

mam

laboratório
de pesquisa

Relatório final

**A performance
na coleção do MAM:
a formação de
um acervo**

Nina Rahe

Museu de Arte Moderna de São Paulo

São Paulo, 2025

Sumário

1. Apresentação	3
2. O exemplo da Tate	5
3. O acervo do MAM São Paulo	10
4. Entrevistas	24
Cauê Alves	24
Felipe Chaimovich	35
Tadeu Chiarelli	42
Laura Lima	48
Lourival Cuquinha	58
5. Linha do tempo	67

1. Apresentação

O fato de a performance ser associada a um acontecimento efêmero levou ao entendimento de que o gênero não era passível de ser colecionado. No lugar do ato, os museus incorporavam filmes e fotografias que remetiam não ao presente, mas, sim, ao passado, e foi somente no início dos anos 2000 que a performance em si mesma passou a ser adquirida por instituições museológicas. Com essa mudança, cujo percurso é apresentado por Pip Laurenson e Vivian Van Saaze no artigo “Collecting Performance-Based Art”,¹ começaram a entrar nas coleções não apenas registros e obras derivadas de uma ação imaterial, mas os direitos para apresentá-la novamente.

No contexto brasileiro, o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM São Paulo) tem sido apontado como a primeira instituição no país a adquirir uma performance para a sua coleção, o que aconteceu no ano de 2000. Esse pioneirismo, ao que tudo indica, é também válido no âmbito internacional, já que a Tate, em Londres, adquiriu seu primeiro exemplar do gênero em 2005 e o MoMA, em Nova York, incorporou a performance em sua coleção apenas em 2008.

Mas colecionar performances, como aponta Jonah Westerman no livro *Histories of Performance Documentation: Museum, Artistic, and Scholarly Practices*,² envolve uma série de desafios tanto para sua exibição como para sua conservação. Entre os obstáculos recorrentes, o autor aponta: a instabilidade diante das divisões tradicionais entre obra de arte e materiais de arquivo; a dificuldade em ativar peças em tempos e lugares distintos, em relação à sua apresentação inicial; e a necessidade de produzir e preservar instruções e registros que possibilitem uma ativação futura (Westerman, 2017, p. 3). O gênero, para ele, confunde as convenções, já que construir uma coleção de obras imateriais significa aceitar os limites dos modelos herdados para definir e disseminar a arte, bem como assumir a necessidade da criação de novas diretrizes.

De acordo com Acatia Finbow na tese *The Value of Performance Documentation in the Contemporary Art Museum: A Case Study of Tate*,³ a entrada de performances na coleção

¹ SAAZE, Van Vivian; LAURENSEN, Pip. Collecting Performance-Based Art: New Challenges and Shifting Perspectives. In: LEINO, Marika; MACCULLOCH, Laura; REMES, Outi (eds.). *Performativity in the Gallery: Staging Interactive Encounters*. Bern: Peter Lang AG, 2014.

² WESTERMAN, Jonah; GIANNACHI, Gabriella (eds.). *Histories of Performance*. Londres e Nova York: Routledge, 2017.

³ FINBOW, Acatia. *The Value of Performance Documentation in the Contemporary Art Museum: A Case Study of Tate*. Exeter: University of Exeter, 2017.

da Tate “marca um ponto significativo de mudança da performance sendo programada ou exibida no museu para se tornar parte do acervo e, portanto, estar disponível para exibições repetidas” (Finbow, 2017, p. 86-87). São essas aquisições, na opinião da autora, que alteram a forma como a documentação vem sendo percebida dentro das instituições. Se, antes delas, a preocupação estava unicamente no registro das ações que ocorriam na instituição durante exposições temporárias ou programas, após 2005 – embora tal prática continue –, houve a necessidade de pensar nos documentos não só como registro de uma ação passada, mas também como um objeto do acervo, com enfoque, principalmente, nas especificidades da obra e nas ferramentas necessárias para sua ativação. Assim, o interesse da curadoria, com apoio do departamento de conservação (responsável, em parte, pela criação desses documentos) se voltou para a necessidade de uma documentação que seja instrutiva o suficiente para garantir futuras repetições. Nas palavras da autora: “A documentação torna-se menos sobre o museu registrando o que eles fizeram em relação a uma performance do que uma consideração do que eles precisarão fazer e saber no futuro para reencenar o trabalho” (Finbow, 2017, p. 88).

