

ENTRE TURNOS: DIÁLOGO COM AMADOR E JR. SEGURANÇA PATRIMONIAL LTDA. ENTREVISTA A ANTONIO GONZAGA AMADOR E JANDIR JR.

Antonio Gonzaga Amador

Giovane Bido Arduino

Jandir Jr.

João Miguel G. Santana

Sarah Marques Duarte

AMADOR E JR. SEGURANÇA PATRIMONIAL LTDA
PERFORMANCE
REPERFORMANCE
CRÍTICA INSTITUCIONAL
ARTE E TRABALHO

O texto, entrevista realizada aos artistas Antonio Gonzaga Amador e Jandir Jr., aborda a ativação do trabalho Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda. como reperformance no ambiente acadêmico sob o título Jovane e Jomi Segurança Acadêmica Amadora e Júnior (EMBAP/UNESPAR). Evidenciando estruturas de poder, regimes de visibilidade e naturalizações institucionais, a performance tensiona a presença de corpos marginalizados em espaços de arte. Amador e Jr. discutem como sua experiência como trabalhadores da arte informa a crítica que realizam, mais próxima da vivência do que da teoria. Nesse sentido, discute-se a relação da ação com a crítica institucional contemporânea, evidenciando contradições laborais, inclusive em eventos como a Bienal de São Paulo.

AMADOR E JR. PATRIMONIAL SECURITY LTD.
PERFORMANCE
REPERFORMANCE
INSTITUTIONAL CRITIQUE
ART AND LABOR

This text, an interview with artists Antonio Gonzaga Amador and Jandir Jr., addresses the activation of the work Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda. as a reperformance in an academic setting under the title Jovane e Jomi Segurança Acadêmica Amadora e Júnior (EMBAP/UNESPAR). By highlighting power structures, regimes of visibility, and institutional naturalizations, the performance challenges the presence of marginalized bodies within art spaces. The artists reflect on how their experiences as cultural workers shape a critique grounded more in lived experience than in theory. In this context, the relationship between the action and contemporary institutional critique is discussed, revealing labor contradictions—even within major events such as the São Paulo Biennial.

ISSN 1518–5494

ISSN–E 2447–2484

No dia 31 de outubro de 2024, frequentadores do edifício João Prosdócimo, em Curitiba/PR, foram surpreendidos pela presença de dois novos funcionários: seguranças que também atuavam como ascensoristas do prédio da Tiradentes, que integra o Campus I da Universidade Estadual do Paraná. Tratava-se da re-performance Jovane e Joni Segurança Acadêmica Amadora e Junior Ltda., ativação do trabalho Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda., dos artistas Antonio Gonzaga Amador e Jandir Junior. Ao longo de um turno de oito horas, os performers auxiliaram passantes, acompanharam usuários do elevador e “protegeram” a sala onde acontecia a disciplina de Crítica Institucional do PPGAV–EMBAP, ministrada pelas Profas. Dras. Deborah Briel e Keila Kern. Com o intuito de aprofundar o diálogo sobre a ação e suas reverberações no ambiente acadêmico, bem como refletir sobre questões políticas e semânticas sobre trabalho, classe, raça e sobre como as instituições moldam a leitura dos corpos e suas presenças, o LaPerfo, representado pela Profa. Dra. Sarah Marques Duarte, junto aos artistas Giovane Arduino e João Miguel Santana, realizou uma conversa aberta com Amador e Jandir no dia 18 de novembro de 2024.

