtvrv na Praça das Artes (10 de dezembro de 2015), tinha uma banda de cinco pessoas, *cello*, dois violinos, três metais.

TM: E o público tinha sido chamado, tinha alguns que participaram diretamente e outros que acompanharam a procissão? Qual foi a reação deles?

SD: Muitas pessoas queriam material impresso, para ler. Muitas pessoas chegaram na hora cantando: *Três planetas para queimar - Três planetas para queimar - Três planetas para queimar,* a letra se repete, e as pessoas já chegam para cantar junto. Muitas pessoas perguntaram se tinha material impresso. Outras pessoas xingando. Estávamos parando a cidade

basicamente. Muitas pessoas - me parecia - não estavam aí para ver, mas ficaram.

TM: Esse projeto aconteceu dentro de um projeto maior?

SD: Sim, um projeto que se chama *CCBB performance*, que estava na terceira edição. O primeiro foi do Eli Sudbrack com *assume vivid astro focus*, depois Rodolpho Parigi e eu foi convidado para a terceira edição.

TM: Você me contou que houve uma outra ação desse projeto que foi apresentado numa coletiva que abriu no MAM em fevereiro de 2016. Como os dois projetos estão relacionados e como foi diferente?

SD: O do MAM foi uma mini, somente entramos com a bateria, mas não considero uma marcha. Uma marcha que considero importante vai acontecer no dia 7 de maio de 2016 com o seguinte itinerário:

Marcha ao Cvlto do Fvtvrv

14:30h - Em frente ao MAC USP (Antigo Detran)
Ponto de encontro e concentração onde os integrantes da Ala Frontal receberão broches
15h – Saída do MAC USP
15:30h – MAM - Chegada ao MAM e apresentação das Balizas
16:00h – Auditório Lina Bo Bardi / MAM - Cvlto

Estou agora fazendo uma experiência com balizas, que vai acontecer na escadaria do prédio da Bienal.

TM: Você pode me contar sobre *Cras do micélio*?

SD: Foi a primeira marcha, depois de Lisboa, aconteceu em 2013, *Cras do micélio*, que está ligada à marcha *Brilho do Sol*. Aconteceu para celebrar as plantas psicodélicas e do poder. Esta personagem está com uma língua de ácido, um *blotter* de LSD. Nos desenhos do LSD estão as plantas psicoativas: Morning Glory (argyreia nervosa), Iboga, Peyote, Ayuavasca. Este estandarte e um estandarte do Psilocybe cubensis, e esta é a jurema preta. A jurema preta, que é planta-mãe, da qual se extrai ayuavasca. Aqui nesta pintura ela está ao

lado do peyote, arruda síria (Peganum harmala). O iboga de Congo está sendo usado para cuidar dependentes de heroína sem cold turkey. Foi proibida porque a Bayer e outras empresas entraram para barrar o desenvolvimento desta planta. No Congo ainda é possível se tratar porque lá é uma planta religiosa, sagrada. Esta imagem foi a central desta marcha que aconteceu .

TM: De certa forma alguns meses antes você fez um teste para este desfile, a *Ala dos Psicodélicos* durante a marcha da maconha.

SD: Criei uma minimarcha na marcha da maconha, sem avisar, sem pedir autorização. A *Ala dos Psicodélicos*. A gente estava distribuindo esta língua de LSD para as pessoas. O Bruno Tortura que estava trabalhando comigo na época fez uma bulas de LSD para distribuir. E ele fez bulas com uma pesquisa sobre o que fazer em caso de *overdose* etc. Ele se vestiu de Albert Hoffman (o inventor da LSD) com logo da Sandoz e saiu distribuindo. Foi uma experiência.

TM: E vocês tinham consumido LSD?

SD: Não, a ideia era essa. Tomar e também distribuir. Mas no dia eu me senti muito inseguro, porque não gosto de tomar nada num ambiente lotado de gente. Não tinha as máscaras ainda, e foi mais uma intervenção. Criei uma escultura estandarte de *super blotter* também, um ácido gigante.

TM: E como foi a reação dos organizadores da *marcha da maconha*?

SD: Alguns adoraram, e outros acharam ruim.

TM: Agora a *Marcha dos três planetas* e outros surgiram de colaborações com instituições como o MAM ou o Banco do Brasil com uma gerência ligada ao poder hegemônico. Como você vê esta ligação entre o seu projeto que é mais *countercultural* e estas instituições?

SD: A base seria que isto é totalmente contraditório. E é contraditório, eu assumo isto. Mas se você pensar bem, se você quer viver de arte, você vende obras de arte para publicitários, banqueiros que vêm de um lado conservador. Expor ou criar uma versão mais extrema deste pensamento que seria uma performance ou um projeto mais participativo. Tenho apreendido a viver com

esta questão e inclusive dentro do MAM tenho uma parceria interessante com o educativo, com bastante discussão e troca sobre o assunto.

Figura 69: imagens documentação *Cvlto do Fvtvro*, São Paulo, 10 de dezembro de 2015

Entrevista com Fabiana Faleiros sobre *Rivo Trio*, 2012, São Paulo, dezembro de 2016

TM: Você pode contar um pouco como surgiu a sua colaboração com Rafael RG no duo *RG_Faleiros*?

FF: Eu conheci o RG em 2010 e a gente frequentava *Organismo piknik* que acontecia no Parque Ibirapuera, organizado Kaloan e outros, um pessoal que depois se juntava com a Voodohop. Começamos a frequentar muito a Rua Augusta. Nessa época a Rua Augusta era um lugar que começava a ser gentrificada. Ainda tinha o bar do Netão, só que bebendo nos bares era mais caro do que na rua. Então, espontaneamente, a gente nem pensava nisso como um projeto de arte, agente começou a fazer *A linha amarela.* A gente dançava no meio da rua, em frente do bar do Netão. Estávamos com megafone, mas os carros que passavam tocavam funk e outras músicas. O nosso *soundsystem* então eram os outros carros que passavam por aí. Fizemos amizades com estes motoristas, e eles voltavam, e botaram um som, a rua parava. A gente queria se divertir, uma coisa de fazer festa mesmo. Depois fomos convidados a fazer projetos dentro de outros bares, os assim chamados *indoor projects*. Para *Visite Decorado* (2011) num bar de cabaré fizemos uma intervenção numa leitura de poesia. Nos vestimos como vendedores de imóveis. Chegamos e conversamos que ali seria construído um condomínio de kitchenette, que teria acesso ao Facebook, que a garagem seria dentro da sala, a cozinha seria junto com quarto, para dizer como seria pequeno. E depois na verdade a mulher que nos tinha convidado, Carolina Krieger avisou que se tornou verdade, que realmente foi vendido. O que aconteceu com muitos espaços ali. Mas o que mesmo gostávamos era ficar na rua, porque a rua precisa ser ocupada, é um espaço público. Pensamos muito nestes questões.

TM: E tem um tom de crítica sobre os relacionamentos heteronormativos na sociedade contemporânea, como por exemplo na obra *Visite Decorado*, *2011*. Performance que também critica a gentrificação massiva do centro de São Paulo. Você concordaria que dentro dos seus trabalhos vocês aparecem como casal hetero, como isso influencia o trabalho?

FF: Sim, no caso do trabalho que você citou, os apartamentos nestes prédios são pequenos, e são justamente feitos para um casal. Consultando umas estatísticas recentemente soube que devido ao tamanho dos apartamentos recém-construídos, de tamanho minúsculo, os casais brigam mais. Testamos também quais são os limites entre uma amizade e um casamento de matrimônio...

TM: Fabiana, você pode contar um pouco mais sobre a sua performance *Rivo Trio*? O título original foi OCUPAÇÃO CARLOS CAPSLOCK | Rivo Trio, 2012? Como surgiu o título?

FF: O Capslock contratou o trio elétrico, que chamamos o *Rivo Trio*, e também de "ditadura fora da época". No Brasil tem esta expressão de "carnaval fora de época". E como não é uma ditadura onde a gente vive, mas é como se fosse, a gente fez esta brincadeira de chamar "ditadura fora da época". Na verdade este nome de *Rivo Trio* foi pensado no meio de caminho. Rivotril é um remédio para dormir, e nós queríamos ocupar o espaço na noite. O prefeito da época, Kassab, tinha imposto que o carnaval teria que acabar às 22h. Uma restrição para evitar as pessoas na rua, tomando álcool. Já começava a privatização da cidade, num estágio bem menor do que hoje. Dali para cá, o centro da cidade gentrificou uma velocidade impressionante.

TM: Vocês também inventaram as músicas a serem cantadas em cima deste trio elétrico?

FF: Deu um problema, pois o sistema do som do motorista não aceitava *pen drive*, somente CD. O DJ então foi o motorista, colocava as músicas de marchas tradicionais de carnaval. RG e eu improvisamos, cantando sobre estas músicas e fizemos um *beatbox* de funk. Por exemplo, esta música de Michel Teló "Nossa, nossa assim você me mata" (título: Ai se eu te Pego, 2008), modificamos as letras: "Polícia, polícia, assim você me mata" é uma música que tinha feito antes, no início de janeiro na Cracolândia quando os craceiros estavam sendo retirados de lá, pois ia se construir aquele teatro ao

lado da Sala São Paulo.[180] Assim continuamos improvisando no trio elétrico as músicas do nosso repertório, mas não foi música especialmente concebida para o evento *Rivo Trio.*

TM: Como foi divulgada a procissão pelo centro? Quantas pessoas participaram e qual foi a rota que você seguiram?

FF: Divulgamos pela internet, pelas redes sócias. Quando nós subimos no trio elétrico na Rua Augusta, não tinha ninguém. Não parecia carnaval. Fomos descendo, falando no microfone, e o nosso público foi se construindo durante o percurso.

TM: Vocês tinham marcado concentração e ninguém foi?

FF: Sim, encontramos as pessoas no caminho, agregando elas à procissão. O Caio Calejon subiu no carro e outros, mas conseguimos o público mesmo chegando no Largo Paissandu onde o bloco afro *Ilú Oba de Mim* estava se desfazendo. O resto do caminho muito pouca gente estava seguindo. O carnaval de São Paulo não era badalado como é hoje. Somente com a gestão do prefeito Haddad, o carnaval ganhou a potência nesta cidade.

TM: Pois é. Mesmo que estes blocos pequenos, como Rufos y Bufos em 2015, agora precisam uma autorização da prefeitura. Vocês tinham esta autorização para a rota de vocês?

FF: Não existia todo esta esquema ainda. Só teria que acabar às 22h. Mas nós não tínhamos problemas com a polícia. Só depois soube que blocos tradicionais no Bixiga, por exemplo, estavam sendo dispersados com gás pimenta pela polícia.

TM: Houve algumas reações do público não-participante, que você se lembra?

FF: As pessoas se empolgam muito, e entramos em diálogo com vários. Alguns se juntaram ao bloco, outros não.

---

[180] O Centro Cultural Luz foi projetado em 2009, porém em 2015 o governo desistiu de erguer o complexo. Em 2017 começou a construção de moradias.

TM: Na chegado do bloco na Trackers, houve algum fechamento, alguma manifestação?

FF: Não, apenas entramos no clube, e continuamos lá dentro. Não houve fechamento nem manifesto.

TM: Você também mencionou o desfile da Daspu[181] em outubro de 2013, uma procissão na qual você participou como uma das protagonistas.

FF: Foi uma homenagem a Gabriela Leite, uma das fundadoras do coletivo Daspu. Ela tinha morrido fazia pouco tempo. Participaram várias prostitutas, como Laerte Coutinho. Andamos de um teatro chamado "Pessoal do Faroeste", que fica em frente da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Foi uma procissão mesmo em homenagem a Gabriela Leite, com a ideia da prostituta ocupando o espaço urbano. A região da Luz foi um grande centro de prostituição. As pornochanchadas foram gravadas ali. Fomos ao parque Jardim da Luz para fazer uma performance dentro de um buraco que tinha ali. No lugar desse buraco existia uma torre até o início do século XX (Canudo de João Teodoro), que João Teodoro, Presidente da Província de São Paulo, mandou construir em 1872. Há quem conta que ele deixava a mulher dele trancada lá dentro da torre. Então entramos neste buraco e a Laerte fez uma fala incrível. Falou sobre a origem da palavra prostituta, pro = estar à frente, e como as mulheres estão sempre na linha de frente de reinvindicação. Que não é só uma esposa, que a mulher pode ser o que quiser.

TM: E quem participou desta procissão? Eram outros integrantes da Daspu?

FF: Era. Eram prostitutas mesmo, e algumas outras mulheres. A Bethânia, a Elaine Bortola, a Leona que é uma trans-artiz, artistas que colaboram com a causa da prostituição. O Paulo Faria, que é diretor do teatro "Pessoal do Faroeste". Fomos vestidos com roupas do grife Daspu andando na rua.

---

[181] Segundo a Wikipédia, "Daspu é uma grife de roupas femininas, voltada para prostitutas, e lançada em 16 de dezembro de 2005 na praça Tiradentes centro histórico e boêmio do Rio de Janeiro pela ONG Davida, com o propósito de viabilizar financeiramente seu projeto pelo reconhecimento legal da prostituição e, consequentemente, pela adoção de políticas públicas que diminuam a vulnerabilidade das prostitutas".No próprio *site* da grife (www.daspu.com.br, acesso em 9 jan. 2018) consta com informações mais detalhadas.

TM: Tinha canções, ou como o público, os transeuntes no espaço público poderiam entender que vocês estavam se manifestando para os direitos das prostitutas?

FF: Eu estava com megafone, cantando sobre o papel da prostituta na sociedade. Cumpre um papel onde o cara casado pode ter as suas fantasias sexuais com ela, e a esposa tem que ficar naquele lugar da santa. E os transexuais sofrem disso, que sempre ficam no lugar da amante e nunca poderem ser assumidos socialmente pelos maridos.

TM: Chegando no final, houve outros desfiles que vocês organizaram, ou houve outras que você organizou fora do selo *RG_Faleiros?*

FF: Tem esta coisa de puxadora de bloco. 2014, 2015, mas aí é um bloco que já é enorme. Me convidaram para puxar o bloco.

TM: O que significa puxar um bloco?

FF: O trio elétrico vem da Bahia. Três caras tocando guitarra. Puxar um bloco é ser animador de um bloco. Cantando músicas, interagindo com as pessoas. Muitas vezes tem um DJ, e venho improvisar e parodiar músicas já existentes, colocando outra letra por cima. É muito delicado, porque às vezes o público não quer fala. Querem a música e ficar de boa. Na última vez que eu fui, estava com boné do Movimento sem Terra e fui criticada nas mídias sociais...

TM: Não é muito exaustivo puxar um bloco por muitas horas?

FF: Eu sinto mais como uma *trance*. Uma coisa é cantar dentro de um espaço fechado e com pouca gente, mas quando a gente está na rua, é uma sensação muito única. Ainda mais na situação política em que a gente está vivendo. É completamente distinto de quando você está andando a pé. Você enxerga a cidade de uma outra forma. Com um mar de gente a sua volta, a cidade tem uma outra configuração. E eu quero habitar este espaço o máximo de tempo que puder. Essa troca de configuração espacial me gera muitas palavras no improviso.

TM: É tudo improvisado ou você prepara um repertório temático para cada

bloco?

FF: Como eu já tenho um hábito de improviso, eu tenho um repertório que eu sempre acabo utilizando, enquanto estou ali ao vivo. Por exemplo, a marchinha tradicional de carnaval é muito fácil de ser modificada. Tem uma que eu fiz: “Você pensa que água é água, a água não é água não, a água é volume morto, não chegara no torneirão” ou ”Você pensa que Kassab é Haddad, Kassab não é Haddad não...” sobre uma que é famosa, que é: “Você pensa que cachaça é água, cachaça não é água não.” Esse carnaval que foi, se não me engano 2014, quando estávamos com crise de água aqui. Fiz o improviso na rua com megafone, e quando subi no trio já cantei isso. É um jeito de pegar a marchinha que as pessoas já conhecem, já têm uma relação emocional, e trocar por uma letra que coloca uma associação política de um jeito bem fácil a ser repetido.

TM: Como você vê então as repercussões destas ações nas mídias sociais em termos de documentação? Pois eu acho que na verdade são performances efêmeras (que por vezes se inserem na cultura de carnaval) e que apenas sobrevivem como documentação nas mídias sociais. Elas perdem o potencial crítico quando são apenas transportadas em formato 3 por 3 num écran de celular?

FF: Acho que a documentação é importante, até para a gente perceber o que o carnaval está virando, como ele se relaciona com a cidade, como ele se relaciona com a privatização da cultura. Como se relacionar com eventos como a virada cultural? Então acho bem importante marcar isso, por que estamos em momentos completamente diferentes. Quando nós fizemos o primeiro *Rivo Trio* era uma outra situação. Agora o carnaval em São Paulo já é permitido, então as pessoas se relacionam com o carnaval de um jeito despolitizado. Ao mesmo tempo, tem vários coletivos, não só eu e Rafael RG, que fizemos este movimento de ocupar a rua em 2010/2011/2012 em que agora continuamos trabalhando. Então a documentação é importante para entender historicamente as mudanças e como eles operam.