Dada a variedade e a especificidade de cada uma das performances em uma coleção, torna-se tarefa difícil desenvolver um padrão a ser seguido na documentação para aquisição, catalogação e possíveis ativações – tanto em relação à maneira de registrar as apresentações, como na definição e criação de documentos necessários para que a obra seja ativada no futuro. Instituições como a Tate, em Londres, têm assumido posição precursora no que se refere ao colecionismo do gênero, com curadores e conservadores dedicados a pensar na sua inserção dentro do museu – o que resultou na consolidação de uma coleção consistente ao longo das últimas duas décadas. O museu britânico, para além de ter a performance como central dentro da instituição, vem incentivando o desenvolvimento de pesquisas acerca de seu acervo, com o objetivo de traçar diretrizes para a aquisição e conservação de obras imateriais. É por isso que, como resultado da pesquisa desenvolvida no âmbito do Programa Laboratório de Pesquisa 2024 (Edital nº 02/2024), alguns parâmetros estabelecidos pela Tate servirão de norte para pensar de que forma o MAM São Paulo pode estabelecer diretrizes para a sua coleção.

2. O exemplo da Tate

Desde a inauguração da Tate Gallery, em 1897, a instituição britânica vem aumentando sua coleção de arte, que chega atualmente a mais de 76 mil obras. Dentro desse acervo, a performance passou a ter lugar a partir de 2005 (quando foram adquiridas *Good Feelings in Good Times*, de Roman Ondak, e *This is Propaganda*, de Tino Sehgal). A prática de aquisição de ações efêmeras, aos poucos, se tornou uma prioridade dentro da instituição, o que possibilitou que o museu atingisse a maior coleção de performances dentro do Reino Unido e inclusive lançasse, em 2019, um Fundo de Ativação de Performance, com o intuito de poder apresentar os trabalhos que integram esse acervo.

Mas antes de o museu assumir um protagonismo nesse campo, nota-se uma série de acontecimentos que foram responsáveis por levar a Tate a tal patamar, como, por exemplo, a nomeação, pela primeira vez, em 1996, de uma conservadora dedicada especialmente a obras *time-based*⁴ (no caso, Pip Laurenson), tal qual a decisão de manter um departamento dedicado à performance, com a nomeação de Catherine Wood como curadora, no ano de 2006. Espaços com programas regulares dedicados ao gênero, como o Saturday Live, criado em 2006, e o Performance Room, realizado desde 2012, também foram cruciais para o crescimento da arte performática no museu.

Ao mesmo tempo, iniciativas de pesquisa, conduzidas muitas vezes de forma vinculada a universidades, serviram para sedimentar as diretrizes que vigoram atualmente na instituição. O projeto *Collecting the Performative*,⁵ financiado pelo Arts and Humanities Research Council (AHRC) e desenvolvido em colaboração com o Van Abbemuseum e a Maastricht University, ambos na Holanda, analisou as práticas emergentes relacionadas à coleção e ao cuidado da performance. O programa foi responsável por reunir artistas, arquivistas, coreógrafos e acadêmicos com o objetivo de discutir modelos para a conservação e a documentação do gênero, além de traçar paralelos entre as práticas de dança, teatro e ativismo em relação a questões como autoria, autenticidade, autonomia, documentação, memória, continuidade e vivacidade.

Entre as atividades desenvolvidas, o projeto contou, ao todo, com quatro encontros:

⁴ No glossário desenvolvido pela instituição, o termo se refere à arte que depende da tecnologia e possui uma dimensão duracional, sendo geralmente aplicado a vídeos e filmes. Cf. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/t/time-based-media>.

⁵ Cf. <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/collecting-performative>.