Sarah Marques Duarte (SMD): Queria começar apresentando brevemente o trabalho Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda., proposta dos artistas que estão aqui conosco e poderão falar mais dessa série de ações idealizadas e realizadas por Antonio Gonzaga Amador e Jandir Jr. Nas performances, os artistas, vestidos como seguranças, questionam o papel dos corpos marginalizados de funcionários dentro de situações institucionais das artes, através de ações inusitadas em espaços expositivos. Antonio e Jandir participaram de exposições no MUPA, no Centro Cultural de São Paulo,



Imagem 1. Jovane e Jomi Segurança Acadêmica Amadora e Júnior (EMBAP/UNESPAR) Curitiba, Brasil. 2024. Fonte: LaPerfo/ Sarah Marques

no Museu da República, no Museu de Arte do Rio e também na 35ª Bienal de São Paulo. Antes de passar a palavra para eles, queria contar brevemente como se originou a conversa que estamos tendo agora. Um dos procedimentos artístico-pedagógicos utilizados aqui na Escola de Música e Belas Artes (UNESPAR), no componente de performance do curso de Artes Visuais, é a realização de ativações de trabalhos de artistas de fora de Curitiba, tanto na cidade quanto no interior da universidade. A realização de reperformances é uma estratégia inicial que possibilita a criação de experiências que colocam em diálogo os artistas que estão em formação com artistas do campo da performance, com seus trabalhos e trajetórias, em articulação, claro, com os interesses de experimentação poética dos estudantes. Nesse movimento de criação, a partir de um trabalho de interesse para todos nós, Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda., foi realizada Jovane e Joni Segurança Acadêmica Amadora e Júnior como um modo de experimentar o trabalho do Antonio e do Jandir no contexto acadêmico. Foi um dia muito interessante para quem estava na escola e, também, posteriormente, quando a gente começou a escutar os ecos dessa ação em conversas de corredores. Então, imagino que o Antonio e o Jandir também estejam curiosos para escutar algumas dessas histórias. Giovane Arduino: Chegamos à faculdade já vestidos, com o crachá “Jovane e Jomi Segurança Acadêmica Amadora e Júnior”. Entramos no elevador e ficamos de ascensoristas, uma função estranha, hoje quase ninguém vê. Inclusive, as pessoas entravam no elevador e falavam: “Não se vê mais ascensorista”. E era um elevador muito apertado, velho, então era desconfortável. Uma professora pegou o elevador e relatou o desconforto de dividir o espaço com uma pessoa. Na faculdade, quem nos conhecia sabia que estávamos performando e evitava entrar. Parece que há um pouco de preconceito, gostaria de saber se Jandir e Antonio já sentiram isso. Ficamos horas realizando o trabalho e montamos protocolos que, no momento da ação, tivemos que adaptar. A gente acatou aquela ideia do Antonio, de reafirmar obviedades. Então, a gente falava para as pessoas que elas estavam sendo filmadas, reafirmava a lotação do elevador que estava escrita, pedia para conferir se o elevador tinha parado realmente no andar antes de descer, sendo que o elevador lá fala os andares, mas fala sempre o andar errado, então era engraçado. Tinha muita gente que queria conversar, perguntavam se a gente ia ficar lá, se havíamos começado naquele dia, afirmavam a necessidade do trabalho para a segurança da universidade, entre outras coisas.

João Miguel Santana (JMS): Em alguns momentos, havia um certo automatismo em relação a essas figuras. Algumas pessoas entravam no elevador, e eu perguntava: “Para qual andar você vai?”. A pessoa só falava o andar, continuava mexendo no celular, saía e parecia que realmente não notava que tinha alguém ali, existia uma certa invisibilidade. Mas, na maioria dos casos, percebiam que alguma coisa estava acontecendo e começavam a perguntar: “Mas você é ascensorista mesmo?”. Uma professora perguntou se era brincadeira, e eu continuava repetindo: “Nós somos da Jovane e Jomi Segurança Acadêmica Amadora e Júnior. Estamos aqui para ajudar vocês”. Ela saiu do elevador, foi até a portaria, e lá estava o zelador. Então, ela perguntou se aquilo era brincadeira e ele respondeu: “Não. É uma performance!”.

SMD: Esse deslocamento pequeno (do museu pra universidade) acabou gerando discussões semânticas e políticas bem interessantes.