TM: você tem planos para projetos futuros no contexto de desfile e procissão?

FF: Gosto muito de ficar na rua, mas ao mesmo tempo perdeu muito sentido

que tinha para mim. Muitos eventos viraram comerciais, e não têm a crítica como na época quando nós começamos. Profissionaliza o esquema, mas o que é muito pior, o artista vira um agente gentrificador. Isso acho muito perigoso. O último projeto que eu fiz na rua foi *Satã Cecilia* (2016). O bairro onde eu vivo em São Paulo se chama Santa Cecilia, e está sendo muito gentrificado. Tinha a ideia de chamar algumas amigas, para nos masturbamos dentro de uns restaurantes e bares para espantar os clientes.

TM: Tinha alguma relação com o bar histórico no bairro Madame Satã?

FF: Bom, Satã é o diabo. Na transição do feudalismo para o capitalismo, as mulheres na Idade Media eram acusadas de bruxaria, tinham o Satã no corpo, então eram construídas pelo Satã. Então na verdade nesta época a gente pode ver que a ideia de privatização já estava colocada e naturalizada como se fosse uma passagem de um sistema econômico para o outro. Mas o capitalismo foi uma contrarrevolução e as mulheres ocuparam este lugar de ser a bruxa, de ter uma relação com o diabo. Agora estamos diante da privatização total. É sempre um resíduo disso, por isso se chama Satã Cecilia. A ideia era de andar dentro de um Kombi, mas como houve problemas, a Kombi ficou para dentro da garagem onde a exposição *Terra Falsa* aconteceu. [182]

TM: E a Kombi teria sido o carro alegórico ou o trio elétrico desta procissão?

FF: Podemos dizer que sim, para transportar as meninas, e os vibradores. Fica-se masturbando pelos bares, como um protesto contra a gentrificação. Têm umas feministas que fazem isso. Essa ideia de mulheres juntas, vem muito dessa coisa do sabá das bruxas. As reuniões noturnas, que as bruxas faziam, as mulheres se encontraram com diabo num pacto. Criavam método de anticoncepção, faziam abortos. Todos estas coisas de emancipação feminina. Agora pensamos no carnaval e festas profanas que são dispersadas pela polícia no primeiro momento e depois é engolida pelo sistema capitalista, a gente vê este processo de novo acontecendo, de uma outra forma, claro, mas tem uma relação histórica.

[182] *Terra Falsa*, um projeto composto por um *happening*, se realizou no dia 25 de junho 2016 no estacionamento da Rua Santa Isabel 197, no centro de São Paulo. O projeto foi organizado por *Coletor*, com apoio do Movimento 90º.

TM: Então qual é o futuro que você vê para a procissão artística na cidade de São Paulo?

FF: Tem que reinventar alguma coisa. Depois de junho de 2013, a manifestação política ganhou nova força. Os secundaristas fizeram projetos muito fortes, colocando cadeiras no meio da rua. Criavam modos de se relacionar, que são inovadores. Acho que precisamos aprender com as crianças a como andar na rua e fazer procissões. Criar mais ficção, nestes momentos em que a gente não tem saída, em que os direitos estão sendo abduzidos pelos políticos em todas as instâncias.[183] Esta fictionalização fica recalcada, pois a gente precisa agir, e um caminho é a imaginação para a gente criar uma outra cidade.

[183] Em 2016 aconteceu o *impeachment* contra a presidente eleita Dilma Rousseff que foi removida em 31 de agosto 2016. Em 13 de dezembro do mesmo ano, o senado aprovou PEC 55, lei polêmica que congela os gastos de saúde e educação no país pelos próximos 20 anos.

Entrevista com Nascimento/Lovera, por e-mail, maio de 2017

TM: Hoje em dia os comunistas com Chávez ou Maduro em Venezuela têm uma imagem difícil no próprio país e também no estrangeiro. Como surgiu a ideia de criar um desfile homenageando Alí Primera com a Banda Militar e a banda das sambistas?

N/L: Não se trata propriamente de uma homenagem ao *cantor panfletário.* Esta ideia surge como parte de outras performances anteriores, onde a música constituiu um cenário real de negociação. O contexto e os atores envolvidos, em um sentido abstrato, tornam as contradições ideológicas evidentes. Neste caso, a utopia cívico-militar, um conceito que assume como regime máximo revolucionário. Totalitarismos são realizados em grande parte pelo que Eduardo Montejo chama de *Metodologia Babel*[184], que envolve a criação sistemática de um estado de confusão, por isso é difícil interpretar o que acontece na realidade. A Revolução Bolivariana tem aplicado esta fórmula com grande sucesso. Por exemplo, em vez de declarar luto pelo assassinato dos alunos, o presidente aparece na televisão dançando salsa; ou durante os dias de manifestações, quando a mídia mostrar apenas eventos em espaços públicos: festivais de música, teatro ou concertos do *Sistema de Orquestras,* que têm sido utilizado como propaganda. Assim, depois de atingir hegemonia comunicacional, o estado gera uma esquizofrenia social, onde o grave é emboscado pela festa e vice-versa.

TM: No contexto político hoje no Brasil e também na Venezuela é difícil trabalhar com os militares, porque estamos suspeitos deles. Por que vocês decidiram que sim, que seria importante trabalhar com militares?

N/L: Estamos em um sistema militarista, que impõe a sua lógica em todas as esferas da vida diária, e nosso trabalho tem a ver com esta realidade, vamos dizer que é um fator que está muito presente no imaginário coletivo, mesmo na forma como se trabalha a resistência. Os valores militares prevaleceram os

[184] Tulio Hernández. *"Venezuela 1999-2014: Una nación silenciada. Libertad de expresión y derecho a la comunicación en el marco de un autoritarismo del siglo XXI".* Conferência Universidad Complutense de Madrid. 2014.

valores civis em toda a nossa história. Em abril deste ano, foi declarado o *Plano Zamora 200*, dando início a um evento sem precedentes que elimina o Estado de Direito: pessoas civis são julgados por tribunais militares.[185] O que antecede é o retorno do militar Hugo Chávez à presidência em 1999. A tradição militar consolida-se de novo com ele, destacando mais uma vez a tese de cesarismo democrático. *"El modelo del ejército dueño de la economía y de los estamentos del poder del estado que impuso el general Pinochet en Chile y vigente en la Cuba de Fidel Castro"*[186] foi adoptado pelas *Forças Armadas Bolivarianas da Venezuela*, através do conceito de empresas mistas pretorianas, que são inspiradas na figura do soldado-empreendedor. Com a revolução do século XXI, os uniformizados ganham acesso irrestrito ao poder através de posições-chave na administração pública. Isto depois de um período civil curto que começou com a queda da ditadura do general Marcos Perez Jimenez em 1958. Dos 187 anos de história republicana, 141 foram do regime militar. No início dos anos oitenta um evento significativo ocorreu no sistema de ensino: a cadeira de treinamento pré-militar obrigatório foi implementada para substituir o currículo de civismo na escola. Os aspectos teóricos dessa nova orientação acadêmica envolveram mudanças substanciais na compreensão da história nacional, visando à compreensão do passado heroico militar com ênfase no processo de independência e o papel do exército libertador. Quanto aos aspectos práticos: trata-se de uma ordem de ensino fechado como uma introdução aos movimentos de deslocamento e posturas da unidade militar em desfiles, instruções ao combate e manuseio de rifles. Este modelo resgata as rebeliões militares que ocorreram durante o período democrático curto de 40 anos. Além disso, pelo ato de 2007 e seguindo as instruções de Havana, as *Milícias Populares* compostas de 100 mil civis foram incorporadas.

TM: Se não me engano, vocês já organizaram o desfile em outra ocasião durante 2006, certo? Como foi?

---

[185] Según el abogado penalista José Luis Tamayo *"Pudiéramos estar viendo que hay una especie de suspensión de facto de algunos derechos constitucionales como el de ser juzgado por la jurisdicción que realmente corresponde a cada quien"*.

[186] Elizabeth Burgos. *Paralelismos Cubanos en la Revolución Bolivariana*. 2005

N/L: Em 2006, introduzimos uma proposta para a mostra *Música Silenciosamente*, com curadoria de Gabriela Rangel e María Inés Rodríguez para o Centro Cultural Chacao em Caracas, onde desenhamos o esquema marcial para a canção *Techos de Cartón* de Alí Primera. O tema seria tocado pela banda do Terceiro Batalhão de Infantaria durante um desfile militar pelas ruas da cidade – uma área onde o partido no poder nunca ganhou eleições – e que se tornou um espaço identificado pela resistência. Atualmente, o protesto não é territorial, pois tem implodido em lugares diferentes simultaneamente como rebelião civil. [187] Devido à tensão política nesses meses, as autorizações necessárias foram recusadas, argumentando as circunstâncias pré-eleitorais e as funções militares. Depois de algumas negociações, o diretor da banda nos permitiu fazer a performance musical dentro do Fuerte Tiuna, onde a sede do Ministério da Defesa, o Comando Geral do Exército e agências como a Direção de Inteligência Militar estão localizados. O repertório foi finalmente proposto por eles e executado por uma quinteto de metais. As peças, principalmente da cultura pop americana, incluíram: *Ben, La Rata Asesina* (1972) um tema que popularizou Michael Jackson, *La Pantera Rosa (1963), Amazing Grace* (1835) e *When the Saint go Marching*.

TM: Foi difícil convencer e ensinar a banda militar e a escolar a sambar e tocar *Techos de Cartón* no Parque Ibirapuera durante o feriado de Independência de 7 de setembro de 2012, o dia da abertura da 30ª Bienal de São Paulo? Houve um ensaio ou era tudo improvisado?

N/L: Para a 30ª Bienal de São Paulo, solicitamos por meio de correspondência um grupo das Forças Armadas brasileiras para a performance; a premissa era para serem oficiais ativos e formandos da academia. Estamos cientes de que havia vários negativos, alguns argumentando que devido à data patriótica as bandas militares já estavam comprometidas. No entanto, um grupo ativo pertencente ao Exército concordou e aspectos gerais foram levantados por escrito. Na verdade, as negociações incluíram uma troca; a Bienal fez a doação

[187] *Somos protagonistas de la primera rebelión popular venezolana del siglo XXI.* Datos de Provea. 2017.

de uma marimba para a banda. A proposta de incorporar na mesma peça dois grupos muito diferentes em sua formação e origem era primordial, tanto como o fato de fundir dois grupos sem ensaio prévio. Assim, a reunião, sujeita à improvisação no momento, durante a performance da música, a junção rítmica e os contratempos foram elementos-chave para dar expressão ao paradoxo.

TM: Como vocês desenharam a rota da performance? Quais foram as reações das pessoas?

N/L: A marcha começou a se deslocar por uma das vias que ligam a entrada 9 do Ibirapuera com o pavilhão Ciccillo Matarazzo. Durante o trecho a banda militar ofereceu temas de seu repertório, que foram incorporadas a poucos metros do final do percurso, quando a banda militar começou a executar a versão marcial de *Techos de Cartón*. Em um ponto de parada em frente do pavilhão da Bienal, as sambistas se juntaram seguindo um sinal rítmico que foi acordado minutos antes do evento. A batucada toda se esforçou, assim mudando o tempo e balançar o ritmo com o esquema militar aplicando a música de Alí Primera. Depois de tocar várias rondas de cordas, os grupos se separam seguindo caminhos diferentes; o público foi dividido da mesma forma. Os militares continuaram sua jornada ao longo de uma das fachadas do pavilhão e realizaram uma série de peças populares para capitalizar sobre a receptividade do público.

Figura 70: Nascimento/Lovera, *sem título (canção para Banda Militar)*, 2006-2012, 7 de setembro de 2012, Parque do Ibirapuera, São Paulo, Foto: Leo Eloy / Fundação Bienal de São Paulo

Entrevista com Sergei Tcherepnin e Ei Arakawa, por Skype, março de 2017

TM: Já faz cinco anos que eu acompanhei a sua performance procissão na esquina das ruas Rivington e Bowery em Nova Iorque. Em preparação para esta entrevista eu tentei procurar meus arquivos e encontrei um vídeo datado de 11 de março de 2012. Do evento eu me lembro de uma pintura da Kerstin Brätsch e uma placa suspensa do primeiro andar de um prédio. Depois vocês desfilaram pinturas na rua, num movimento que pode ser caracterizado como dança e procissão. Você pode contar um pouco mais sobre o que aconteceu?

EA: Você tem que lembrar que esta foi uma performance comemorativa no aniversário de desastre nuclear em Fukushima, Japão, que aconteceu no ano anterior no dia 11 de março de 2011. Estávamos usando a pintura da Kerstin Brätsch não apenas como arte visual, mas também como uma ferramenta. Torna-se mais um suporte e canaliza a energia das comunidades lá, resistindo de algum modo à imagem negativa que Fukushima emula através dos meios de comunicação.

TM: Na ocasião vocês também mostraram alguns painéis solares, que foram usados num desfile em Fukushima. Como foi esse desfile em Fukushima?

EA: Havia algumas obras em vidro produzidas pela Kerstin Brätsch. Nós os chamamos de painéis solares ou ‘sun shields’, que também foram usados no Japão. No Japão, é muito comum ter um festival junto com um encontro comunitário em uma cidade. É chamado *Bon dance festival*, e está conectando com o ritual do budismo. Cada estado e cada cidade têm promovido essa cultura, e em uma sociedade moderna, é parte de uma tentativa do estado de incentivar as comunidades se identificarem através da dança. Eu aprendi aqueles danças na escola primária. Durante alguns feriados religiosos as pessoas se juntam no bairro para dançar. Em Iwaki, a cidade em Fukushima de onde eu venho, este festival de dança aconteceu todos os verões. Depois do desastre nuclear, a comunidade usou o festival como um evento simbólico para revitalizar a energia comunal. Nós trouxemos uma obra de arte de Kerstin Brätsch e deixamos as pessoas manobrarem sua pintura produzida em *mylar*,

e na segunda vez participamos com as placas de vidro, como uma espécie de ferramenta para energizar. Fazia parte da experiência visual. Era importante usar uma obra de arte de Nova Iorque, algo físico relacionado a Fukushima. Eu gosto de colocar um trabalho de arte dentro de um determinado contexto.

TM: Primeiro você trouxe uma pintura em *mylar* de Brätsch para Fukushima e, em seguida, trouxe painéis solares de Fukushima para Nova Iorque. Por que você escolheu um trabalho de Brätsch em particular?

EA: Eu organizei um par de projetos com outros artistas em Fukushima. Sergei veio a Fukushima e produziu algumas esculturas. Henning Bohl veio ao Japão e nós colaboramos num projeto para a Carnegie International. Já muito cedo Kerstin respondeu ao meu projeto. Minha intenção é convidar artistas de Nova Iorque ou Berlim para eles trabalharem fora dos seus contextos e ver como eles se relacionam com Fukushima.

ST: Todo este projeto trabalhava ideias de radiação e luz. Começamos a trabalhar com Kerstin Brätsch porque ela estava produzindo estas pinturas em *mylar* transparente e mais tarde com vidro transparente, os trabalhos dela estavam se relacionado diretamente com as luzes. Nós fizemos algumas performances diferentes também em Chicago, onde essa ideia da luz passando pela pintura foi desenvolvida. O aspecto de luz é importante.

EA: Minha experiência do desastre em Fukushima foi muito abstrato. Eu estava em Tóquio e a experiência da mídia era muito louca. Eu estava sendo bombardeado por uma quantidade enorme de informações abstratas. Lembro-me ter conectado com Kerstin, porque na época, aconteceu um incidente infeliz no estúdio: algum visitante havia falecido na frente do trabalho dela. Eu não posso falar sobre isso em detalhes aqui, mas a natureza abstrata do trabalho dela através deste incidente estava se relacionado com a minha experiência da mídia e as transmissões em torno do desastre de Fukushima.

TM: Esta abstração então é refletida nas pinturas abstratas de Brätsch e nas formas abstratas que a luz emitida pelos painéis solares está jogando contra a parede.

EA: Sim. Não é realmente como uma simples procissão ou protesto com um tema, mas acho que sua pintura é uma espécie de sinalização - sem o *slogan*, mas com uma força abstrata.

TM: Vocês também tinham projetado camisetas pretas para a ocasião que todo mundo estava usando. Você pode falar mais sobre este uniforme que você criou para essa performance?

EA: Meu irmão extravagante projetou para nós. Meu irmão possui um salão de bronzeamento em Iwaki, que já hospedou a arte de Kerstin no Japão. Kerstin adorava as luzes UV em relação ao seu trabalho. Você só pode participar deste festival de dança como um grupo empresarial local ou empresa, e não como um indivíduo. As pessoas que dançavam eram clientes e amigos de salão de bronzeamento do meu irmão. As camisetas tinham as letras "festival" em caracteres chineses. Era uma uniforme.