“First Network Meeting: Dance”, em setembro de 2012, que aconteceu na Tate Modern, com a ideia de examinar como é criado o legado dentro da tradição da dança; “Second Network Meeting: Activism”, em março de 2013, com sede no Van Abbemuseum e foco no ativismo e nas diferentes formas que uma obra pode assumir; “Third Network Meeting: Performance and Theatre”, em novembro de 2013, na Tate Modern, que versou sobre a relação entre performance e teatro; e, por fim, na Cultural Heritage Agency of the Netherlands, em Amsterdã, em janeiro de 2014, o último evento teve como resultado o “The Live List: What to Consider When Collecting Live Works”,⁶ documento que está disponível no site da Tate e reúne uma série de observações que devem ser consideradas ao se incorporar uma obra efêmera na coleção museológica. Abaixo, os pontos apresentados, que são divididos em cinco categorias, e têm se mostrado um excelente guia para a entrada de performances em coleções museológicas:

1. Parâmetros básicos do trabalho

Peça ao artista para fornecer uma descrição do trabalho para alguém que nunca o viu antes.

Quais são os parâmetros básicos do trabalho – como duração, espaço, número e natureza dos intérpretes?

O trabalho existe em mais de uma forma? Se sim, quais são as diferentes formas que o trabalho pode assumir? Por exemplo, em suas formas ao vivo e arquivo.

Está dentro do “DNA” do trabalho que ele evolua ao longo do tempo?

O trabalho depende de um momento político, cultural ou social? Se sim, como isso será gerido na futura forma do trabalho?

O trabalho depende de uma pessoa específica?

O trabalho depende de um lugar específico ou cenário arquitetônico?

Quais são os maiores desafios em ativar este trabalho agora e no futuro?

Quais são as preocupações de saúde e segurança – como custo (contratação de pessoas por um período prolongado, por exemplo); nível de compromisso institucional envolvido; e habilidades (pessoas que são contratadas ou recrutadas como voluntárias para conduzir a performance)?

2. Relação com o museu/coleção

Quais são os principais pontos que precisam ser negociados com o museu em relação à aquisição ou performance (exemplo: o grau de envolvimento do artista)?

Este trabalho desafia ou critica o museu? Se sim, como?

Como o trabalho usa ou depende do museu e de sua equipe?

6

Cf. <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/collecting-performative/live-list-what-consider-when-collecting-live-works>.

Quem precisa estar envolvido no trabalho – tanto funções (conservador, curador, produtor, artista) quanto habilidades (equipe técnica/licenças)?

Em que estágio eles precisam estar envolvidos (no estágio de aquisição/produção)?

Quais são as liberdades relativas de cada parte no acordo – por exemplo, para fazer mudanças no trabalho?

Qual é o papel do público do museu (participação)?

Reações extremas ao trabalho são esperadas? Se necessário, é permitido que a equipe intervenha? Como?

O que torna uma performance bem-sucedida neste trabalho?

O museu precisa produzir algo para cada performance?

Existem questões de saúde e segurança ou legais na execução do trabalho?

São necessárias permissões ou licenças de qualquer órgão externo?

Qual manutenção e monitoramento são necessários enquanto o trabalho está em exibição?

3. A produção da performance

Adereços

Existem adereços?

Se sim, qual é o status deles? Isso provavelmente mudará ao longo do tempo?

É necessário envolver o processo de registro?

Os adereços são consumidos ou destruídos durante a performance?

Esses objetos fazem parte da obra de arte?

Esses objetos fazem parte de um “arquivo”?

Contratação/audição

É preciso contratar intérpretes/*performers*?

Como anunciar a vaga?

Há um processo de audição?

Do que o departamento de RH precisa cuidar? Turnos? Pagamento? Regras para lidar com doenças, ausências?

Funções

Quem é responsável pelos diferentes aspectos do trabalho – por exemplo, produção, exibição, documentação e conservação?

Quais são os requisitos para a comunicação interna sobre o trabalho – por exemplo, existem restrições relacionadas ao atendimento ao público, fotografias etc.?

Quais aspectos são considerados uma responsabilidade compartilhada?