Jandir Jr. (JJ): É curioso ouvir vocês porque acho que compartilhamos essa sensação de que vários problemas se repetem nas performances, né? Quando você falou, me veio à cabeça uma das nossas primeiras performances — a gente ficava parado

em frente a um quadro, atrapalhando ou “protegendo” a visualização. O inesperado foi ver como as pessoas mudavam completamente seu caminho na exposição só para evitar a gente. Não era aquela coisa de desviar do nosso corpo para ver o quadro ao lado: ignoravam a parede inteira! Acho que tem duas coisas aí: primeiro, a associação imediata com a figura do segurança; segundo, o incômodo de uma presença estranha, fora do cotidiano. Esse medozinho que a gente tem uns dos outros, essa resistência em participar. E olha que eu falo isso sendo alguém que fugia de performances como o diabo foge da cruz! Só fui me acostumar depois que comecei a fazer. Mas tem outra camada nisso tudo, que aparece tanto no trabalho de vocês quanto no nosso: aquela atitude de “fingir normalidade”. A pessoa vê algo esquisito, mas pensa “ah, deve ter alguma função” e segue “como se nada”. Me lembrei de uma história do Hélio Oiticica em Nova York. Ele tentou fazer uma performance nos metrô no horário de pico e foi um fracasso total, mas dali acabou surgindo o conceito de “crelazer”. É engraçado como essas experiências, mesmo quando não dão certo, sempre acabam ensinando alguma coisa. As pessoas precisam de tempo para entrar no ritmo da arte. Existe algo no processo criativo que exige justamente esse... espaço vazio, esse tempo generoso, essa pausa que faz parte do lazer (a palavra vem daí mesmo, né?). Mas é irônico pensar que tudo isso surgiu de uma experiência fracassada. Um cara tentando ativar uma arte participativa num contexto supercotidiano, no meio do fluxo pesado de gente cansada, sem paciência nenhuma. Talvez a gente enfrente exatamente isso quando faz essas performances e reencenações também.

Antonio Gonzaga Amador (AGA): Essas duas percepções: quando a gente está fazendo performance, a forma como as pessoas leem a gente e a forma como nos lemos na performance. Aquele sentir do tempo dilatado, de como as coisas fluem ou não fluem, das microdecisões tomadas no calor do ato. De repente, algo acontece, o público reage de um jeito, surge um imprevisto, e aí? O que fazer com isso? Essa é uma das coisas mais interessantes enquanto linguagem, enquanto prática: essas duas camadas de relação. Como somos lidos no ato, no acontecimento, e como nos percebemos performando. Essa sensação de “estou fazendo isso agora: o que preciso pra continuar?”. As decisões que mantêm o acontecimento vivo... Isso tem tudo a ver com como percebemos e somos percebidos. É sobre leitura, mas também sobre ação, aquilo que desenvolvemos durante o ato. Aí a gente percebe como um gesto pode ser simples, mas, ao mesmo tempo, capaz de mover as pessoas de forma tão contundente. É incrível quando conseguimos perceber, e criar, espaços que explorem isso mais profundamente. Tem outra coisa que considero muito rica: quando as pessoas começam a performar junto. A galera trazendo outros para ver, ou então aquela dinâmica do jogo da situação, onde todo mundo vai entrando na vibe... É sobre essa troca que se estabelece, como o público vai se tornando parte ativa do processo. É sobre se relacionar, mas não no sentido de a performance “funcionar” ou não. É mais sobre como a situação proposta é tão potente e convocatória que exige uma resposta que pode vir de infinitas formas, mas sempre como reação àquilo que foi colocado em jogo. E nós, como artistas, também vamos moldando essa convocatória. O corpo, quando trabalha por longos períodos nesse estado, vai intensificando ou suavizando esse chamado. É uma troca constante: quanto mais nos entregamos, mais o público se sente convidado a responder.