TM: Em caracteres chineses ou japoneses?

EA: Usamos caracteres chineses em japonês.

TM: Então você usou as mesmos camisetas para a performance em Nova Iorque?

EA: Sim, foi uma procissão prolongada no exterior. A procissão na Bowery era uma procissão contínua de Fukushima. UNITED BROTHERS, o nome para a minha colaboração com o meu irmão, ainda continua como projeto de alguma forma, mas agora estamos a fazer uma pausa. A documentação em vídeo vai ser exibida no Museu Brandhorst em Munique em maio de 2017 como parte da exposição individual de Kerstin Brätsch. Meu irmão está editando o vídeo agora.

TM: Com a obra *Looking at Listening 2011 - 2012* em São Paulo vocês criaram um ambiente onde o público poderia explorar “a escuta” como um processo cinético. Vocês instalaram painéis metálicos com imagens impressas que retratam figuras no estado de observação. As imagens foram obtidas através de pesquisas de palavras-chave, como "conversa", "investigação", "reuniões na cidade" e "públicos nos anos 1960-70" na biblioteca de imagens da Biblioteca

Pública de Nova Iorque. Como vocês chegaram a esses grupos específicos de imagens?

ST: Nós decidimos usar estas imagens praticamente intuitivamente após ter definido os parâmetros das palavras-chaves durante as pesquisas na biblioteca de imagens. Nós acumulamos muitas opções e, em seguida, editamos intuitivamente.

TM: O que se destaca nesta lista é a palavra "investigação".

EA: Partimos de uma pasta na biblioteca de imagens com nome de "Escuta". Embora estivéssemos procurando "escuta ativa", havia muita imagem de publicidade para fones de ouvido. Então tivemos que procurar em outros lugares para imagens que representam uma escuta mais ativa. "Investigação" é uma das formas de escuta.

ST: É uma subcategoria.

EA: Sim, essa pasta contou com imagens de pessoas que estão muito atentas à escuta. Então, nós queríamos usar estas imagens como um emblema simbólico para uma das peças que constitui a obra. Serviu como um ponto de entrada para as pessoas que vêm ver a nossa exposição de artes visuais, a perceberem que eles têm que também escutar.

TM: Na frente da casa havia um cacto que Mina Klabin, a esposa do arquiteto Gregori Warchavchik, tinha plantado lá. Ela era uma mulher interessante que fez seu jardim e decidiu que deveria ser um jardim tropical, e tudo isso em tempos em que era mais elegante criar jardins franceses. Vocês criaram ARCHICACTUS (outgrow / autogrow) em 2012, uma obra que de alguma forma referenciou o cacto na frente da casa. Como vocês decidiram que queriam trabalhar com o tema do cacto?

ST: A instalação e a performance foram projetos bastante diferentes. Primeiro eu quero explicar as minhas ideias sobre a instalação. O jardim era tão selvagem e incrivelmente selvagem e muito presente neste marco de arquitetura. Acho que teve uma presença muito poderosa.

EA: A peça não falava só da arquitetura moderna de Warchavchik, mas de alguma forma nos queríamos que o jardim faria parte da discussão. Queríamos olhar para fora da história modernista masculina e incluir o contexto do jardim na arquitetura.

TM: Então não foi por razão de associações fálicas que vocês escolheram trabalhar o cacto?

ST: Na verdade não. Você como curador escolheu a casa como o local para este projeto e a seguir eu comecei a pesquisar e percebi que o jardim era uma história menor ao monumento da arquitetura modernista que é a casa. Por exemplo, se você procurá-lo na internet, você encontrará pouca informação sobre esse jardim. Mas para mim a arquitetura da paisagem é incrivelmente presente e interessante como uma espécie de movimento radical na arquitetura da paisagem na época. Ao mesmo tempo, a presença feminina nesta prática dominada pelos homens é interessante para mim. Não quero me limitar a ser um artista de som, mas nesta história da música eletrônica experimental, naquela época eu estava pensando muito sobre esse domínio masculino. Então eu pensei que seria interessante ter o jardim e o som do jardim de alguma forma insidiosamente presente na casa e queria ver como o som pode assumir a casa, de uma forma mais psicológica, é claro.

As esculturas da instalação em si não eram necessariamente sutis, mas o som tocando através dos cactos dentro da casa, era um tipo de um espelho do exterior. Era uma espécie de deslocamento do som, e uma duplicação do som dentro e fora, carregando algumas das qualidades deste jardim.

EA: Você sabe, ao invés de um único objeto vertical, é mais como uma forma de um corpo com múltiplas extensões. E é do tamanho de um corpo humano. É quase como uma obra de Ana Mendieta. Tem uma superfície de espelho que reflete o sujeito ou o próprio jardim e também ao mesmo tempo desaparece no jardim. Não é como um objeto central insistente. A obra foi concebida como um múltiplo.

ST: A outra coisa sobre o cacto é que ele tinha crescido muito, e essa capacidade de crescer e mudar ao longo do tempo era uma coisa interessante

para se pensar, especialmente em relação à monumentalidade da Casa Modernista.

EA: O “outgrow cactos” estava criando uma relação dinâmica com a Casa Modernista.

TM: O cacto não está mais lá. Na minha última visita à casa ninguém pôde me dizer o que aconteceu.

ST: Sério? Meu Deus!

EA: Eu acho que o cacto vai voltar novamente!

TM: Sergei, na época da montagem, você me contou que estava interessado nas "diferenças tonais" que são audíveis ao passar pelo espaço ou ao tocar os móveis e os cactos que você criou. Você pode falar mais sobre a interação entre escultura e visitante e os exercícios audíveis que você está criando para o espectador?

ST: Na instalação havia cadeiras e cactos de papelão, que estavam tocando som. Como eu disse, todos os sons foram gravados lá fora no jardim, na verdade são gravações nada especiais. Eu pensei que seria interessante tê-los fisicamente aparentados nas cadeiras. Então você realmente pode sentir o som, que já está no subconsciente quando o sujeito anda pelo jardim. O som é visualizado através do visitante, e revigora o seu sentido de lugar. Em retrospectiva, os cactos dentro da casa eram meio gambiarra, mas a música que eles tocaram era uma espécie de ficção dos sons de fora, de tal forma que a personagem musical assumia um caráter próprio. Não se tratava de apenas gravações.

TM: Em 20 de outubro de 2012, vocês ativaram a Casa Modernista e seu jardim com um fluxo sonoro de sons emocionais, abstrações e especificidades estranhas em torno da história do casamento entre Warchavchik e Klabin. Na ocasião - como em muitas outras obras suas - vocês introduziam referências históricas e biográficas em suas apresentações. O que você aprendeu ou o que você pretende transmitir ao visitante sobre essas duas figuras brasileiras?

EA: Na procissão nós caminhamos do interior da casa para o jardim. Normalmente o visitante não percebe a importância do jardim.

ST: Já na instalação eu estava tentando trazer o jardim para dentro. De uma forma trouxemos o foco do projeto ainda mais para fora, para o jardim.

EA: Sim, e não é apenas porque você visita um jardim, a escuta atenta envolve você mais com ele. Você entende o espaço através da escuta. Se trata de uma compreensão da arquitetura e do jardim através da escuta.

ST: Nós serializamos a experiência, de modo que, muitas vezes, você está ouvindo os mesmos sons, mas em locais diferentes - como forma de medir e entender o quão importante é o seu contexto para a sua percepção do som.

TM: Pode-se dizer que para vocês o jardim representava Klabin e a casa representava Warchavchik? Com a sua performance vocês queriam quebrar a divisão entre as representações do arquiteto masculino modernista por um lado e da *designer* de jardim fêmea Klabin pelo outro lado. Vocês reuniram os dois.

ST: Sim, queríamos nos concentrar em dissolver essa diferença. Algo que era um pensamento constante é que o jardim é estereotipicamente domínio de uma mulher.

EA: Depende de qual contexto cultural você fala. No Japão, em termos de jardinagem artesanal, o jardim não vem necessariamente de uma tradição feminina.

TM: Quando você pesquisa a história da casa, o jardim era da responsabilidade da Klabin. Assim, isso se relaciona, em um sentido mais clássico, ocidental e conservador com os deveres de preservação.

ST: Sim. Mas eu queria ser cauteloso com este estereótipo enquanto pensava sobre essa obra. A dissolução da fronteira era de alguma forma importante. Estar dentro da casa, o jardim estava tão presente, é por isso o fato que os sons do jardim estão entrando na casa, foi tão interessante para mim. Também as janelas estavam abertas e em todos os lugares que você passava você podia ver o cacto, ou um cacto criado por mim. O cacto virou parte animada, animando a casa, mesmo sem meus engraçados cactos animados.

TM: Foi essa também a razão para vocês organizarem a procissão pelo jardim? O público estava "vestindo" ou carregando os *SILVER CACTI*. Dividindo o público em dois grupos (*outgrow* e *autogrow*), você uniu o espaço e uns aos outros usando os SILVER CACTI, que foram conectados a transdutores e a amplificadores, funcionando como ferramentas de falar e ouvir. Nós caminhamos e atravessamos o jardim em dois grupos. Como você chegou à ideia para esta procissão? Lembro-me que demorou algumas horas até que passássemos pelo jardim nos dois grupos e que Ei coordenou os grupos narrando uma história. Vocês podem contar suas memórias?

ST: Lembro-me que queríamos criar uma conversa íntima entre Mina e Gregori. Estas conversas íntimas reestruturadas e retrabalhados através da colagem da música de jardim.

EA: Eu acho que a parte da conversa era mais como um dispositivo para deixar o público mudar naturalmente, e deixá-lo identificar um som. Foram algumas horas, e no final todos se cansaram. Todos estavam sorrindo, mas era intenso.

ST: Se você ouvir os mesmos sons na sala de concertos, você perceberá como música experimental. Estruturado como conversa, como conversa íntima de travesseiro soa muito diferente. Nós estávamos interessados nesse tipo de mudança em como você ouve essa música, e era importante que ela fosse ouvida como afetuosa ou de briga, trabalhando esse drama de relacionamento, usando a abstração.

TM: Você também estava coreografando os dois grupos. Lembro-me de que tínhamos de cumprir uma espécie de gesto de movimento que você instruiu os grupos a realizar.

EA: Estas foram notações de movimento sem significado específico. Apenas ativou a experiência visual. E, mais importante ainda, a minha intenção era mudar a dinâmica do som, distorcendo a distribuição do som através do movimento, porque alguns dos cactos estavam conectados a um transdutor. Assim, uma vez que as pessoas no público moveram o cacto, o som também mudou ligeiramente. E esta diferença que queríamos que o público reconhecesse por escuta atenta.

ST: Mas eu acho que também a ideia de movimento teve isso - algo que está realmente incluído no título - *outgrowth* e *autogrowth*. Esta procissão aconteceu com a intenção de reforçar este tipo de selvageria dos cactos, os cactos como escultura animada, paisagem e design. As alterações sônicas foram mínimas especialmente porque estava acontecendo tanta coisa ao mesmo tempo. Se eu me lembro bem, demorou mais tempo para configurar os grupos do que executar os passos da performance. Cada passo de performance durou cerca de quatro minutos, então muito pouco. Os grupos levaram muito tempo para se reorientar. Acho que o movimento pode ajudar os grupos a se reorientar, incluindo a sua escuta.

TM: Você também tinha escolhido o espelho como superfície para os cactos, o que criou um efeito interessante no jardim. Não estávamos apenas refletindo o jardim e as plantas, estendendo assim o escopo do espaço, mas também refletindo uns aos outros. O que acontece normalmente com os artefatos que você cria para as apresentações? As camisetas da performance na Bowery ou dos Cactos da apresentação na 30ª Bienal de São Paulo, você os exibe novamente?

EA: Nem tudo pode ser arquivado. Mas se quisermos, podemos fazer essas obras novamente em qualquer altura.

ST: Depois da performance em São Paulo, pensei em fazer uma instalação de cactos, e uma galeria com a qual eu trabalho realmente gostou deles. Eu considerei seriamente refazê-los de alumínio. Mas eu percebi que todo o contexto era tão importante para eles que acabariam se tornando objetos ao invés de dispositivos muito complexos, codificados, que têm tantas camadas de significado. Eu fiz um vídeo na casa e no jardim. E agora que você me diz que o cacto está desaparecido, estou curioso para assistir este vídeo de novo.

EA: Por exemplo, em muitas das minhas performances eu gosto de usar algum objeto que tem um estilo de produção diferente, como o trabalho de vidro de Kerstin, que leva um tempo diferente a ser produzido do que, por exemplo, uma performance minha. Assim, essas temporalidades diferentes de produção tornam o engajamento mais complicado, diferentes forças surgem de cada obra, o que é bom. Ter um objeto que é produzido durante um longo tempo

numa performance cria um tipo de agência para a ação. Portanto, o cacto não é apenas uma coisa improvisada. O cacto era de alguma forma um objeto improvisado, mas eu quero dizer um objeto mais durável, produzido durante um longo período de tempo que pode fazer parte da performance também. Digo isto porque eu percebi que muitos rituais no Japão têm uma relíquia no centro do festival, ou os festivais usam os mesmos trajes específicos ao longo dos anos.

ST: Como as camisas.

EA: As camisas também vêm de uma produção muito rápida, mas de certa forma fazem parte desta estrutura de festival.

ST: São duráveis. Elas vivem. As pessoas as têm.

EA: São coisas produzidas em massa, mas sim, você está certo.

ST: O que estou dizendo é que é diferente do cacto.

TM: Existem as fotos da performance que estão transmitindo uma sensação do momento. E eu acho que funciona muito bem como documentação, mas da performance ARCHICACTUS (*outgrow/autogrow*), 2012 nada sobreviveu que poderia ser exibido novamente.

EA: Apenas a documentação fotográfica, e a documentação tem outra vida própria.

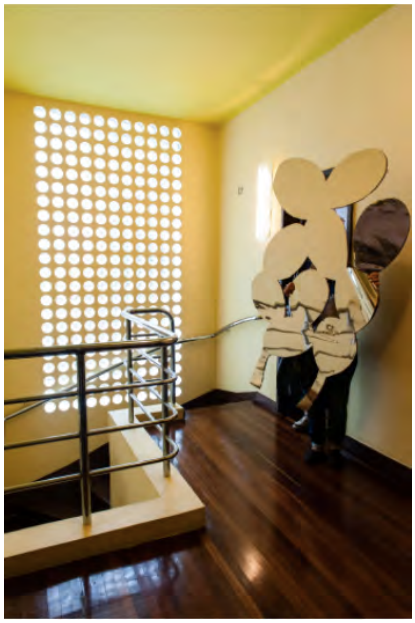


Figura 71: vistas da performance *ARCHICACTUS (outgrow/autogrow)* 2012, Casa Modernista, São Paulo, outubro 2012

Entrevista com Luisa Mota, por e-mail, maio de 2015

TM: Você pode contar um pouco mais sobre a procissão que você organizou em São Paulo, *I believe in good things coming [Homens Invisíveis]*?

LM: Você deve saber que anteriormente tinha feito o projeto em Londres, alguns meses antes. Ambas as procissões foram em 2013. Junho de 2013 em Londres, novembro de 2013 em São Paulo. Naquele momento foi a ideia de também fazer em outras cidades como uma espécie de contaminação do mundo. *Homens invisíveis* surgindo de todo lugar, levantando-se para protestar. Os Homens Invisíveis são personagens de minha tribo de caracteres. Como se referem ao meu mundo ou universo de personagens, eu trabalho mais tempo com a alegoria e paradigmas que criam laços e paralelos com a nossa sociedade e cultura presente. Quando me refiro aos Homens Invisíveis, poderiam ser entendidos como um paralelo com o proletariado, a força de trabalho, a classe trabalhadora em nossa sociedade. Eu chamo esse trabalho uma procissão, mas pode-se compreendê-lo também como um protesto de personagens, que geralmente ocupam papéis secundários em outras obras. Na procissão que organizei eles estão carregando uma Madona Negra, expressando uma crença num líder desconhecido. A narrativa interna, dentro do trabalho, torna-se complexa quando as personagens tornam-se recorrentes e ganham uma história, mas o que é interessante na esfera pública é que as narrativas internas dos membros não são importantes. As pessoas respondem aos símbolos e questionam o que eles são e o que eles representam. Será que tudo é ficcional ou será que isto é um culto real? Quem é essa mulher, a Madona Negra? Trata-se de uma causa religiosa, social ou política? Eles são os homens do espaço, criaturas estranhas de culto, criam o som da chuva, ou a Ku Klux Klan? Já escutei todos os tipos de comentários. Quem é essa mulher, a Madona Negra? Ela é um novo “parlamentário” ou o novo Jesus? É interessante como o cérebro das pessoas funciona a fim de entender uma obra. O aspecto interessante para mim neste trabalho, que é bastante abstrato, especialmente por causa da simbologia que está usando (os Homens Invisíveis são muito estranhos de olhar), é ensaiar o mesmo trabalho em locais diferentes, culturas diferentes e poder ver as suas reações. É por isso que os vídeos acabam sendo importantes, inclusive para fins de documentação. Os

vídeos captam a reação da ação. Reação da arquitetura da cidade, o empenho dos participantes e do público, as condições em que isso acontece e as implicações sociais e políticas do trabalho na cidade e como ele é lido.