4. Documentação

Quais formas de documentação estão disponíveis?

O que precisa ser documentado e para qual propósito?

Há entrevista com o artista? Se sim, quem a conduziu e o que ela cobre?

Quais tipos de acordos precisam ser documentados – por exemplo, acordos de licenciamento, de aquisição, de propriedade, de direitos autorais etc.?

Quais categorias de documentação estão presentes e são necessárias para este trabalho – por exemplo, instruções, declaração do artista, documentação arquivística de performances anteriores, experiência do público?

Como a performance em si deve ser documentada?

Como o trabalho deve ser expresso publicamente quando não está sendo executado – por exemplo, por meio de imagem em movimento, fotografia, declaração do artista? Deve-se incluir áudio? Existem restrições?

Com que frequência a documentação deve ser revisada?

Como a documentação é utilizada na reativação do trabalho?

Há valor em produzir um testemunho da performance cada vez que ela é realizada – por exemplo, de cada *performer*, como uma crítica ou avaliação do artista, como uma resenha da performance?

A documentação pode ser compartilhada – por exemplo, os documentos de trabalho podem ser digitalizados e amplamente disponibilizados?

Quem detém os direitos?

Qual é o status da documentação? Ela pode representar o legado do trabalho?

Pode ser exibida com o trabalho no futuro?

5. Público

Que tipo de interpretação é necessário para este trabalho?

Como o público encontra o trabalho?

Os membros do público são participantes no trabalho? Se sim, como?

O propósito do documento, como se vê a partir das categorias acima, é o de garantir que, no momento da aquisição de uma obra de arte efêmera, a instituição possa compreender a natureza do trabalho em sua totalidade, se organizando para cuidar tanto de sua dimensão material como imaterial.

Tais diretrizes continuaram a ser desenvolvidas no projeto de pesquisa *Documentation and Conservation of Performance*,⁷ que envolveu as áreas de conservação e curadoria do museu e apresentou como objetivo reter a “vivacidade” de uma performance e se afastar da ideia de capturar o “original”.⁸ Para isso, a estratégia traçada pela instituição pretendia reunir informações suficientes para ativar as obras em uma abordagem que não fosse excessivamente rígida a ponto de colocar em risco o impacto do trabalho, uma preocupação que se nota no glossário desenvolvido a partir dos *workshops* realizados. Nele, entre a lista de termos que envolve o pensamento em torno de uma obra de performance, estão as palavras “constante” e “fluxo”, utilizadas para dar conta dos elementos que são fixos e daqueles que podem sofrer alterações ao longo de diferentes ativações da obra.

⁷ Cf. <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/documentation-conservation-performance>.

⁸ “The aim of the strategy is to retain the ‘liveness’ of a performance – the ability to activate it – and so it focuses on collecting information around the constant elements of what that performance is, or perhaps needs to be, in order to exist. Moving away from the idea of capturing the ‘original’ or first performance, the strategy aims to continuously capture the concept of the artwork; doing so permits the work to breathe and develop with each activation.” (texto original). Cf. <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/documentation-conservation-performance/strategy-and-glossary>.

O projeto também destacou quatro ferramentas para o processo de documentação, que são: Especificação da performance,⁹ o principal documento neste processo, onde estão as condições para a exibição da obra; História material,¹⁰ que reúne o histórico do trabalho antes de sua aquisição pela Tate, com a ideia de fornecer um documento sobre as diferentes exposições da obra e uma visão sobre suas variações; Relatório de ativação,¹¹ documento que fornece informações sobre todas as vezes que uma obra apresenta mudanças em seus elementos constantes, indicando o contexto da ativação e uma descrição dos processos de tomada de decisão; e Mapa de interações,¹² que mapeia as redes que são criadas para a realização de uma obra de arte, permitindo a identificação dos vários agentes que contribuem para sua ativação, tal como a identificação de possíveis vulnerabilidades dentro dessas interações. Todas essas ferramentas, de acordo com o material divulgado, possuem seu próprio ciclo de vida e mudam permanentemente, ou seja, à medida em que a obra é exibida e revista, os documentos devem ser alimentados e, com isso, podem ser modificados.