SMD: Acho que essa experiência do compartilhamento da presença guarda um mistério, uma potência que só dá para sentir vivendo. Como o Antonio falou: quando a

gente experimenta, vai percebendo certas coisas, e o público também, mesmo quando não sabe que é público, mas depois se vê como público. No dia seguinte, quem acreditou nos ascensoristas começou a comentar: “Nossa, vocês viram? Pagaram até pra ter ascensorista no evento!”. Fato que nunca aconteceria na nossa universidade, não temos recurso para isso. “Nossa, tem até segurança hoje!”. Como se fosse algo real. Esse lugar da ficção, num primeiro momento, causa um espanto: “A universidade fez esse investimento?”. No dia seguinte, essas pessoas perceberam que acreditaram na ficção e o que isso diz sobre o funcionamento da instituição, né? Nos convoca a pensar em muitas coisas, nessa relação com o presente e como isso provoca. E aí, falando nisso... É performance ou brincadeira? A gente brinca no laboratório: “Vamos brincar, mas vamos brincar sério”. Porque a brincadeira, o jogo, é muito gostoso, gera entusiasmo. Percebi isso nos dias seguintes: as pessoas ficaram animadas porque presenciaram esse jogo ali dentro.

JJ: Foi muito massa acompanhar por fotos a preparação para a reperformance de vocês: a transformação, raspar a cabeça, fazer os ternos, crachás... A gente falou desde o tecido do terno até isso que era, enfim, a cabeça raspada.

SMD: Sim! O terno, por um lado, é um significante que porta um status social alto. Mas, a partir do momento que você coloca um crachá, não é a mesma coisa. Já desce por conta do crachá: aí já é alguém prestando um serviço. Não é um executivo, é alguém prestando um serviço. Então é incrível como um crachá faz diferença.

JJ: Lembro que falamos do tecido dos ternos na nossa primeira reunião antes de vocês fazerem a reperformance. Sobre isso indicar a classe social de quem o veste. Teve a comparação do João entre o nosso trabalho e o trabalho do Fred Wilson, e eu lembrei também do trabalho do Robert Mapplethorpe que falava especificamente do terno de microfibra de um dos seus modelos.

JMS: Na própria arte brasileira, historicamente, não diretamente ligada à tradição da crítica institucional europeia e estadunidense, encontramos exemplos de artistas que reivindicam questões inerentes às instituições e ao campo da arte. Nelson Leirner, Antônio Manuel, Cildo Meirelles, além do grupo Rex, são exemplos notáveis. Há também uma divisão cronológica da crítica institucional europeia e estadunidense em duas fases. A primeira é composta por artistas como Marcel Broodthaers, Hans Haacke, Daniel Buren, Michael Asher, que, ainda associados a uma herança dadaísta, passam a criticar o espaço museológico, da galeria, do ateliê do artista, revelando aspectos políticos, sociais e econômicos que regem esses espaços. Posteriormente, surge uma geração de artistas como Andrea Fraser, Mark John, Fred Wilson que, segundo Bernardo Mosqueira, num texto da Select em 2018, entendem o artista como sujeito das instituições. E, atualmente, estamos falando de crítica infraestrutural, que pressupõe uma negociação entre artistas e instituições. O trabalho de vocês parece partir de um aceite pressuposto das instituições em relação ao trabalho. Vocês se inscrevem em editais, são aprovados para criticar a própria instituição que os aceitou, fazendo com que, de antemão, a prática de crítica que vocês fazem já esteja, de alguma forma, institucionalizada. Como vocês operam essa negociação com as instituições?