TM: Você pode detalhar um pouco mais sobre a sua relação com os participantes que integram as suas procissões?

LM: Para mim, fazer arte é fazer um trabalho com a questão subjetiva. Minha prática confia absolutamente na experiência subjetiva das coisas, baseia-se nas percepções dos participantes. As percepções das pessoas de si mesmas e como eles entendem quem são e quem são as outras pessoa ao seu entorno, isto são alguns dos materiais do meu processo de criação em arte. Uma vez que nós dois (eu e os participantes) realizamos (através das oficinas e ensaios) o que são esses laços, começamos a recriar um mundo de signos (através dos trajes, objetos e conjuntos) que nos ajuda a concretizar e contextualizar a sua expressão, mais para eles serem capazes de se tornarem ícones, símbolos, estereótipos, arquétipos, representantes, a ativista da energia que eles representam. Este processo acaba por ser uma mistura entre os traços em sua aparência física e como eles se apresentam (estilo, gosto e opiniões), comportamento e linguagem corporal, a sua história, a memória seletiva e a experiência de cada um. Às vezes o que eles acabam de representar é uma energia intensa, algo que é necessário no contexto geográfico. A maioria dos trabalhos são específicos para o local. De alguma forma eles representam a mentalidade da cultura, com todas as suas hierarquias e contradições, mas, assim, tornam-se uma espécie de organismo de energia emancipando vida. Os participantes tendem a experimentar sua participação de forma catártica e muitas vezes o formato do trabalho ajuda. Cheguei a este formato de apresentação intuitivamente e tenho repetido este formato várias vezes. O desfile, a procissão, o protesto, um grupo de indivíduos a pé, marchando juntos é uma poderosa fonte de fé aglomerada, uma energia totalizante – algo que nos une em um coisa só. O desfile / a procissão é definitivamente um formato de apresentação da informação dentro do campo da performance, como a colagem é no desenho. O aspecto fascinante é que o material está vivo e respirando, tem uma mente própria e sua própria finalidade, a sua própria vida, e que os participantes estão agora a colaborar com você. Juntos, cria-se uma

coreografia de símbolos, um ritual, você começa a criar uma linguagem que comunica uma mensagem para outras pessoas, porque as pessoas ressoam algo um no outro. É uma química divina, as Leis da Atração. Às vezes isso acontece porque jogamos com símbolos que não pertencem à nossa cultura, mas também porque o ser humano apresenta algo aos outros seres humanos e a linguagem é reconhecível, mesmo que às vezes ela não seja completamente entendida. Mas todos podemos ler a linguagem corporal. Isso é o que fazemos muitas vezes, lendo pessoas, mesmo sem conhecer as pessoas que julgamos. Isto é como eu compreendo a experiência do público, ele é o juiz dos trabalhos. Os seus próprios entendimentos de ícones e símbolos da cultura, seus preconceitos, julgamentos e projeções são intrínsecos em seus questionamentos e na sua interpretação. Se o meu trabalho tem uma função, é isto o que eu espero que seja.

TM: Você pode me detalhar um pouco melhor a produção das fantasias para a procissão *Homens Invisíveis* (*Invisible Men)*? Elas foram desenvolvidas e produzidas em conjunto com os participantes ou somente por você?

LM: As fantasias foram desenvolvidas por mim, e um pequeno grupo de colaboradores frequentes, i.é., minha mãe, irmã e outros familiares e amigos. Neste projeto o que acontece é que os participantes-voluntários aparecem somente no dia para vestir as fantasias e executar a performance. Os voluntários são chamados por meio de uma convocatória aberta à procura de participantes para se tornarem “Homens Invisíveis” durante um dia. Existe um *flyer* que fiz e distribuí para convocar interessados.

TM: Como objetos e figurinos utilizados durante esses rituais oscilam entre o utilitário e o simbólico? Como eles mediam uma prática em espaço público? O que esses eventos performativos deixam para trás além de sua temporalidade original?

LM: Em relação a toda a documentação, remanescentes, objetos, figurinos, eu quero mantê-los todos. A documentação, fotos e vídeos também são entendidos como obras. Em relação aos objetos, figurinos e outras peças das performances, eles devem ser entendidos como artefatos antropológicos, e se destinam a ser mantidos, mostrados e usados como tal.

Entrevista com Marcela Vieira, representante de Rufos y Bufos, por e-mail, novembro de 2015

TM: Junto com um grupo de pessoas você tem organizado desfiles na época de carnaval em São Paulo, em 2014 e 2015. Como surgiu a ideia?

RyB: A ideia surgiu em 2013, quando ficamos um pouco frustrados com o carnaval de rua de São Paulo: notamos que os blocos, outrora pequenos, tendiam a atrair cada vez mais foliões ano após ano. Muitos dos blocos estavam excessivamente cheios, outros, com a pretensão de atender à crescente demanda e ampliar a estrutura, firmaram acordos com patrocinadores privados. A ideia, salvo alguns exemplos, estava demasiado vulnerável a se perder e virar um negócio. Daí pensamos que seria interessante reunir um grupo de amigos, definir data e horário e, simplesmente, ir à rua pular carnaval, mesmo que nenhum de nós tivesse qualquer tradição carnavalesca. Para isso, semanas antes do cortejo começamos a desenhar as fantasias, definir um tema específico e lançar a ideia em redes sociais, como o Instagram e o Facebook. Tivemos grande aceitação: as pessoas – amigos, curiosos que acompanharam pelas redes sociais, desconhecidos, gente da rua, foliões que seguem a programação de blocos da prefeitura – compareceram (todas fantasiadas), para nossa surpresa; mas ainda havia o risco de nos depararmos com nossa própria crítica: a de criar público e multidão para o próximo ano. Então optamos por sempre mudar o tema e o nome do bloco, mantendo apenas a data, o horário e o itinerário.

TM: Quem são as pessoas com que você colabora? Qual é o *background* deles?

RyB: Gostamos de pensar que a ação – toda ela, desde a definição do tema, das ideias para a fantasia e de sua produção, até a participação musical, letra da marcha, etc. – parte de uma colaboração coletiva. Mas precisamos nos organizar, convidar as pessoas, passar tempo nas redes sociais, fazer contatos, definir estratégias, e, para isso, ou seja, para assumir essas decisões maiores que orientam o grupo e definem a linguagem estética escolhida,

estamos à frente eu (que sou tradutora e trabalho com textos em geral), a Valentina Soares (arquiteta e estilista) e o Wallace Masuko (artista visual).

TM: Em 2014 o título do cortejo foi Lambuza Lambida. Qual foi o processo, o tema e o itinerário em 2014?

RyB: Em 2014 nosso bloco se chamou Lambuza Lambida e o tema era a Idade Média. Toda a ideia de tema e fantasia partiu de um livro do poeta medieval François Villon, ilustrado por Dobout. Uma vez definido o tema, postamos no Facebook várias sugestões de fantasias; nelas marcamos os amigos, de modo que cada um representava um papel: o rei, a rainha, a igreja, o mensageiro do rei, o arqueiro, o cavaleiro, os camponeses, a peste, a fome, etc. Também colecionamos objetos nas cores azul e rosa bebê, e as pessoas começaram a compartilhar e a enviar fotos correspondentes a elas. O tema da Idade Média, ainda que não anunciado, também era uma crítica à configuração política da época. O itinerário foi: Teatro Municipal – Viaduto do Chá – Praça do Patriarca – Rua São Bento – Vale do Anhangabaú – Fonte dos Desejos.

TM: Em 2015 participei do cortejo de Rufos y Bufos, então estou um pouco mais próximo do projeto. Você pode contar como surgiu o tema?

RyB: O tema surgiu da peça “Mistério Bufo”, do Vladimir Maiakovski, em que o poeta russo descreve a construção de uma arca (de Noé). O tema, portanto, se ajustou perfeitamente à crise hídrica decorrente da administração do Estado de São Paulo: ainda que sem sinal de chuva, nossa “arca” seria assim mesmo construída. O mais curioso foi que houve uma tempestade inesperada, fazendo-nos redesenhar o itinerário e agregar ainda outras pessoas que, como nós, se escondia da chuva sob o Viaduto do Chá.

TM: Qual foi o processo de elaboração das fantasias?

RyB: Ao contrário das fantasias geométricas do Lambuza Lambida, escolhemos para as fantasias do Rufos y Bufos toda sorte de materiais orgânicos, galhos, folhas, garrafas PET vazias, restos de tecidos ou qualquer

tipo de objeto que tivesse nossas cores: laranja e vinho. Encontrávamos tudo na rua ou pedíamos para que as pessoas trouxessem de casa, ou seja, não gastamos praticamente nada na confecção. Para a elaboração, marcamos dias na semana em um local específico e nos reuníamos com amigos e/ou quem mais estivesse interessado. Esses foram processos muito importantes, tanto em 2014 quanto em 2015, pois passamos muito tempo reunidos. Experimentamos as fantasias e saímos fantasiados em vários blocos que já estã acontecendo. A essa altura, as pessoas já nos reconhecem quando passamos: “Olha o Lambuza!” ou “Olha o Rufos y Bufos!”. Muitos se aproximam nessas ocasiões e vêm participar da confecção das fantasias.

TM: Como o público pode interagir com o cortejo de vocês no momento em que vocês saem na rua?

RyB: É algo sobre o qual não temos o menor controle. Sabemos que do cortejo participarão os amigos, as pessoas mais próximas envolvidas, mas sempre foi grande a surpresa ao encontramos já na concentração um número de participantes muito maior do que esse. É um acontecimento completamente público, chega quem quer: quem passou, viu e gostou; quem resolveu colaborar tocando um instrumento; quem se preparou para aquilo e veio de casa fantasiado; moradores de rua; sei lá.

TM: Como se constrói o itinerário nas ruas de São Paulo?

RyB: Desde o início, nossa vontade foi a de estar no centro de São Paulo, percorrendo ruas que, de certa forma, nos serviram de cenário. Nas duas ocasiões, o itinerário escolhido foi o mesmo (Teatro Municipal – Viaduto do Chá – Praça do Patriarca – Rua São Bento – Vale do Anhangabaú – Fonte dos Desejos).

TM: Quais permissões da Câmara Municipal são necessárias?

RyB: É preciso inscrever-se antecipadamente a uma convocatória da Prefeitura, sinalizando interesse e detalhando as necessidades do bloco, tais

como banheiros químicos, policiamento e as ruas que deverão ser impedidas aos automóveis. Uma vez aprovada a proposta, a Prefeitura concede um aval ao bloco e o inclui na programação oficial do carnaval da cidade.

TM: Com quanta antecedência vocês planejam o cortejo?

RyB: Normalmente, nós nos reunimos imediatamente após o Réveillon para a primeira conversa sobre o bloco.

TM: Qual vai ser o tema para 2016?

RyB: Ainda não sabemos.

Figura 72: documentação do desfile de Rufos y Bufos durante o carnaval de São Paulo, 2015

Entrevista com Yorgos Sapountzis, São Paulo, por Skype, novembro de 2016

TM: Antes de vir para São Paulo em novembro de 2015, você já tinha organizado um cortejo ou desfile em outro lugar no mundo?

YS: Sim, pois tenho organizado em outros lugares. A primeira grande procissão que organizei era “After Electricty the Festival” em Atenas por volta de 2009. Caminhamos por 5 horas, passamos por um parque. Falei para o público que queria produzir um filme com eles. Mas antes disso organizei um festival, convidei amigos de teatro e dança e música. Então em algumas paradas eles apresentaram uma canção, ou uma pequena peça de teatro, ou uma poema. A minha ideia é sempre de organizar uma espécie de visita guiada com as pessoas, para mostrar algo ao público. Levar o público de A para B. Gosto muita da ideia do movimento do povo. O filme que resultou de “After Electricty the Festival” foi apresentado na seção de *Statements* na feira de arte de Basel.

TM: Então você pensou já durante a performance o que poderia ser apresentado na feira em Basel?

YS: Performance é performance, e normalmente não faço uma obra em formato de vídeo da documentação. Mas neste caso sim, o público foi avisado. Partes do público então foram protagonistas na performance e no filme e outros mantiveram a função de público mesmo no filme. Em outras ocasiões, como em São Paulo, as performance podem servir como inspiração para futuros projetos. Mas em princípio performance tem um outro código do que vídeo. O vídeo você pode editar rápido, não necessita da energia dos corpos. Na performance sempre acontecem coisas que não se pode antecipar. Em Pelotas, por exemplo, no fim da performance *Standing and Balance and Reflections* (14 de novembro de 2015) que apresentei no contexto da exposição *Future Perfect*, do Instituto de Relações Exteriores da Alemanha (IFA) em cooperação com a Prefeitura de Pelotas e o Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo / UFPel, apareceu um número de cães que de repente começaram a fazer parte da performance. Quando você mostra um vídeo numa exposição você já sabe de antemão o que é apresentado. No caso de uma performance

isso é bem diferente, sempre pode acontecer algo imprevisto.

TM: O tema ou a inspiração da procissão *A seu Serviço* (2015) foi prestar homenagem aos empregados domésticos que trabalham em lares brasileiros. Você criou canapês gregos deliciosos e coatores seus foram distribuí-los para o público. Você consegue se lembrar os pratos criados para a ocasião?

YS: *At Your Service* (2015) tinha como ideia principal oferecer algo para o público. Quando cheguei em São Paulo fiquei impressionado que sempre trabalham muitas pessoas em serviço de qualquer tipo. No supermercado na Alemanha o funcionário tem várias funções, em São Paulo vocês têm segurança, mulher de limpeza, caixa, empregados que trabalham com estoque etc., ou seja, muito mais pessoas trabalham no serviço. No mundo inteiro você encontra muita automatização e cada vez menos pessoas que trabalham em funções de serviço. No Brasil é o oposto, o que significa também que você tem mais interações, mais teatro. A minha função foi essa: oferecer comida e vinho. A ideia de comida era ser colorida, com berinjela, cenoura, várias sementes... Isso tem a ver com a minha pesquisa sobre as origens de teatro grego. As minhas performances procuram estas raízes de teatro. Onde e por que surgiu o teatro? Representar a vida, ou deus, ou a rainha? Então o teatro da Grécia surgiu das festas do Dioniso. As pessoas estavam alegres, comendo e bebendo, e pensaram que a vida poderia ser mais divertida, com animação. Usaram a linguagem para se animar e mostrar algo no teatro. Claro que depois o teatro se institucionalizou, é uma máquina que conhecemos hoje. Mas no início era tudo muito simples.

TM: Você decidiu criar capas com cores diferentes para os participantes usarem durante a caminhada. Existe uma diferença entre aqueles que usavam as capas e aqueles que não as estavam usando? Ou simplesmente não houve capas suficientes para todos?

YS: Eu queria ver como as pessoas podem atuar, queria atribuir funções diferentes. O jardineiro, a mulher da limpeza. É como num jogo, time A *versus* time B. Assim começou. Muito importante para mim é que nada e ninguém é forçado. É para manter uma certa leveza. Para isso também servimos as bebidas e comidas. Assim o participante lentamente assume o seu papel de

ator dentro da procissão. Não quero ser muito didático no meu papel de conceber a performance. O importante para mim é o jogo, mais experimental, sem a atribuição rígida de comportamentos. Em outras ocasiões também vesti os espectadores com capas, e os atores não. Então ocorre um outro fenômeno, pois quem não foi convidado para a performance mas a testemunha, não entende quem é ator e quem não é. É um teatro dentro de teatro dentro de teatro.

TM: Você fez um discurso de boas-vindas no Solo Shows e depois todo mundo se reuniu na Praça Rotary. No caminho para o monumento dos trabalhadores domésticos na Praça Marechal Deodoro, você decidiu fazer várias paradas. Estas paradas foram improvisadas ou previstas?

YS: Queria dar as boas-vindas e agradecer às pessoas presentes. A fala fazia parte da ideia do "serviço", queria explicar as comidas que eu tinha criado pessoalmente, como se fossem criadas para convidados que chegam na sua casa. Com a fala entrei no modo de "oferecer". Em relação às paradas durante da procissão: tive que organizar algumas paradas para manter o grupo junto. O caminho era relativamente longo e todo o grupo era improvisado. Não conhecia muitos dos participantes. Mas ajudava porque era um projeto meio familiar, onde muitos dos participantes se conheciam entre eles. Diferente de num museu, por exemplo, onde o público pode ser muito crítico. As pessoas que chegaram no Solo Shows para participar da minha performance tinham curiosidade e confiança. Recentemente aqui em Atenas organizei uma performance dentro do contexto de uma mostra na minha galeria. Chegamos na Acrópoles e um segurança veio pedindo carta de permissão, e tivemos que abortar a procissão. Três minutos antes do fim. Um colecionador do meu trabalho, que é professor de Direito, acabou discutindo com o segurança, mas não houve jeito…

TM: Lembro-me que uma vez durante *A seu Serviço* (2015) você parou o tráfego na rua, segurando várias varas de alumínio em um triângulo no chão. Em outra ocasião, tivemos de parar e libertar um cara que foi acusado por dois guardas de segurança por ter roubado uma garrafa de vinho do supermercado.