⁹ Cf.

<https://www.tate.org.uk/about-us/projects/documentation-conservation-performance/performance-specification>.

¹⁰ Cf. <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/documentation-conservation-performance/material-history>.

¹¹ Cf. <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/documentation-conservation-performance/activation-report>.

¹² Cf. <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/documentation-conservation-performance/map-interactions>.

3. O acervo do MAM São Paulo



Figura 1: Em primeiro plano, *Quadris de homem=carne/mulher=carne*, 1995, de Laura Lima. Ao fundo, *Bala de homem=carne/mulher=carne*, 1997 de Laura Lima. Ambas as obras no contexto da mostra *O útero do mundo* em 2016. Foto: Renato Parada.

Apesar do MAM São Paulo ter formado, desde sua fundação, em 1948, um grande acervo de arte moderna brasileira e internacional, a coleção inicial da instituição acabou sendo transferida em 1963 para a Universidade de São Paulo, o que deu origem ao Museu de Arte Contemporânea da USP. O MAM São Paulo, a partir dessa data, sobreviveu graças a membros da Associação de Amigos do Museu e refez seu acervo apenas em 1967, quando recebeu 81 peças provenientes da coleção de Carlo Tamagni. Atualmente, para a ampliação do seu acervo, a instituição conta com prêmios e patrocínios para aquisição de obras, vinculados principalmente ao Panorama de Arte Brasileira e ao Núcleo Contemporâneo, um grupo de associados ao MAM São Paulo que tem como objetivo formar novos colecionadores e cuja anuidade paga pelos sócios é destinada à ampliação do acervo.

Foi no primeiro ano de atuação do Núcleo, inclusive, que o museu trouxe para o seu acervo as obras *Bala de homem=carne/mulher=carne* (1997) e *Quadris de homem=carne/mulher=carne* (1995), ambas de Laura Lima. Oito anos depois, *Palhaço com buzina reta – monte de irônicos* (2007), também de Laura Lima, foi incorporada ao acervo do MAM São Paulo por meio do Prêmio Aquisição Telefônica, em ocasião do *30º Panorama da Arte Brasileira: Contraditório*. Para além delas, o MAM ainda possui *Parangolé* (2016), de Lourival Cuquinha – doação da colecionadora Cleusa Garfinkel por intermédio do Núcleo Contemporâneo, por ocasião da feira SP-Arte, em 2016 –, e outras obras com caráter performativo que estão catalogadas sob o termo instalação,¹³ caso de *Expediente: primeira proposta para o XXXI Salão Oficial de Arte do Museu do Estado de Pernambuco* (1978-2005), de Paulo Bruscky.

Em relação à formação dessa coleção, a primeira questão que se coloca é o fato de que as três obras de Laura Lima, apesar de estarem classificadas como performance em suas fichas catalográficas, não são consideradas como tal pela artista. Desde o início de sua trajetória, Laura Lima refutou o termo para o seu trabalho, o que justificou em conversas realizadas com a equipe do próprio MAM São Paulo. Em um áudio arquivado¹⁴ pelo museu, por exemplo, a artista afirma a duas “pessoas=carne” (por ocasião da apresentação de *Quadris* no MAM) que não considera a sua obra como performance e justifica sua rejeição alegando que os participantes da ação são, para ela, entendidos como “matéria”. Na gravação, a artista reclama, ainda, de o museu continuar chamando seu trabalho de performance.

Bala de homem=carne/mulher=carne e *Quadris de homem=carne/mulher=carne* são obras que fazem parte de um grupo de trabalho que começou a ser concebido em 1994 e foi sendo ampliado até 1998. Agrupados sob o título de *homem=carne/mulher=carne* (*H=c/M=c*), o que possuem em comum é o fato de serem realizados por “vivos” (no primeiro trabalho, uma vaca e, posteriormente, pessoas) que geralmente empregam objetos elaborados pela artista em ações determinadas por ela. Em *Bala de homem*, um homem nu e com a boca aberta por um instrumento permanece sentado em uma cadeira até que uma bala posta sobre sua língua derreta totalmente. Em *Quadris*, dois homens presos por uma espécie de calção duplo se movimentam pelo espaço utilizando os pés e as mãos até se exaurirem.