AGA: A gente opera muito no campo institucional. A gente está enquadrado nessa relação de crítica institucional — acho que isso, de saída, já é um pressuposto nosso, mas acho que voltada a uma crítica não necessariamente ligada ao campo da arte, mas às relações sociais, trabalhistas e raciais. Então, de certa maneira, também espelha a relação de sociabilidade numa macroescala nossa, na nossa sociedade. A

gente está interessado nessas questões de classe, de raça, de trabalho; e, por conta disso, a gente realiza as negociações e as empreitadas performando junto. Para além da instituição, a gente quer fazer com que a estrutura seja exposta; e aí, não necessariamente, nossos trabalhos estão respondendo a algum tipo de crítica, a gente explicita ou evidencia a estrutura com mais ênfase. Por conta disso, nossas estratégias são muito mais voltadas a uma relação de oficialização, já que a gente está performando uma empresa, pensando em evidenciar essas estruturas. Normalmente, a gente pensa nas relações com a instituição sempre tentando fazer as coisas que têm mais a ver com cada uma. Um exemplo foi no MUPA, por conta de um edital e pensando no espaço da vitrine, essas condições que estavam colocadas ali. Qual seria a melhor forma de evidenciar essas relações? Acho que a crítica institucional, usando a estrutura legal, usando as regras a nosso favor, no sentido de tentar evidenciar a loucura e as coisas inumanas que podem existir nessas relações postas.

JJ: Acho que a Amador e Jr. nutre uma relação muito cara com o segundo momento dessa divisão que João trouxe. Ao invés de uma crítica às instituições a partir de um trabalho que surge fugindo do campo dos museus, galerias e centros culturais, acho que esse segundo momento entende que as instituições não são um monólito. Elas começam a ter um olhar mais afinado para o que compõe as instituições, como num close, ou num lego, mais do que exatamente como uma coisa só. Exemplar disso são trabalhos que mencionam toda a cadeia de patrocinadores que existe por trás de uma instituição, mostrando interesses do capital que ergue instituições que muitas vezes têm conteúdo crítico, e, enfim, as pessoas que estão por trás se beneficiando. A gente se nutre disso. A Amador e Jr. surge de uma experiência de trabalho. Vem de um setor específico dentro de uma instituição que contrata um trabalho de crítica institucional e, geralmente, para fazer a crítica a outro setor da instituição. É uma briga interna também, em que a gente se vê nesse balaio várias vezes. Mas acho que tem uma sensibilidade que realmente foge desse legado da crítica institucional com sua historicidade, seu lugar geográfico, sua temporalidade também. A nossa sensibilidade é forjada numa experiência de trabalhadores de base, de um trabalho racializado. Então, tem muito desse papo que a gente ouve nos trens lotados, no ônibus lotado, nas nossas famílias também. Talvez isso seja um eco desse mundo utópico, se a gente tivesse a possibilidade de ouvir trabalhadores falando livremente sobre seus problemas de trabalho, como se a arena pública fosse também deles, desses trabalhadores que estão na base da pirâmide sustentando tudo. O discurso público do trabalhador não tem lugar. Talvez isso seja um aspecto fundamental da existência da Amador e Jr.

JMS: Estamos hoje, em sociedade, debatendo, por exemplo, o fim da escala 6x1. Como trabalhador, meu dia a dia envolve momentos em movimento e deslocamentos a pé, mas, sobretudo, muitas horas sentado em frente ao computador. Quando fizemos a reperformance, ao final de 8 horas, e nem foram todas em pé, meu corpo estava exausto. No final do dia de trabalho, comecei a sentir um tanto de raiva, algo que vinha de um cansaço físico mesmo, e um tanto de vergonha por não aguentar direito o regime de trabalho que eu estava performando. Quando conversei um pouco com a professora Sarah, chegamos à conclusão de que, por mais que estivéssemos prestando esse serviço, nunca saberíamos o que é um terço do que vive, por exemplo, uma pessoa que realmente trabalha como segurança. Ao contar para familiares que eu havia passado 8 horas como segurança, minha irmã me corrigiu dizendo que deveríamos ter ficado 12 horas, porque é normalmente a escala de uma pessoa que trabalha como