O que você pode se lembrar como as reações mais impressionantes do público durante a procissão?

YS: Tinha alguns materiais que queria usar para construções. Gosto muito da ideia que as pessoas acompanham a construção da escultura pelo escultor. O escultor dança ao lado da sua criação. O que é importante para mim é o corpo no espaço público. A presença do corpo no espaço público é o contraste com o cenário. A realidade de repente ganha uma presença e autenticidade diferente quando você tem que liberar alguém das mãos de segurança enquanto você está dentro de uma performance. A performance cria um outro modo, uma outra condição de sensibilidade. Na Praça Marechal Deodoro houve um casal de homens gays que estavam lá perto do monumento e também se juntaram ao grupo, começaram de atuar com a gente.

TM: No monumento dos trabalhadores domésticos na Praça Marechal Deodoro você pediu a vários participantes para bater com um martelo em placas de metal? Qual era o plano por trás deste gesto?

YS: Queria criar um suspense no tempo. Bater com martelo nos pratos de metal criou um ritmo. A cidade cede a arquitetura, as estradas e as esculturas na Praça Marechal Deodoro. Existe este sistema de ordem. O que tento fazer é pensar outros modelos de sistema, de ver a realidade. Considere *Pokémon GO,* por exemplo. No jogo tudo é explicado. Tudo tem um nome e função. Acho que é muito problemático, porque é o fim do mito e mitologia. Quero mostrar que as pessoas não têm que entender tudo mas podem especular. Quero pensar em experiências subjetivas e individuais. O fato de você ter beijado a sua namorada pela primeira vez numa praça, por exemplo, pode ser mais importante para você do que as informações gerais que você pode obter sobre aquele lugar através da Wikipédia.

TM: Se você fala sobre mitos, qual é a função de ritos na sua obra?

YS: Bom, eu cresci na Grécia, ortodoxo, mas não penso muito em ritos. Não acredito em rituais. Acho que é importante ter uma ética ou teoria. Como na matemática. Por exemplo, você pode dizer: esta pedra fala. E isto é o axioma, o início. E pode explicar como esta pedra fala. Fazendo isto pode aparecer

como um ritual. Mas não é a minha ideia principal. Eu quero fazer o que acho que é necessário mostrar. A forma, claro, também é importante, quero criar formas que nos fazem considerar o quotidiano de uma maneira diferente.

TM: Depois da performance acabar você criou uma escultura no espaço expositivo da Solo Shows. Esta escultura ainda existe. Ao planejar uma performance você já pensa o que pode permanecer no espaço ou você deixa isto para o acaso?

YS: Vejo a escultura mais como um vestígio. Gosto também ver como ela pode funcionar independente. No caso da escultura que surgiu da performance *A seu serviço* (2015) pode-se compará-la com uma mesa depois da janta. Tipo: aqui é a faca, aqui era a cozinha, mas você não sabe mais como era experimentar a comida mesmo. Cada performance para mim é como um encontro. Estou ansioso. É como um encontro de família. É um processo contínuo. Em geral acredito que as performances vão ser mais importantes. Pois elas nunca são iguais. Elas são feitas para você ali, naquele momento. Marcam um ponto importante e individual na vida de cada um que está presente. O que eu faço funciona somente com a presença de um público.

Figura 73: Yorgos Sapountzis, *A seu serviço* (2015), São Paulo

Entrevista com Solon Ribeiro, por e-mail, abril de 2016

TM: você pode contar um pouco mais sobre a sua residência na colônia. Quanto tempo você ficou morando? Como foi o convívio com os habitantes?

SR: Residi durante três semanas no Polo Experimental do Museu do Bispo do Rosário, a convivência durante todo esse período foi tranquila, talvez por eu considerá-los acima de tudo como artistas e não usuários, e à medida que ia conhecendo melhor suas experiências artísticas, aumentava minha admiração e respeito, principalmente como a maioria se dedica com concentração e espírito inventivo aos seus processos de trabalho.

TM: Como surgiu a ideia de replicar obras do Bispo e/ou fazer interpretações das obras dele?

SR: Considero Bispo do Rosário um artista da maior importância na cena da arte contemporânea, e tinha um desejo de realizar um trabalho em vídeo que dialogasse com seu universo. Apresentei o projeto ao Paulo Herckenhoff, que me convidou para participar da exposição *Lugares do Delírio*, com curadoria dele e da Tania Rivera, a ser apresentada no MAR (Museu de Arte do Rio) em novembro deste ano.

TM: Você pode contar um pouco sobre o processo da criação destas obras? O que vai acontecer com elas depois do evento? Vão ser apresentadas na mostra no MAR em novembro?

SR: Nos anos 1990, herdei do meu pai uma coleção de mais de trinta mil fotogramas de filmes. Esse arquivo constitui uma fonte inesgotável de imagens da memória do cinema e um material de trabalho para minhas experimentações. Venho trabalhando com esse acervo, que é constituído fundamentalmente por fotogramas originários do cinema clássico, eu venho deslocando esses fotogramas em diversas configurações. Seja através de vídeo, instalações ou performance, minha vontade inicial era trazer esses fotogramas para dialogarem com as obras do Bispo, principalmente os mantos, projetar fotogramas de divas do cinema sobre o manto numa alusão ao trabalho do Bispo (“Que venham as virgens em cardumes”).

O projeto que apresentei ao Paulo Herckenhoff era a realização de um vídeo-ensaio em duas telas, uma sobre a Colônia Juliano Moreira, onde além do registro da colônia eu faria uma projeção de fotogramas das divas do cinema de Hollywood das décadas de 20 a 50 na cela que o Bispo ocupou na colônia, o vídeo seria uma referência ao trabalho do Bispo ("Que venham as virgens em cardumes") na outra tela o registro dos negativos das fotografias do acervo do museu e da colônia, esse registro será acompanhado por comentários de um artista residente da colônia. Durante minha residência o trabalho teve algumas mudanças: sobre a arquitetura da antiga Colônia Juliano Moreira projetei e filmei o Manto da Apresentação, em outro momento projetei sobre o Manto da Apresentação fotogramas de divas do cinema de Hollywood e também filmamos a cela que o Bispo ocupou na colônia, esse material ainda não foi editado.

TM: Quem teve a ideia de organizar um cortejo e como vocês decidiram o trajeto / caminho a se percorrer?

SR: O projeto de trabalhar com o acervo de fotografias do museu não foi realizado, durante a minha residência surgiu o desejo de realizar um trabalho que envolvesse toda a comunidade da colônia e os artistas do polo experimental, sendo o Bispo de Sergipe, e na cultura popular nordestina são muito fortes realizações de cortejos religiosos, resolvi realizar esse cortejo, partindo do Museu Bispo do Rosário ao polo experimental, onde foi realizado o hasteamento do manto da apresentação, que metaforicamente seria um retorno do Bispo com todos aqueles que tecem sonhos. O trajeto tinha como conceito a saída do manto do espaço institucional do Museu em direção ao espaço de criação, toda a produção foi realizada com a participação da equipe do museu Bispo do Rosário e do Museu MAR (Museu de Arte do Rio) e dos artistas e dos instrutores do polo experimental.

TM: Quantos habitantes da colônia participaram no projeto e da procissão?

SR: Não tenho conhecimento, teria que me informar com a equipe do museu.

TM: Quem era a banda dos bateristas? As duas músicas foram escolhidas por você? Por que estas?

SR: A banda foi formada pelo Márcio, que é o responsável pelo ateliê de percussão do polo, com a participação da Margarete, que é atriz e está realizando um trabalho com teatro com os usuários no polo, a ideia de musicar alguns textos do Bispo é dela.

Figura 74: imagens documentação Solon Ribeiro *cortejo aos arquitetos dos sonhos* (2016)

Entrevista com Mariana Castillo Deball, São Paulo, agosto de 2016

TM: Você pode me contar mais sobre como você chegou ao convite para conceber uma procissão para a celebração do 30º aniversário de Grazer Kunstverein ?

MCD: Estava cansada de fazer projetos a partir de arquivos de instituições, pois era isso que o curador do Grazer Kunstverein me tinha pedido. Queria fazer outra coisa, queria trabalhar com o músico e compositor Carlos Sandoval, porque já tínhamos feito algumas colaborações mas nunca um trabalho juntos. Fizemos a primeira visita junto com Carlos em Graz, e ele também não achou o arquivo da instituição muito interessante. Quando andamos pela cidade descobrimos que havia uma tradição de procissões na cidade. Nós dois tínhamos feito alguns trabalhos que têm a ver com tradições de procissões no México e assim decidimos trabalhar nisso.

TM: Você disse que as tradições de *Lauf*, ao contrário das procissões , estão ligadas com um carácter ambivalente do sexo feminino da Idade Média (o Perchta) que representa escuridão e brilho, a passagem do tempo, os ciclos planetários e o retorno da vida. Assim está também ligado como o tema do aniversário da instituição que convidou vocês lá na Áustria, certo?

MCD: A gente teve de convencer o curador que a ideia era boa. Penso que queria organizar algo mais fechado dentro do Kunstverein. Ele perguntava: “Mas o que têm a ver o projeto e a temática com o evento do Kunstverein?” Foi um processo. Comecei a pesquisar as tradições da Áustria e o “Lauf”, que é uma tradição pagã que não tem a ver com a igreja mas mais com as estações, com tempo, com sol, com agricultura. Encontrei muita informação e que ainda existem as “Laufs” no fim do inverno. Fui com Carlos e fizemos uma documentação daquela tradição dos homens caminhando, dançando e da música. Aproveitamos este material para a procissão que organizamos no final. Então nosso projeto não foi baseado neles, mas foi inspirado

TM: Quem participou da Perchtenlauf? Você e/ou os participantes têm contribuído com a criação da música e dos costumes? Você disse que os trajes foram baseados na antigas tradições da Perchtenlauf e Krampuslauf. As

fantasias feitas até a década de 1980 consistiram em chapéus monumentais com diferentes temas e materiais. Você disse que o que você gostou sobre eles é a escala e também a forma como são inseridos os diferentes materiais e objetos, e que você iria desenvolver a sua própria versão desses trajes durante o *workshop* com os idosos e as crianças. Como foi sua experiência do *workshop*?

MCD: Na verdade queria trabalhar com distintos "Vereins" lá em Graz. Fizemos uma lista: Vereins que trabalham com refugiados, alguém que faz pão ou um grupo que cuida de descapacitados. Eram os seguintes: *Treffpunkt Philosophie, Stadtkirche Graz, DUGA Graz: Verein für Kultur und Integration, atempo zur Gleichstellung von Menschen, Steirisches Heimatwerk, Eva Stern, Chiala. Kultur. Diversität. Entwicklung, IKEMBA -Verein für Interkultur, Konfliktmanagement, Empowerment, Migrationsbegleitung, Bildung und Arbeit, Grazer Kunstverein*. Todos estes grupos de alguma forma trabalham nas margens, pois Graz também é uma cidade bastante conservadora. Baseados nisso fizemos os contatos com os Vereins. No momento da construção das fantasias, a forma delas está baseada no Perchtenlauf mas a decoração mesmo foi feita por cada Verein. Eles decidiram como queriam. Tinha grupos mais ativos e outros menos, mas em geral as pessoas participavam na criação e depois caminhavam com as fantasias. É muito delicado quando você convida alguém em participar em algum projeto que você inventou, para esta pessoa também ter a sensação de que é parte daquele projeto. A parte da música tem a ver com as bandas tradicionais. E Carlos observou que tinha muitas igrejas com sinos. Estes sinos têm mecanismos sofisticados. Soubemos que tem um Verein que cuida dos sinos. Ele colaborou com eles fazendo as composições para os sinos, que estavam tocando enquanto os grupos caminharam pela cidade.

TM: Carlos então fez as composições para os sinos e para as bandas também. Esses composições tinham ligação com os Vereins ou qual foi a meta narrativa?

MCD: Nós fizemos esta narrativa que tinha mais a ver como nos falamos sobre a natureza, com escuridão, com tempo da agricultura e seca. Tem a dança do

pão, dança do morte, dança dos peixes ausentes e danças dos Urzellen, quatro danças que têm a ver com a metafisica. Ele nunca tinha feito música tradicional, porque trabalha mais com música experimental. Mas neste caso tratou de fazer estas danças baseado nas músicas mais vernáculas.

TM: Qual foi o itinerário que você planejou para o Perchtenlauf ? Dá para ver que aconteceu o Tanz der Brot, Tanz der ausentes Peces, Tanz der Urzellen e Friedhof des Lebens até que você terminou a procissão com uma manifestação na Orangerie ? A procissão foi fazendo paradas em diferentes igrejas ao redor da cidade. Primeiro na Minioriten Kirche , em seguida, Franziskaner Kirche e Stadtpfarrkirche ...

MCD: Foi divertido, pois o *timing* foi complicado. Tudo tinha de acontecer num momento exato. Às vezes a comunicação com as igrejas foi complicada, porque houve casos em que os sinos estavam programados, e em outros casos tinha uma pessoa lá em cima que iniciava o tema e tivemos de nos comunicar com ela por celular.

TM: Os sinos tocavam no tempo da caminhada entre as duas paragens. O compositor Carlos Sandoval fez pontuações para quatro das torres de sino da igreja, que acompanharam as quatro danças, interpretadas por uma banda e o público dançou junto, criando, assim, uma partitura musical em torno da cidade. Qual foi a ideia por trás disso? Eles soam muito triste?

MCD: Também achei que estava bastante melancólico.

TM: Houve outras influências culturais que você tem trazido do México que influenciou o design/procedimentos, e como? Você disse que queriam vincular a cultura da procissão mexicana (não exclusivamente cristã , na verdade) com criatividade coletiva, história e tradição.

MCD: Quando morava na Cidade de México, perto da escola de arte, uma região mais rural. fiquei na casa de uma mulher que tinha muito vínculo com a comunidade. E nesta zona da Cidade do México tem muita procissão. Eles caminham para outro lugar, na festa da comunidade tem uma cruz em cima da montanha, e depois descem com a cruz. Na casa onde morei visitou um dos

lideres da comunidade, que organiza a comida para os músicos, que organiza as fantasias, que organiza toda a festa. Aí aprendi muito e fiquei obcecado. Ele me levou a caminhadas de cinco horas com fogos artificiais, com santos. Chega numa outra comunidade, fala com as pessoas e depois volta. Às vezes são três dias, às vezes uma ou duas horas. Carlos também havia feito obras com procissões e por acaso se juntou este interesse. Como venho do México sinto que muitas vezes fica este estigma, tipo “Ah você vem da América Central onde ainda existem estas tradições loucas” e ainda assim achei interessante que você pode ainda encontrar estas tradições na Europa. Tenho interesse como a Europa fica desvinculada destas tradições devido a decadências das igrejas na Europa.

TM: Como foi a reação do público ver uma artista estrangeira trabalhando uma interpretação das tradições locais?

MCD: Tinha um público que fazia parte do Kunstverein, e ao longo da caminhada também tinha pessoas que se integravam na caminhada. Era um público de 30 pessoas. Em cada lugar fazíamos as danças, em cada ponto que tocava o sino da igreja e a banda aconteceram danças concebidas por Carlos. No princípio ele tinha coreografias para cada dança, mas era complicado demais. Ficou a mesma dança para todos os pontos.

TM: Depois do evento você exibiu as esculturas realizadas pelos participantes. Onde elas foram expostas? O que aconteceu com as fantasias e os vestígios depois do evento?

MCD: No final do evento na Orangeria tinha um jantar e demais eventos que faziam parte do aniversário. A gente colocou as fantasias, a exposição durou somente 3 horas. Depois a gente guardou as fantasias, as capas, que eu tinha feito as bases das fantasias em Berlim inspirado pelas capas do Hélio Oiticica. Alguns participantes de 2 Vereins queriam ficar com as fantasias deles, os que sobraram eu levei comigo. Existe também um vídeo. Fizemos duas gravações, uma durante a procissão Lauf que acompanhamos nas montanhas e outra no nosso projeto “Viertel nach Schatten”. Mas Carlos não ficou muito contente com o primeiro vídeo e queria evitar que fizéssemos uma colagem. Ele também gravou quando visitamos os Vereins diferentes. Mas vamos ter um vídeo.

TM: Você expôs o vídeo junto com os trajes?

MCD: Sim, em Graz mesmo foi assim. Foi indo porque o público fez a conexão imediatamente porque reconheceram os lugares.

TM: Você gostaria de repetir esta experiência em outro lugar?