¹³ Entre as obras que estão catalogadas como instalação, mas possuem fortes elementos performativos, está ainda *Café educativo*, obra que não chega a ser analisada nesta pesquisa, mas que poderia se beneficiar também de diretrizes acerca do cuidado com a performance na coleção.

¹⁴ Parte do Acervo do MAM São Paulo, o arquivo está identificado como 01_2000.442_A09_ENSAIOAUDIOVISUAL_2018_07_08.m4a.

Já *Palhaço com buzina reta – monte de irônicos* (2007), que apresenta um palhaço sentado ao chão e encostado a uma parede, como o próprio nome evidencia, não faz parte do conjunto acima, pertencendo ao grupo *Monte de irônicos*. O título, seguindo a explicação do livro *Laura Lima On_Off*,¹⁵ organizado por Lisette Lagnado e Daniela Castro, remete a “um ‘tanto’, uma ‘porção’, como também uma ‘montanha’” (2014, p. 196). Por isso, a montagem ideal do trabalho, de acordo com indicação da artista na publicação, é aquela em que ele aparece como um objeto jogado no espaço.

Desde que começou a desenvolver as obras de $H=c/M=c$, Laura Lima também deu início a um sistema de notações ao qual muitas vezes se refere como glossário, o que funcionaria, de acordo com ela, como aparato “crítico e teórico” (Lima, 2010, p. 11)¹⁶ para si mesma e para as outras pessoas que quiserem abordar sua obra. O aparato, no entanto, não apresenta nenhuma palavra que substitua o termo performance, deixando um vazio a ser preenchido.



Figura 2: *Palhaço com buzina reta – monte de irônicos*, 2007, de Laura Lima. Imagem utilizada no fôlder de *Atenção: Estratégias para perceber a arte*, em 2009. Foto: Romulo Fialdini.

Pensando nessa problemática, a equipe do Acervo do MAM São Paulo chegou a incluir na lista de possíveis categorias dentro de seu sistema o termo “instauração”,¹⁷ com a

¹⁵ Cf. LAGNADO, Lisette; CASTRO, Daniela (Orgs.). *Laura Lima On_Off*. 1 ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

¹⁶ A entrevista concedida à revista *Arte & Ensaios* contou com a participação de Ronald Duarte, Inês de Araújo, Felipe Scovino, Daniel Toledo, Simone Michelin e Analu Cunha e aconteceu no Rio de Janeiro, em 19 de outubro de 2010. Cf. LIMA, Laura. Eu nunca ensaio. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 21, p. 6-41, 2010.

¹⁷ O termo “instauração” como o indicado por Laura Lima para a classificação de suas obras foi mencionado em conversas com Cauê Alves, Pedro Nery, Camila Gordillo de Souza e Patricia Pinto Lima. As entrevistas com a

ideia de que ele pudesse ser aplicado às obras de Laura Lima – até o momento, no entanto, o termo não foi utilizado para classificar nenhum trabalho da coleção. Uma das preocupações da equipe, manifesta por Camila Gordillo de Souza,¹⁸ é o fato de que, com a adoção de uma nova terminologia, o acesso às informações sobre a obra seja dificultado, uma vez que as classificações devem funcionar a partir de conceitos compartilhados – isto é, termos que sejam conhecidos o suficiente para que possam ser digitados em uma busca por palavra-chave. No que diz respeito a esse ponto, a inclusão da palavra “instauração” nas possíveis designações ou classificações dentro da coleção do MAM não resolveria o problema, pois o termo vem sendo aplicado principalmente à obra de Tunga (1952-2016) e não se tornou, até o momento, uma categoria adotada pelas instituições museológicas e tampouco por um grupo representativo de artistas.