segurança. Na primeira conversa que tivemos, vocês comentaram e isso estava um pouco na fala do Antonio agora há pouco, que o cansaço do corpo passa também a operar na performance de vocês. Enfim, vou trazer à tona uma questão da Bienal. Durante a Bienal deste ano, a Fundação Bienal recebeu pelo menos nove autuações por violações trabalhistas, dentre elas jornadas superiores a 12 horas de trabalho. Assim, eu gostaria de perguntar como vocês se relacionaram com essa questão ali com os trabalhadores da Bienal. Como foi também a relação entre vocês e a equipe de segurança da Bienal? Como se dá esse contato entre vocês e a equipe de segurança desses espaços? Se tem algum tipo de conversa? E se, como o próprio Jandir estava falando, as reivindicações dessas pessoas, as questões que eles trazem, passam também a alimentar ou servir de ideia? Sei que muito disso vem de uma vivência de vocês como trabalhadores de museu, arte-educadores, mediadores... Enfim, queria voltar um pouco para essa chave e entender como isso se reflete na performance e vai operando nessas invenções, nos serviços que vocês vão prestando.

JJ: Tem duas chaves que alimentam o trabalho. Uma delas é a nossa experiência como monitores, mediadores, trabalhadores de museus nesse lugar de educação, em museus e centros culturais. Mas tem outra que ultrapassa a nossa experiência mais imediata nesse campo: a do trabalho, da racialização, de como a experiência colonial criou postos de trabalho, e esses trabalhos só existem no modo como existem porque houve uma exploração que se deu aí, pigmentocrática, separando tipos de pessoas humanas. É um trabalho que faz eco com experiências que são nossas, vivências de trabalho na cultura, mas também experiências que ultrapassam o campo cultural, experiências anteriores e experiências que amigos e familiares passaram também. A Bienal foi... assim, a gente ficou muito feliz de fazer, e essa pergunta evoca uma série de memórias que são muito caras para a gente. Eu e Antonio não conversamos antes de fazer a Bienal sobre como a gente ia ser recebido por todos, por quem estava ali trabalhando: seguranças, bombeiros, equipe de educação, de orientações públicas. A gente tem uma experiência já de outros espaços, uma relação aquecida, muitas vezes cordial, mas acho que teve um “a mais” na Bienal. Porque tem uma coisa: numa Bienal, os artistas geralmente trabalham ali na pré, na montagem, enquanto, na hora da exposição e depois dela, eles vão estar muito bem vestidos fazendo ali o cerimonial ou vão visitar ocasionalmente a mostra. E aí, na performance, a gente estava muito alinhado ao horário de muitos trabalhadores que chegavam lá. Alguns dias, a gente entrava e saía quase na hora que eles saíam também. Era diferente, evidentemente, a gente estava trabalhando poucos dias em relação a eles, mas tinha alguma coisa que fazia eco: quando a pessoa estava ali cansadona e via que a gente também estava cansadão fazendo uma coisa muito besta, sei lá, andando de chinelo. Era uma mistura estranha: às vezes performar alguma coisa agradável, mas performá-la durante horas. A gente foi muito bem recebido por todas as equipes. Nosso trabalho possibilita conversas com trabalhadores que, às vezes, nem gostam de arte, mas que trocam ideia a partir de outros referenciais. Vão falar sobre o trabalho mesmo, sobre o cansaço, sobre a profissionalização; vão falar de como fizeram para trabalhar como segurança, como é o curso para ser bombeiro. E aí, a gente também compartilha nossas experiências, fala sobre a performance mesmo, mas principalmente sobre essas zonas que aproximam a gente. A última coisa que eu estava pensando em falar: o motivo da autuação da Bienal de São Paulo. Uma carta aberta saiu tempos antes e resultou nisso, porque várias condições de traba-