MCD: Sim, na verdade quero repetir no México. Fui convidada para fazer um trabalho numa fundação no México e vai acontecer em março. Vai mudar bastante mas o princípio vai ser similar.

Figura 75: Mariana Castillo Deball, *Viertel nach Schatten* (2016), Graz, Austria

Entrevista com Opavivará! (dos quatro integrantes do grupo conversei com Ynaiê Dawson e Daniel Toledo), São Paulo, dezembro de 2016

TM: Gostaria saber mais sobre a concepção do projeto *Transnomades* (2016) e como surgiu a ideia de trabalhar com os carrinhos de catadores.

Opavivará: Os pontos extremos que usam os carrinhos nos interessaram. O uso deles no abastecimento de comida e o descarte final de materiais na cidade. A gente observou na nossa viagem de pesquisa para São Paulo, que tanto os carregadores de Ceasa quanto os catadores de resíduos têm carrinhos que são específicos ao trabalho deles. Mas têm também toda uma relação de intimidade, de uma coisa doméstica, que eles fazem uso também. O carrinho como cama, o carrinho como mesa para comer, tabuleiro para jogar um xadrez, o radinho que eles botam para ouvir música. A gente olhou para a função de trabalho dos carrinhos e colocou a função de prazer, uma função mais doméstica. Olhamos para o nomadismo também, o nômade como migrante, e agora mais uma vez o problema dos refugiados. Pensando também no acampamento, o básico que se precisa para sobreviver, água, comida boa e música, que é uma parte mais festiva. Aí colocamos o karaokê, que chama as pessoas a se unir.

TM: Tem também um carro que parece um berço. Alguém de vocês quatro tem filho, ou a criação deste carrinho tem uma conotação de Natal?

Opavivará: Não, na verdade este carrinho existe exatamente como é, com a palha e este outro com a parte maior, eles são usados assim. A gente só observou que já era incrível do jeito que era. Então a gente chama de ninho porque tem a palha, então fica com a conotação de criança.

TM: E vocês pintaram?

Opavivará: Bom é assim, que lá no Ceasa eles são pintados por setor, usam cinza e azul, ou vermelho. La tem as oficinas, que fabricam os carrinhos, e que consertam os carrinhos que já estão rodando por lá. Quando encomendamos os carrinhos nós pedimos aos fabricantes que já pintassem em cores diferentes, o básico. Depois montamos as estruturas diferentes em cima dos carrinhos.

TM: Ontem quando vocês foram desfilar os carrinhos até o Largo de Batata, tinha também esta analogia com os carros na estrada?

Opavivará: Isso é um ponto importante. Grande parte da coleta de resíduos é feita pelos catadores. Mas ao mesmo tempo este trabalho fica invisível. Por exemplo, quando se começou a instalar as ciclovias novas na cidade de São Paulo, foi criado uma legislação, as regras para uso deste novo espaço. Os veículos que podem circular e os que não podem circular. Os carinhos não são nem mencionados em nenhuma legislação como permitido ou como proibido. É como se eles não existissem, nem na rua, nem na calçada, nem na ciclovia, nem na cidade. Então a gente se apropriou de algo que já existe na cidade e botou um uso diferente nele. Isso chama a atenção das pessoas. Então cria um confronto entre os carros, que normalmente são bem intolerantes.

TM: Como foi a reação dos carros e dos outros catadores que andaram com os carrinhos quando vocês desfilaram nas ruas? Você pode dar algum relato de experiência?

Opavivará: Para os outros automóveis, para a maioria, de cara, a gente é um incômodo. Os condutores de carros buzinam ou xingam. Tem um ou outro que é curioso e quer saber mais. A gente cruzou por vários catadores. Rola um olhar de admiração. Estes contatos com os carroceiros no trânsito é uma coisa mais rápida. Um e outro se reconhece, acha engraçado. Mas quando a gente faz estes percursos maiores fora do Parque do Ibirapuera, a gente chama alguns catadores que ficaram amigos nossos, que participaram do processo de construção. Eles vêm com a gente carregando os carrinhos. Ontem teve um relato de um deles que foi muito legal. Ele virou catador mais recentemente porque ficou desempregado e contou para nós que não foi reconhecido pela família. Falou que está muito feliz com a parceria com os carrinhos da gente na Bienal, a família foi ver as fotos e matérias que saíram e aí começaram a valorizar o trabalho dele. Foi muito forte este relato. Então eu acho que os catadores que cruzam com a gente na rua se sentem reconhecidos e valorizados pela nossa obra.

TM: O trabalho também cria momentos de comunhão, em andamento mas também quando os carrinhos estão parados, como aqui agora, certo?

Opavivará: Sim, é um trabalho para o estar, o prazer, uma coisa mais para uma simplicidade de estar junto. É revolucionário para a gente.

TM: Mesmo que seja diferente, quando você anda na rua, subindo daqui para a Paulista, ou até o largo da Batata, vai um atrás do outro.

Opavivará: É muito engraçado pensar que numa metrópole como São Paulo os carrinhos ainda têm o seu funcionamento. Contribuem fundamentalmente para o funcionamento da cidade. Abastecimento de comida e coleta de resíduos. Elementos da pré-modernidade que continuam a fazer parte da logística da cidade grande.

TM: Me conta um pouco mais do seu processo de pesquisa?

Opavivará: Foi aqui em São Paulo. Viemos do Rio de Janeiro para cá. Fomos visitar a região da 25 de Março, onde tem muitos camelôs com carrinhos. No Mercado Central Municipal reparamos que já tinha uns carrinhos na parte de trás, num estacionamento. Acompanhamos um carregador e fomos para um lugar de estacionamento de carrinhos. Depois visitamos também o Ceasa, onde tem um estacionamento de milhares de carrinhos. Todos padronizados em cinza ou amarelo. O outro lugar que visitamos foi no Glicério, onde tem algumas cooperativas de catadores. Quando a gente chegou na cooperativa do Glicério, encontramos o Bispo, um cara superarticulado, que tem uma Kombi e usa roupas de marca. Virou personalidade. Conhece pessoas em vários lugares. Durante a nossa procissão ontem, saiu uma mulher do *shopping* Iguatemi na Av. Faria Lima e chamou: “Bispo!”

TM: E como foi a sua colaboração com a Bienal? Penso que as esculturas somente ganham significado quando são usados pelo público ou quando são levados para fora do espaço expositivo?

Opavivará: Vejo uma vontade de serem corretas das pessoas, tem uma autocensura na Bienal. Para não fazer nada errado, é um erro depois do outro. Não pode entrar com comida na Bienal - mas o nosso trabalho lida com comida. Queríamos por exemplo disponibilizar o carrinho com a mesa para as pessoas poderem sentar e comer o próprio lanche delas. Tem outro trabalho que é um restaurante, então como assim não pode entrar comida na Bienal?

Ou por exemplo, não podemos sair pela porta principal com os carrinhos. Mas como assim, se o objetivo principal é a circulação livre pelo espaço com os carrinhos a fim de criar várias situações? Na verdade tem duas bienais que as vezes se contradizem: uma que é a pré-bienal planejada, e outra é a Bienal que acontece de verdade. Existe uma série de propostas e conceitos que vão para um lado e uma outra Bienal que é depois da abertura, quando a coisa começa de acontecer com a engrenagem de dia a dia.

TM: Muitas vezes o que vemos nas exposições são resíduos de uma ação. Algum documento ou um projeto que foi ativado e que agora acumula a aura dos momentos de convivência. No seu caso foi o contrário, vocês construíram estes objetos, eles são expostos, e depois são ativados. Estes carrinhos, sem serem ativados, eles não são um trabalho de vocês, certo?

Opavivará: Exatamente. A nossa intenção é a negociação. A gente marcou as viagens porque originalmente a ideia era criar uma parceria maior com o programa educativo, mesmo em relação ao público. A ideia era que o próprio público poderia deslocar os carrinhos. Mas a instituição não consegue lidar com estas propostas. Os carrinhos somente estacionados lá dentro do pavilhão viram uma outra coisa. Em princípio o público teria a possibilidade de ligar o karaokê, mas daí não se sabe lidar com o barulho. Ou o público teria possibilidade de beber água, mas daí chegamos do Rio de Janeiro para a exposição e isto foi também impossibilitado, pois a bomba foi tirada.

Figura 76: Opavivará! Transnomades, 2016 (performance view, 32ª Bienal de São Paulo, 4 de dezembro 2016)

TM: Sim, e dentro da exposição também não tem o vídeo, não existe registro das ativações. Existe registro nas mídias sociais, mas não dentro da mostra. Como vocês tomaram esta decisão?

Opavivará: Registro para nós é registro. Nós não apresentamos registro como parte de trabalho.

Entrevista com Bruno Storni, representante do grupo *ainda não*, São Paulo, fevereiro de 2018

TM: Como constituiu-se o grupo de artistas e curadores participando de *ainda não?*

BS: O grupo se constituiu como uma extensão da exposição da Dora Longo Bahia na Galeria Vermelho. Partiu de um grupo de estudos sobre o que é o fazer artístico atualmente. O grupo de certa forma não é escolhido por questões de afinidade. A Dora deu aula em alguns lugares e as pessoas foram se agregando ao grupo. Alguns são orientado dela, no TCC ou no mestrado, outros não. Tem gente de arquitetura, de teatro, na verdade não é um grupo que é solido. Pegamos o espaço de frente da galeria, e desenvolvemos o trabalho.

TM: Segundo o grupo, a proposta do vosso projeto *ainda não* "caracterizou-se como um lugar de ações temporárias, cujo desenvolvimento se dá ao longo do tempo e em um espaço aberto, tornando público os erros e acertos das propostas do grupo, bem como exercitando uma lógica colaborativa de trabalho." De onde surgiu a ideia para a procissão / performance?

BS: Primeiro o *ainda não* tinha este caráter de processo de trabalho, do trabalho inacabado. O projeto da escultura e procissão de Abaporu foi feita durante este mês de trabalho. O Abaporu surgiu porque existiu o bar, o *Petrobars*, que aconteceu durante um cineclube as terças-feiras, e assim surgiu o bar para um debate posterior. No *Petrobars* surgiu a ideia de petróleo e também a frase do Vargas "O petróleo é nosso", e a partir dai surgiu o projeto de Abaporu é nosso. Não era nenhuma questão de querer trazer o Abaporu (a pintura *Abaporu* (1928) de Tarsila de Amaral) de Argentina de volta para o Brasil. A gente criamos o nosso próprio Abaporu, que é uma forma abstrata, tri-dimensionamos ele em forma de inflável. Produzido de sacos de plásticos pretos, preto como sua matéria prima de petróleo. Por causa dos escândalos políticos que passamos queríamos trabalhar a identidade nacional, e o Abaporu também tem este significado.

TM: De fato durante da procissão foi carregado esta escultura produzida de sacos de plástico preto. Esta escultura parecia e tirou o nome da figura representada na pintura Abaporu (1928) de Tarsila de Amaral. Como vocês chegaram a escolher esta obra?

BS: O Abaporu e um homem assexuado, não é um bicho, não é um homem, tem este coisa de englobar tudo, não teria lugar para outra escultura, porque o Abaporu veio da frase “O petróleo é nosso”, como uma coisa, de criar um identidade nacional, como ‘isto é meu’ ou ‘isto é do Brasil’ que não pode ser vendido. E o Abaporu foi vendido para Argentina. Existe uma coisa assim, entre Brasil e Argentina, como se fosse uma rivalidade, embora não tenha. Tinha um colombiano no nosso grupo então não tem esta questão, é mais uma ironia. Por não ter uma forma clara, representativa do que é um homem brasileiro, o Abaporu poderia ser bem um objeto.

TM: De fato a escultura foi levada em procissão a partir da Galeria Vermelho para o MASP. Porque vocês levaram ao MASP, se a obra esta no MALBA?

BS: Saímos com o Abaporu durante o show do *Cão,* banda da Dora Longo Bahia, erguemos ele e saímos a direção MASP. O caminho simboliza um caminho da obra de arte, da galeria ao museu. Também deu a sorte da gente fazer um trabalho no MASP, um cineclube de filmes de diretores brasileiros. Assim fizemos uma ligação ente os dois lugares e projetos. Antes do Abaporu pensamos como conectar estes dois lugares. Andando na Av. Paulista também é algo especial porque é um lugar de manifestação, cortejos e festas aos domingos. Além desta ligação também tem a questão do próprio museu que alias começou a criar o seu acervo. Não tem a ideia de roubar o Abaporu do MALBA, porque até no MASP tem obras de outros países.

TM: Observei na documentação que vocês carregaram um pôster na frente da procissão. Quem são os homens neste pôster que vocês carregam na frente do desfile?

BS: É o Vargas em 1953, quando teve a descoberta do petróleo na Bahia. O início da Petrobras. Colocamos o nome da Petrobars, e trocamos o nome do petróleo na frase de “O petróleo é nosso” pelo Abaporu e aproveitamos desta imagem. Fizemos um cartaz como se a gente fosse estes caras. Tem uma ironia porque não estamos louvando estas figuras. Estamos fazendo uma brincadeira do que é ‘nosso’.

TM: Como foi a reação do público na ocasião?

BS: Foi engraçado porque a gente desfilou a noite. E o Abaporu é um elemento preto. A gente andou pela faixa de ciclistas. No início as pessoas se juntaram a ele. Algumas pessoas se juntaram e perguntaram o que era e porque a gente estava fazendo isto. Quando falamos de Abaporu algumas pessoas entenderam. A reação foi estranha, porque a gente não apareceu como um grupo sólido. Tinha este cartaz, e algumas pessoas dispersas. Não conversei com muitas pessoas porque fiquei ocupado em manter o Abaporu inflado e montado. Mas os carros buzinavam e pessoas aplaudiam. Ou não sabiam como reagir. Parece que este palco da Av. Paulista tem esta abertura. Quando você não está levantando nenhuma bandeira, quando você esta com uma forma abstrata que não representa diretamente muita coisa. O Abaporu não é reconhecido diretamente como uma identidade nacional.

TM: O que aconteceu com a escultura depois do evento? Que outros tipos de documentação existem e vocês teriam interesse em exibir?

BS: É um projeto efêmero mas ele está documentado. Então não teria problema nenhum em mostrar a documentação. Os sacos de lixo da escultura voltaram ser usados como sacos de lixo. Assim como um outro projeto meu, *o Rato,* que foi inflado mas viveu um certo momento. Então não faz mais sentido aparecer como escultura mas como documentação em fotografia sim, porque se não o trabalho morre.

TM: Anteriormente ao Abaporu você já organizou dois outros procissões com sua própria autoria. Uma com *o Rato*, também produzido com saco de lixo preto, e outro com um tanque.

BS: o projeto de tanque organizei na Galeria Vermelho em 2010 e no Centro Cultural de São Paulo (CCSP) em 2011. Era para quatro pessoas. Uma pessoa só não conseguiria andar com ele. Era produzido em palito de churrasco. Saímos em 2010 da Galeria Vermelho e demos uma volta no inicio da Av. Paulista. A obra depois virou moradia para um morador de rua. Em 2011 eu refiz a obra de outra maneira um pouco mais forte para sustentar dois meses de exposição. Sai com ele na Av. Paulista, no outro lado, e depois voltou para o CCSP. Ao oposto do tanque da guerra a minha escultura era frágil. Pensei nos *Flintstones*, pois via se as pernas das pessoas carregando o tanque, e também das perninhas do bumba-meu-boi. Além disso como era produzido de fita crepe a escultura era branca o que remetia a paz. A escultura era mole e fiz pensar nas obras de Claes Oldenburg. Ao contrário do tanque de guerra não protegia as pessoas lá dentro. Tinha uma coisa de *Como Viver Junto*, que era o título da Bienal de São Paulo (2006) e que me marcou muito.

Com *o Rato* (2016) entramos nas manifestações de impeachment. Era produzido também de saco de lixo preto, montado em cima de carrinho de supermercado. Tinha 10 metros. Desfilamos na Av. Paulista até a FIESP e brincamos com o pato. Tivemos de sair dai porque começou a esquentar a atmosfera e descemos até uma outra manifestação. Em algumas manifestações o rato foi interpretado como a figura de Lula, Dirceu ou Dilma. Já na manifestação contra o impeachment o rato era os contras, o Aércio, o Temer, dependendo do lugar era uma rato para quem se manifestava. Fazia parte de um como de outro. Uma figura sem bandeira, apenas preta. Sem rosto. São trabalhos de risco, desfilando na rua.

Entrevista com Adler Murada, São Paulo, julho de 2017

TM: Queria-te perguntar: como você desenvolveu o tema e o percurso para *O Séc XXI será dos Trópico*s?