lho eram violadas, não eram adequadas, eram absurdas. E, quando ela saiu, eu e o Antonio publicamos no Instagram uma nota pequena. Eu separei aqui para ler: “Não poderia ter outra postura que não divulgar a carta aberta dos trabalhadores da edição atual da Bienal de São Paulo. Divulgo, inclusive, para somar no enfrentamento contra qualquer gesto de culpabilização contra eles que possa advir daí.” Ou seja, a gente já previa que alguma coisa poderia acontecer: demissões, cortes de equipe, reuniões abusivas, e aí segue. “Isso não é raro, apesar de ser lastimável, pois, se há reclamações - e não importa por qual meio elas vieram- e se os trabalhadores buscaram outros meios para se fazer ouvir que não os da oficialidade da instituição, talvez seja porque nossos problemas, isto é, os problemas da classe trabalhadora, almejem a publicidade, a vida pública.” Que é, de fato, uma coisa que eu acho que é um nó, um incômodo que acontece quando trabalhadores vêm a público e falam da posição que eles falam. É incômodo eles falarem porque é urgente, é rascante, não tem espaço para aparências. É diferente, por exemplo, do caminho que a crítica institucional e os trabalhos mais críticos de arte percorreram para, hoje em dia, ocuparem espaços em grandes museus e instituições. Tem um vínculo mais confortável com o capital privado, enfim, e até com as instituições, nessa ideia de retornos financeiros, do resgate de investimentos. Uma das críticas da Bienal, numa nota que saiu no dia em que a carta dos trabalhadores saiu, dizia que eles não tinham buscado os meios da instituição para fazer a crítica. Esse era o principal argumento deles. E essa foi a chave também que a gente encontrou para falar naquele momento: de que, não: às vezes, a crítica que as instituições desejariam que permanecesse no compliance vem a público. E é isso. Tem alguns problemas em como a crítica - essa crítica, essa carta - saiu da Bienal. Ela, de fato, não saiu com o aval de todos os trabalhadores ali no momento. Esse é um ponto. Mas eu estou ignorando isso, os problemas internos, para falar de algo maior, assim.



Imagem 2. Vista da performance de Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda. na 35ª Bienal de São Paulo – coreografias do impossível Fonte: Levi Fanan / Fundação Bienal de São Paulo <https://35.bienal.org.br/participante/amador-e-jr-seguranca-patrimonial-ltda/>

SMD.: Fiquei muito empolgada com essa reperformance. Jandir e Antonio nem sabem a minha alegria. João e Giovane me contaram de uma estudante que entrou num elevador, depois voltou pelo outro elevador e falou com um dos meninos: “Ó, você trocou de elevador”, só que era outra pessoa e ela não percebeu. Provavelmente estava olhando para o celular.

JMS: É, as pessoas chegavam com o celular na mão... Então, acho que tem um não querer contato e, talvez, ao ver que estávamos na posição de funcionários, gerasse até um relaxamento, do tipo: “Nem preciso interagir, ele só tá trabalhando. Então vou continuar no celular mesmo”. Então, acho que tem uma camuflagem com o celular também, que ajuda e prejudica ao mesmo tempo o contato com o público no contexto da nossa reperformance. Acho que o celular mudou nosso regime de atenção. Isso é inegável. Tem alguma coisa que mudou, e mudou de tal modo que eu já não sei bem como as pessoas observariam o seu entorno nessa condição, sem um celular na mão. Eu não sei se elas perceberiam mais facilmente as diferenças entre trabalhadores e performers, se elas se distraíram ou não, se as conversas seriam mais presentes. Porque tem uma coisa aí que é um fato: o celular é um dispositivo que tem alterado o regime de atenção mental. Mas, por outro lado, tem algo que é da ordem de como algumas pessoas desaparecem e outras aparecem no cotidiano, como algumas são mais visíveis, como algumas pessoas detêm mais atenção. Então, não sei... não sei mesmo. Mas acho que certamente o celular teve um impacto nisso, em como as pessoas reagiram à gente.

SMD: O celular gerou todo um novo regime de sociabilidade. Ele é também um escudo para o desconforto de estar com o outro. Ele protege: você não tem que dialogar, você está ocupado.

JMS: Quando vocês estavam na frente da tela, “protegendo” a tela, às vezes as pessoas queriam se relacionar com a tela fazendo uma foto. E aí vocês estavam ali, além de atrapalhando a fruição, atrapalhando, talvez, a grande motivação de estar no museu, que é fazer uma foto. Tinha um incômodo nesse sentido? Um pedido de licença rapidinho só para uma foto?