AM: *O Séc XXI será dos Trópicos* foi uma proposição independente. O percurso se deu a partir de uma vontade de casar as proposições de cada participante do programa. Ele partiu inicialmente com a publicação *Vida, Paixão e Banana do Tropicalismo* de Torquato Neto e foi encenado na mesma rua onde a gente fez o cortejo, que é a Rua Rego Freitas no centro de São Paulo. O ponto em que foi encenado este *happening* em 1968 foi na Matilha Cultural, que na época abrigava uma gafeira chamada *Som de Cristal*, era um teatro antigo que apresentava peças como um *cabaret*. A proposição era poder pensar como a gente poderia levar para a rua esta pesquisa e colocar na memória este projeto. Tudo pensando numa obra ficcional que não aconteceu de fato. Como ela poderia calhar com questões do Brasil hoje, sendo que neste momento a gente vive um panorama que tem uma certa similaridade com o contexto do qual a peça foi encenada e gravada neste teatro. Então esta performance e *happening* celebrava a contradição de uma ambivalência que o Brasil vive sobre o carnaval e o protesto. A natureza que estes dois atos compartilham, um conceito e um desejo parecido, então queria fazer uma celebração que pudesse levar estas contradições para a rua, e um pouco da vida a estes objetos que foram criados antes em casa. Criei esta situação convidando as pessoas e desenvolvendo as peças e acessórios que faziam parte deste bloco. Comecou às 19h na Matilha Cultural e chegou às 20h no Cine Arouche. Foi pensado neste lugar para revisitar a paisagem do roteiro. Imagens alegóricas do Brasil no contexto da contracultura dos anos 1960 e 1970. Tinha muito esta questão de pensar o centro como lugar de emancipação, pensando na libertinagem sexual, situação de tráfico de drogas, do improvável. Ou seja, o *happening* aconteceu ao mesmo tempo do roteiro, passando por pontos significativos da Rego Freitas como o Partido Comunista, o Hotel Orleans, esta pintura falsa da Tarsila do Amaral (*Antropofágico*, 1928-1929). A minha função era de provocador, e tinha esta banda que boa parte dela foram de simpatizantes e colegas do PIMASP e a gente fez paradas em cada um destas pontos, tentando trabalhar a *mise-en-cena* da obra (de

Torquato Neto), e textos dela, porque ela guarda um grande enigma se ela aconteceu de facto ou não. Relembrar as passagens do texto e pensar sobre o que o texto traz no contexto contemporâneo.

TM: Para o desfile voce criou uma bandeira e outros artefatos. Houve outros criadores envolvidos?

AM: Boa parte do material que resultou nos acessórios do *happening* são resíduos de material do samba. No ano passado trabalhei como assistente de cenografia da *Vai-Vai*, escola de samba de São Paulo. Comecei a trabalhar algumas peças no ateliê e outras foram colaborações com amigos que trabalham com performance e que emprestaram peças. Então o bloco tinha tanto figuras animalescas ou oníricas vindas de Folia de Reis, que é uma manifestação do carnival no nordeste. Tinha a bandeira principal, que era a bandeira do cortejo, o objeto de cena mais emblemático. Os tecidos trazem uma leitura mais festiva, mas a bandeira carrega também esta frase da *greve geral*, marcando os 100 anos da primeira greve no Brasil que aconteceu na Mooca.

TM: Os materiais da bandeira foram também aproveitados do bloco *Vai-Vai* ?

AM: Sim, principalmente os materiais das bandeiras, os tecidos foram reaproveitados. Existia também uma base móvel, que era um carrinho que dispersava som, e um microfone, que era usado aberto na rua para quem queria se manifestar, um protesto ou queixa, um palco aberto no meio da rua.

TM: Quais foram estas manifestações e quais foram as reações das pessoas que passaram?

AM: Enquanto nos estivemos na rua eu percebi uma inquietação das pessoas e uma curiosidade de entender que motivações nos levavam ali. Foi muito interessante ver que uma das travestis trabalhando na rua perguntou se era um bloco ou um protesto. Foi a pergunta mais interessante no sentido de pensar realmente na potência deste acontecimento como uma manifestação artística, ou ato ou protesto. Tinha muitas questões aí, tinha a greve geral, passagem do roteiro que tanto levave para o AI-5 no Brasil, quando a Tropicália começa um discurso camuflado. Todos objetos foram concebidos para conversar com este

contexto da época, utilizado pela contracultura no Brasil, trabalhando como signos da ironia e do deboche. Consegui ler o bloco como uma partitura que era composta para estes momentos: a entrada de uma greve, a celebração de carnaval, um protesto na rua.

TM: Quem eram os protagonistas além de você? Nas fotos vejo uma pessoa meio pelada... Como os outros protagonistas contribuíram para o conteúdo do desfile?

AM: O desfile aconteceu como um convite aberto. Partiu do PIMASP, outras pessoas chegaram por convites nas redes sociais, e outros por convites meus. Este *performer* é o Fernado Lopes de Bahia, que já tinha trabalhado comigo em outros projetos ele trabalha com a ideia do corpo em luto no Brasil, os trabalhadores de sexo, e os transvestis. Convidei ele para ser o porta-bandeira do bloco. Todas as pessoas que convidei tinham uma aproximação com o roteiro e as questões que ele levantava.

TM: Quanto você acha foi importante a interlocução com os colegas do PIMASP e do MASP para este projeto acontecer?

AM: Para mim esta ação se efetiva quando justamente o MASP se nega a reconhecer ela como um trabalho de um participante num programa de um ano. Então eu acho que esta negação do próprio programa e da direção do Masp fala um pouco da leitura que estas instituições têm sobre a produção de alguns artistas contemporâneos em alguns contextos de arte.

TM: Como foi articulada esta negação?

AM: Quando a gente começou de abrir uma conversa com o PIMASP e com os organizadores a gente levantou o programa e as vontades. Só que esta turma, desde o princípio do PIMASP nunca tinha uma coisa que ligasse aos participantes. Quando a nossa proposta foi levada ao Adriano Pedrosa, eu acredito que ele não quis associar a imagem do museu a um programa que fosse fora de uma programação fixa do museu. Talvez o nosso evento tivesse uma imagem mais repulsiva. Mas em geral não houve nenhuma resposta por parte do Masp, e nenhum apoio financeiro ou técnico.

Figura 77: documentação de *O Séc XXI será dos Trópicos* (2017), cortesia Adler Murada

Apêndice 2. Lista de obras para exposição

Artistas da exposição: Adler Murada, Agostinho Batista de Freitas, Alfredo Volpi, Aloisio Magalhães, Ana Maria Tavares, Andrea Fraser, Anna Halprin, Antoni Miralda, Arto Lindsay, Bajado, Campanelle Neto, Carybé, Christian Philipp Müller, Claude Lévi-Strauss, Daniel Buren, Di Cavalcanti, Diego Barboza, Dominique Gonzalez-Foerster, Ed Hall, Ei Arakawa & Sergei Tcherepnin, Emidio de Souza, Emma Vale, f.marquespenteado, Fabiana Faleiros, Fabio Tremonte, Flavio de Carvalho, Francis Alÿs, Fred Forest, Hélio Oiticica, Jean-Baptiste Debret, Jeremy Deller, Jonathas de Andrade, José Antonio da Silva, José Roberto Aguilar, Lais Myrrha, Luisa Mota, Lygia Pape, Marcelo Brodsky, Maria Bonomi, Matthew Barney, Miguel Rio Branco, Nelson Leirner, Niobe Xandó, Opavivará!, Orlando Brito, Öyvind Fahlström, Pierre Huyghe, Ricardo Basbaum, Roberto Burle Marx, Sharon Hayes, Stephan Doitschinoff, Tarsila do Amaral, Wlademir Dias-Pino, Yorgos Sapountzis, Yusuf Etiman, Zé Caboclo.

Grupo 1: Pinturas históricas e outras representações de cortejos, desfiles e procissões (ordem cronológico)

Jean-Baptiste Debret, *Entrudo,* 1834, Museu da Chácara do Céu, Rio de Janeiro

Tarsila do Amaral, *Carnaval*, 1925, nanquim sobre papel, 12,5 / 13,5 cm, Coleção de Arte da Cidade de São Paulo, Centro Cultural de São Paulo

Emidio de Souza, *Bandeira do Divino*, primeira metade do século XX, óleo sobre tela, coleção Pinacoteca do Estado de São Paulo

Alfredo Volpi, *A procissão*, 1945, óleo sobre tela, coleção Pinacoteca do Estado de São Paulo

José Antonio da Silva*, Procissão,* 1948, óleo sobre tela, 35,7 x 45,1 cm, Doação Carlo Tamagni, Coleção MAM-SP

Di Cavalcanti, *O grande carnaval*, 1953, óleo sobre tela, coleção Itaú

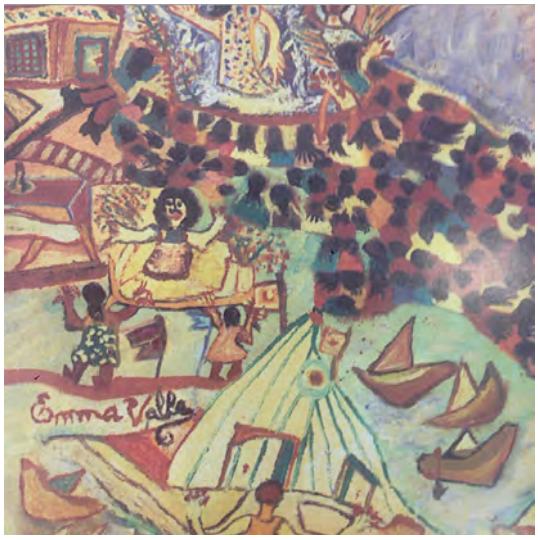
Agostinho Batista de Freitas, *Procissão,* 1958, óleo sobre tela, coleção Marcio Gobbi

Bajado, *Maracatu* ,1964, óleo s/ Eucatex, 29/ 50,5cm, coleção O *Museu do Homem do Nordeste* – Muhne (Fundação Joaquim Nabuco, Recife)

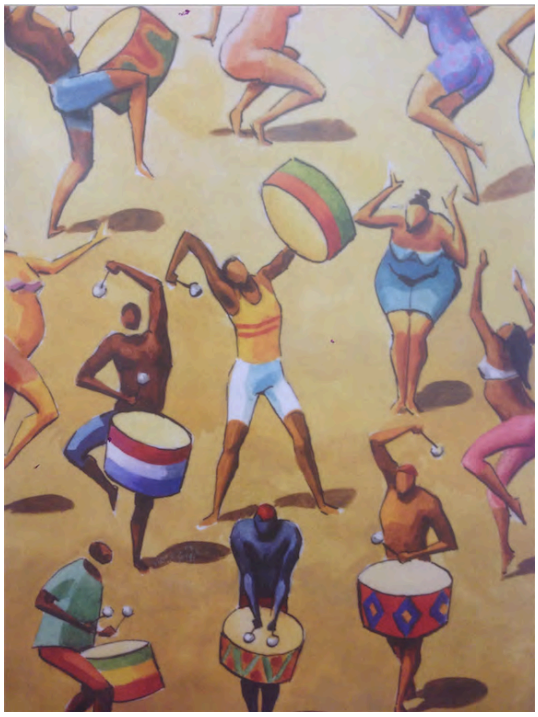
Maria Bonomi, *A Parada,* 1958, xilogravura, 91 / 47 cm, coleção MAM-Bahia

Zé Caboclo (1919-1973), *Maracatu* (conjunto), s/d, cerâmica policromada, 25/8,5 a 27/8cm, coleção O *Museu do Homem do Nordeste* – Muhne (Fundação Joaquim Nabuco, Recife)

Niobe Xandó, *Desfile 1*, 1974, papel sobre papel, 74/50cms, coleção do artista

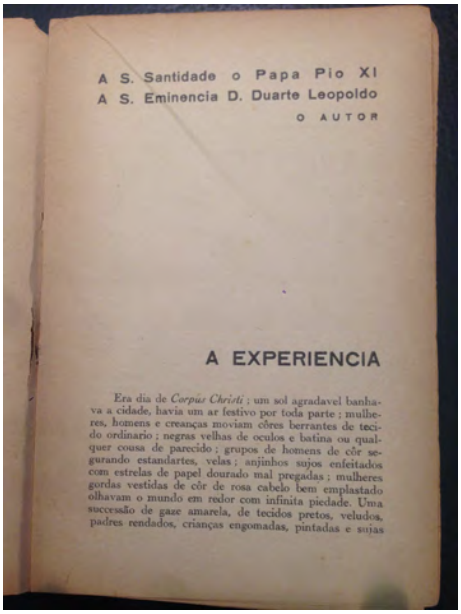


Emma Vale, *Procissão de N. Sra. Da Conceição e do Sr. Navegantes*, 1975, óleo s/Eucatex, 45,5 / 36,5 cm, coleção MAM-Bahia



Carybé, *Batucada,* 1982, tempera e vinil s/ tela, 50/35 cm, coleção MAM-Bahia

Grupo 2: Livros, obras e documentos relacionados com procissões organizadas no Brasil



A S. Santidade o Papa Pio XI
A S. Eminencia D. Duarte Leopoldo
O AUTOR

A EXPERIENCIA

Era dia de *Corpûs Christi* ; um sol agradavel banhava a cidade, havia um ar festivo por toda parte ; mulheres, homens e creanças moviam côres berrantes de tecido ordinario ; negras velhas de oculos e batina ou qualquer cousa de parecido ; grupos de homens de côr segurando estandartes, velas ; anjinhos sujos enfeitados com estrelas de papel dourado mal pregadas ; mulheres gordas vestidas de côr de rosa cabelo bem emplastado olhavam o mundo em redor com infinita piedade. Uma successão de gaze amarela, de tecidos pretos, veludos, padres rendados, crianças engomadas, pintadas e sujas

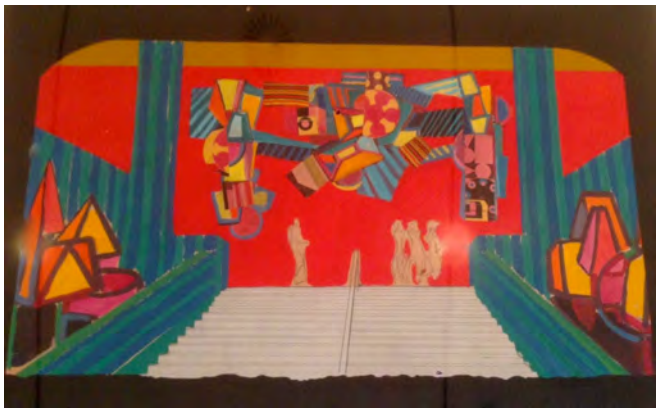
Flavio de Carvalho, *Experiência nº 2,* 1a. edição. São Paulo: Irmãos Ferraz, 1931, Acervo Centro da Pesquisa MASP, São Paulo

Claude Lévi-Strauss, *Bloco Carnavalesco da Barra Funda*, 1937, coleção Instituto Moreira Sales, São Paulo

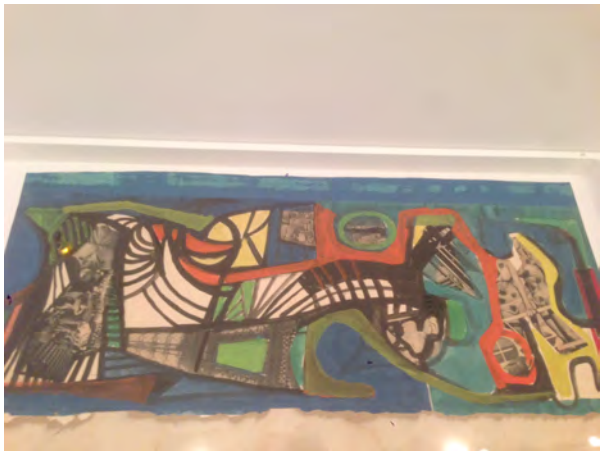
Campanelle Neto, *Aspectos do velório e do cortejo fúnebre de Getúlio Vargas, 24 e 25 de agosto de 1954*, 35 fotografias, p&b, 18/24cm, coleção Fundação Getúlio Vargas

Flávio de Carvalho, registro fotográfico e documental da *Experiência nº 3*, 1959, impressão sobre papel prata/ gelatina, Acervo Centro da Pesquisa MASP, São Paulo

Ambiente desenhado por Dominique Gonzalez-Foerster para o *New Look* de Flavio de Carvalho na mostra *Desvios de la Deriva*, Museu Reina Sofia, Madrid, 2010



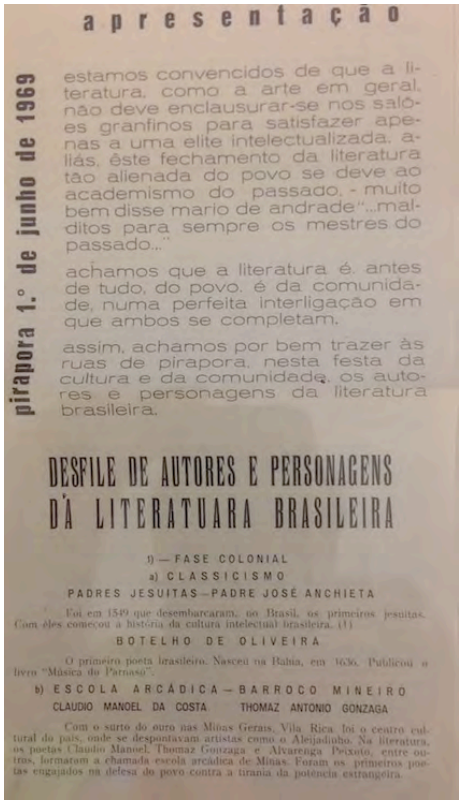
Roberto Burle Marx, *Estudo de Carnaval*, Teatro Municipal do Rio de Janeiro, anos 1960, guache, grafite e colagem em papel 69,2 / 99.7 cms, Sítio Roberto Burle Marx, Rio de Janeiro



Roberto Burle Marx, *sem título* (possivelmente uma decoração para carnaval), ca. 1967 ou mais tarde, guache e colagem sobre papel, 55.2/ 107cms, Sítio Burle Marx, Rio de Janeiro

Marcelo Brodsky, obras da série *1968, the fire of the ideas,* aqui*: Rio de Janeiro, Passeata dos cem mil 2, 1968*, 1968-2017, fotografias com intervenção em *crayon*, coleção do artista

Aloisio Magalhães, no livro *Der Weg eines Zeichens*. editora rot, Stuttgart, Alemanha (1969).



pirapora 1.° de junho de 1969

a p r e s e n t a ç ã o

estamos convencidos de que a literatura, como a arte em geral, não deve enclausurar-se nos salões granfinos para satisfazer apenas a uma elite intelectualizada. aliás, êste fechamento da literatura tão alienada do povo se deve ao academismo do passado, - muito bem disse mario de andrade "...malditos para sempre os mestres do passado..."

achamos que a literatura é, antes de tudo, do povo. é da comunidade, numa perfeita interligação em que ambos se completam.

assim, achamos por bem trazer às ruas de pirapora, nesta festa da cultura e da comunidade, os autores e personagens da literatura brasileira.

DESFILE DE AUTORES E PERSONAGENS D'A LITERATUARA BRASILEIRA

1) — FASE COLONIAL

a) CLASSICISMO

PADRES JESUITAS—PADRE JOSÉ ANCHIETA

Foi em 1549 que desembarcaram, no Brasil, os primeiros jesuitas. Com êles começou a história da cultura intelectual brasileira. (1)

BOTELHO DE OLIVEIRA

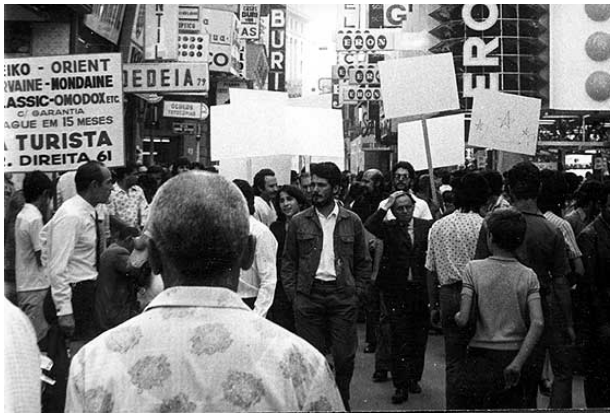
O primeiro poeta brasileiro. Nasceu na Bahia, em 1636. Publicou o livro "Música do Parnaso".

b) ESCOLA ARCÁDICA — BARROCO MINEIRO

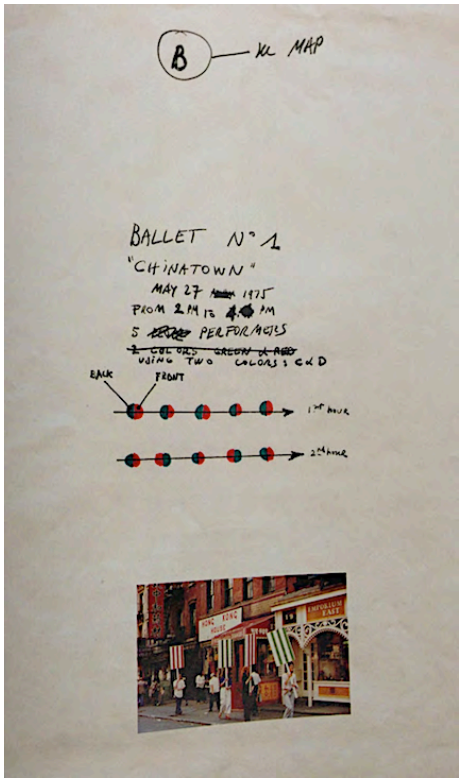
CLAUDIO MANOEL DA COSTA THOMAZ ANTONIO GONZAGA

Com o surto do ouro nas Minas Gerais, Vila Rica foi o centro cultural do país, onde se despontavam artistas como o Aleijadinho. Na literatura, os poetas Cláudio Manoel, Thomaz Gonzaga e Alvarenga Peixoto, entre outros, formaram a chamada escola arcádica de Minas. Foram os primeiros poetas engajados na defesa do povo contra a tirania da potência estrangeira.

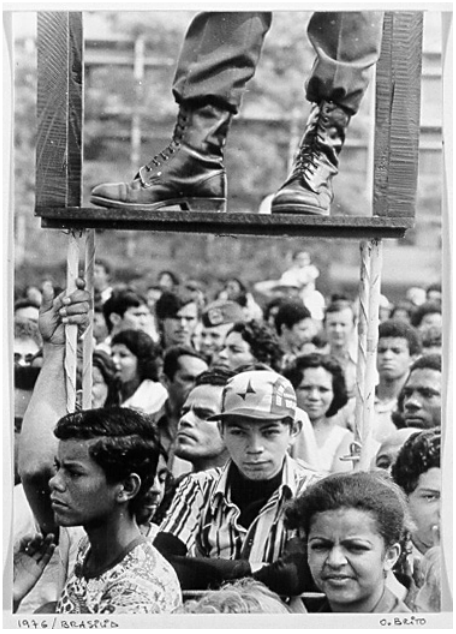
Wlademir Dias-Pino cartaz de anúncio e passeata em Pirapora (Minas Gerais, 1 de junho 1969), cortesia Galeria Superficie, São Paulo e coleção do artista



Fred Forest*, O branco invade a cidade*, São Paulo, 1973, Documentação fotográfica (série) da manifestação, coleção do artista



Daniel Buren, desenhos preparatórios para *Seven ballets in Manhattan,* 1975



Orlando Brito, *Parada militar de 7 de setembro,* 1976, fotografia p&b sobre papel, 39,8 x 29,9 cm, coleção MAM-SP

Wlademir Dias-Pino, *Floração do Cerrado, Carnaval de Cuiabá*, 1976-1978, documentação fotográfica exibida na restropsectiva do artista no Museu de Arte de Rio de Janeiro em 2016, coleção do artista

Diego Barboza, *Acontecimentos de Arte como Gente / Gente como Arte*, 1976, Caracas: Edição do autor, n.p. [8p.] fotocópia sobre papel, 25 / 17 cms, doação do artista ao MAC-USP[188]

José Roberto Aguilar, fotografias da série *Revolução Francesa*, 1989, coleção do artista

[188] Publicação de oito páginas editada pelo artista em que este conceituou e documentou seus acontecimentos realizados entre 1970 e 1976. De acordo com Barboza os *Acontecimentos de Arte como Gente / Gente como Arte* consistem em "[...] agrupar pessoas na rua e oferecer elementos que variam nos diferentes acontecimentos. [...] Ao utilizar estes elementos se cria uma atmosfera de criatividade e festividade coletiva, o público cria a obra, ou seja, a obra existe ao mesmo tempo em que se cria". Constam na publicação acontecimentos como *30 Moças em Ronda* (Londres, 1970) *A Centopeia* (Londres, 1971) *A Caixa do Tatu* (Caracas, 1974) e Acontecimento *Guarandol* (projeto concebido em 1975, mas que não foi executado), bem como outros acontecimentos listados pelo artista, realizados em espaços privados entre 1971 e 1975. (FREIRE, Cristina (org.) *Terra Incognita, Vol/1 Conceitualismos da América Latina no acervo do MAC USP*, São Paulo: Universidade de São Paulo Museu de Arte Contemporânea MAC USP, 2015, p. 111)

Ei Arakawa & Sergei Tcherepnin, documentação fotográfica de *ARCHICACTUS (outgrow/autogrow)*, 2012, coleção dos artistas

Fabiana Faleiros, fotográfias de *OCUPAÇÃO CARLOS CAPSLOCK | Rivo Trio*,, 2012, cortesia da artista

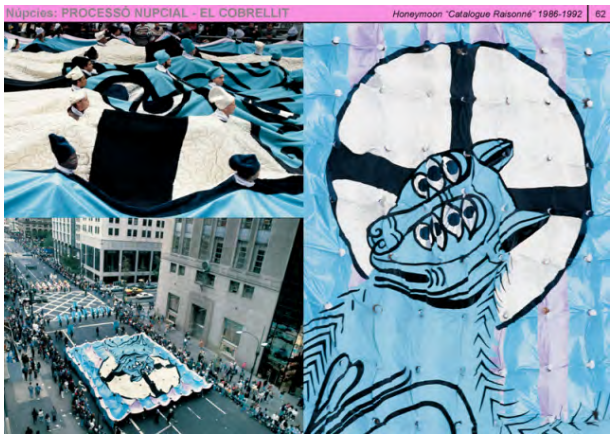
Lais Myrrha, *Desdito*, 2017, documentação fotográfica, coleção da artista

Grupo 3: Sala Antoni Miralda

Antoni Miralda, *Movable Feast*, First 9th Avenue International Festival, New York 1974, documentação fotográfica - série, cortesia do artista

Antoni Miralda, *Fest für Leda,* Documenta 6, Kassel, 1977, documentação fotográfica - série, cortesia do artista

Antoni Miralda, *Wheat & Steak – Parade*, 1981, Vídeo (Betacam Digital e DVD), 15min, cor, som, cortesia do artista



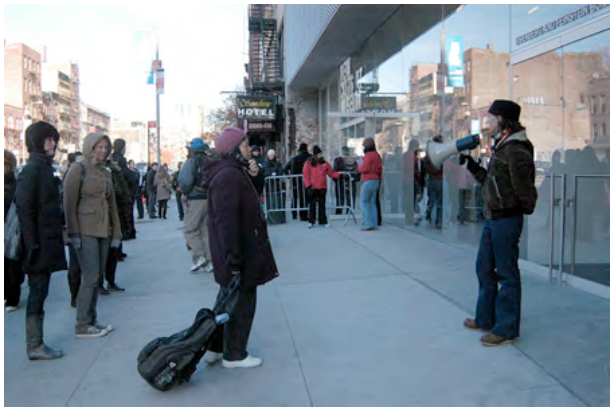
Antoni Miralda, *Honeymoon Beadspread parade*, V Avenue, New York, 1989, documentação fotográfica - série, cortesia do artista

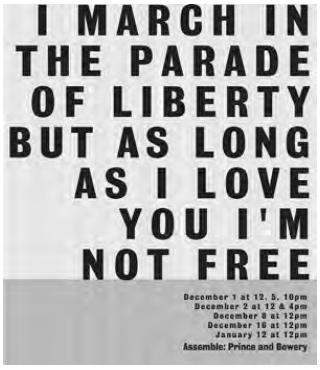
Antoni Miralda, *Oda a la Papa ,* Lima, Peru, 2008, documentação fotográfica – série - e vídeo, cortesia do artista

Grupo 4: Instalações e esculturas

Andrea Fraser, *Um Monumento as Fantasias Descartadas*, 2003, coleção Museu Universitario Arte Contemporáneo – MUAC, Mexico DF

Jeremy Deller e Ed Hall, *Justice for Jean*, 2005 e *March against the Brixton Bomber*, 1999, Cortesia do artista e coleção British Council





Sharon Hayes, *I March In The Parade of Liberty But As Long As I Love You I'm Not Free*, 2007/8, instalação de áudio (1 PA system) e tinta de *spray* em papel, dimensões 50,8 x 60 cm, cortesia da artista

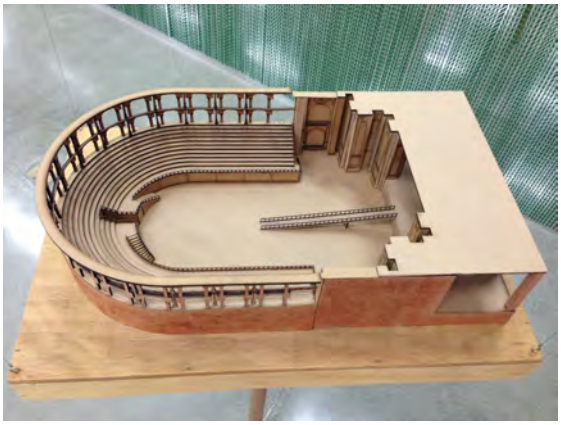
Ana Maria Tavares, *Wish-ribbon net*, 2008, Rede de pesca e fitas de tecido com texto bordado, 1000 x 400 x 50 cm
Coleção Kröller Müller Museum, Otterlo, Holanda

Nelson Leirner, *O Cortejo*, 2009, coleção Museu Afro-Brasil, São Paulo

Yusuf Etiman, roupas da procissão ao *Solstício das Irmãs Andarilhas do Outropentágono*, 2009, cortesia do artista

Christian Philipp Müller, *Lodenfüßler*, 2010, Escultura e vídeodocumentação, coleção do artista

Luisa Mota, *Homens Invisíveis,* 2013, esculturas, *banner* e vídeodocumentação, cortesia da artista e Galeria Vermelho/ Festival Verbo, São Paulo



Arto Lindsay, *Parada pedra*, 2013
Maquetes de Casa Malaparte (Capri) e do teatro Farnese (parma) usadas no desfile realizado no dia 19 de outubro de 2013, na Galeria Nova Barão, São Paulo, coleção do artista

Fabio Tremonte, *Parada Rubro Negro*, 2015, Cortesia do artista

Yorgos Sapountzis, *A seu serviço*, 2015, coleção particular São Paulo

Stephan Doitschinoff, *banners*, máscaras e fantasias do *Cvlto de Fvtvro*, 2016, Cortesia do artista

Opavivará! *Transnomades*, 2016. 7 Dispositivos relacionais ambulantes, dimensões variáveis. Apoio: Cooperativa de Catadores da Baixada do Glicério. Comissionada pela Fundação Bienal de São Paulo para 32ª Bienal (2016). Apresentação produzida em parceria com o SESC-SP.

Adler Murada, *O Séc XXI será dos Trópicos,* 2017, coleção do artista

Grupo 5: Documentação em vídeo e filme

Öyvind Fahlström, *Mao-Hope March*, 1966, 16mm transferido para DVD, p/b, som, 4min 30 seg, coleção Öyvind Fahlström Foundation

Hélio Oiticica, *Gay Pride*, 1971
Filme em formato super 8 transferido a vídeo digital, cor, sem som, duração: 3 min 5 seg, coleção César e Claudio Oiticica, Rio de Janeiro

Lygia Pape, *Carnival no Rio*, 1974, em formato 8mm transferido para vídeo digital, cor, som, 9 min 20 seg, coleção Projeto Lygia Pape

Miguel Rio Branco, *Trio Electrico Sound System*, 1977, 16mm transferido a vídeo digital, cor, som, duração: 12 min 24 seg, coleção do artista

Andrea Fraser, *Exhibition*, 2002, projeção dupla de vídeo, 17 min 28 sec.

Francis Alÿs, *The Modern Procession*, 2002, 7 minutos 22 segundos

Pierre Huyghe, *Streamside Day*, 2003, 16 mm film transferido para DVD, 26 min., cor, som

Matthew Barney, *De Lama Lâmina*, 2004, 60 min. cor, som

Jeremy Deller, *A Social Parade*, 2004, vídeo transferido a DVD, cor, som, duração 9 min 26 seg, cortesia do artista e The Modern Institute/Toby Webster Ltd,Glasgow

f.marquespenteado, *Three Novels*, 2014, vídeo, cor, som, 31 min 13 seg, vídeo acessivel na integra em: https://vimeo.com/134893968, cortesia do artista

Jonathas de Andrade, *O Levante*, 2013, vídeo, cor, som, 8 min, cortesia Galeria Vermelho, São Paulo

Solon Ribeiro, *O cortejo*, 2016, 8 min 20 seg, cor, som, cortesia do artista

Grupo 6: Reencenação e ativação de performance

Anna Halprin, *Blank Placard Dance,* 1967-2017, aqui: activação da obra em Berlim, 27 de agosto de 2017 foto: Nadja Abt

Lygia Pape, *Divisor*, 1968, activação da obra em Hong Kong, 2013

Ricardo Basbaum, *Eu-Você: coreografias, jogos e exercícios,* 1997, aqui: ativação da obra no Ludlow 38, Nova Iorque, 31 de outubro de 2009