JJ: Eu não lembro. Mas estou lembrando do trabalho de um amigo, na verdade, aqui do Rio, o Rafael Amorim. Ele tem uma performance, feita no Parque Lage, em que ele come uma marmita sentado no ponto onde as pessoas mais fotografam como ponto turístico em frente à piscina. Teve uma pessoa que ficou bravíssima com ele e falou assim: “Chega ali um pouquinho para o lado”. Acho que ele se recusou e virou uma discussão. Tem esses casos. Talvez só não tenham reclamado com a gente.

SMD: Então, quando uma professora vai perguntar se é brincadeira, é porque ela realmente ficou incomodada. E outras pessoas ficaram se questionando no prédio: “Vocês viram essas figuras agora no elevador?” “O que está acontecendo?” “Dentro da universidade de arte?” Então gerou um desconforto muito grande porque remete a uma memória de repressão, mesmo que ela esteja apenas no imaginário, por mais que muitos não tenham vivenciado isso. Todas as vezes que eu via os meninos, era um impacto muito grande. Então acho que, numa cidade como Curitiba, num edifício como o nosso, que tem diversas memórias da época da ditadura, essa imagem deflagra imaginários.

JJ: Fiquei encantado também com o trabalho do LaPerfo, por trabalhar com reperformances e não só nas performances, mas também na memória e no diálogo como estratégia. É algo muito especial que acontece. Acho que a gente pode ver as diferenças de contexto e de corpo.

ANTONIO GONZAGA AMADOR

Artista Visual e educador. Doutor pelo Programa de Pós Graduação em Artes da Cena da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2024. Mestre pelo Programa em Estudos Contemporâneos das Artes na Universidade Federal Fluminense em 2019. Graduado em Pintura pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2013.

E-mail: amador.pintura@gmail.com

GIOVANE BIDO ARDUINO

Giovane Arduino, nascido em Ribeirão Preto, é artista, dedicando-se centralmente à pesquisa e prática da pintura, da tatuagem e de suas intersecções. Graduando (2023) no Bacharelado em Artes Visuais da Escola de Música e Belas Artes da UNESPAR.

E-mail: giovane.arduino@gmail.com

JANDIR JR.

Artista Visual e Educador. Doutorando em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense, desenvolve práticas artísticas centradas no texto. Nos últimos anos, tem enviado mensagens a desconhecidos e partilhado essas experiências em exposições, publicações independentes, livros e periódicos, com destaque recente para o livro *Export Quality Poetry 1924-2024* (Centre d'art Neuchâtel, 2024) e as revistas *ARS* (ECA-USP, 2024) e *Palíndromo* (Udesc, 2025). Desde 2015 é funcionário da Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda.

E-mail: mailexpressivo@gmail.com

JOÃO MIGUEL G. SANTANA

João Miguel G. Santana é artista e mestre pelo Programa de Pós Graduação em Cinema e Artes do Vídeo na Linha II - Processos de Criação nas Artes do Vídeo na Universidade Estadual do Paraná pesquisando audiovisualidades, pintura e crítica institucional. Bacharel em Cinema e Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná (2018). Técnico em Design de Interiores pelo Senac/Pr (2015). Está diretor ficcional do Museu de Arte Contemporânea DEPARTAMENTO DOS ESPELHOS.

Email: joaomiguelsantana@gmail.com

SARAH MARQUES DUARTE

Sarah Marques é coordenadora do LaPerfo, Laboratório de Performance e Grupo de Pesquisa da Escola de Música e Belas Artes. Doutora em Artes Cênicas (UFBA), professora adjunta da UNESPAR, professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (UNESPAR) e docente colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Línguas Artísticas Combinados da Universidad Nacional de las Artes.

E-mail: sarah.duarte@unespar.edu.br