Ao mesmo tempo, classificar os trabalhos de $H=c/M=c$ como performances é entendê-los dentro de um conjunto que utiliza o corpo em uma ação ao vivo e que, por isso, irá requerer um tipo específico de atenção por parte dos agentes responsáveis por sua salvaguarda dentro do museu. Isso porque, para além dos objetos tangíveis que podem integrar o conjunto da obra, o que está em questão é a preservação de algo que é imaterial e que precisa ser devidamente compreendido para que possa ser ativado novamente sem a perda de sua identidade.

Mas, nesse sentido, também é importante observar se a classificação da obra estaria dentro dos pontos que precisam ser negociados entre museu e artista. Pois, enquanto nos trabalhos de $H=c/M=c$ a divergência nesse campo parece não influir na forma como tais obras são realizadas, a classificação de *Palhaço com buzina reta – monte de irônicos* como performance poderia impactar a identidade do trabalho.

O descritivo de *Palhaço com buzina reta* enviado por Laura Lima ao MAM São Paulo (escrito por ocasião de sua participação na exposição *Past/Future/Present: Contemporary Brazilian Art from the Museum of Modern Art, São Paulo* no Phoenix Art Museum, no Arizona, Estados Unidos) especifica que o trabalho possui um segredo e nenhum espectador

equipe do MAM São Paulo foram realizadas entre outubro e novembro de 2024 no âmbito do Programa Laboratório de Pesquisa MAM São Paulo. Sobre o termo “instauração”, ainda, Camila Gordillo de Souza, assistente de acervo do MAM São Paulo explica: “inserir quando soube que a artista não aceitava a designação ‘performance’ para suas obras. Tive uma conversa na época e nos falaram que ela preferia ‘instauração’, mas não estamos utilizando este termo para nenhuma obra e nem para as obras da Laura Lima. Como não pudemos pesquisar para poder utilizar o termo, apenas inseri, mas não apliquei para as obras”.

¹⁸ Entrevista realizada com equipe do acervo, composta por Camila Gordillo de Souza e Patricia Pinto Lima, no dia 9 de outubro de 2024, no âmbito do Programa Laboratório de Pesquisa 2024.

deve saber que há uma pessoa dentro do palhaço. O texto ainda acrescenta que é preciso que isso seja acordado entre todas as partes – o participante dentro da obra, a curadoria e a equipe da instituição – e que o segredo deve ser mantido não só durante a exibição, mas mesmo quando a mostra tiver sido finalizada. Assim, considerando que o gênero performance pressupõe uma obra realizada a partir da ação de uma pessoa, a classificação de *Palhaço com buzina reta* tal qual não seria por si só a revelação desse segredo?

Um ponto importante é que, ao contrário do grupo $H=c/M=c$ – para o qual Laura Lima refuta a designação performance, mas não sugere outra categoria possível –, *Palhaço com buzina reta* tem essa indicação na própria partitura: “Tampouco dizemos ‘performance’, se ali há apenas uma ‘escultura’. Pessoas que trabalham na Instituição devem ser treinadas sobre sua forma de falar sobre a obra” (Lima, 2017).

Dentro do acervo do MAM São Paulo, de acordo com um Relatório de Estado de Conservação de Obra de Arte de 2017, produzido pelo Setor de Documentação e Conservação do Acervo, estavam armazenados os seguintes itens: 1 máscara (com recorte na nuca) usada, 1 máscara nova, 1 gola vermelha, 1 gola laranja, 2 roupas, 3 almofadas, 1 enchimento roxo para apoio, 1 par de sapatos, 1 conjunto de estrutura de PVC, 1 buzina. Além das peças, há registros fotográficos que atestam o estado delas, mas também a ficha catalográfica da obra, um manual de montagem (como o museu nomeia o descritivo enviado pela artista), trocas de e-mail com a artista (sobre os objetos, sobre a terminologia e sobre a revelação do segredo) e depoimentos de alguns participantes. Por outro lado, não há nenhum material elaborado pela instituição que aborde os protocolos necessários para a orientação dos funcionários em relação à conservação do aspecto imaterial da obra.

O campo multidescritor da ficha catalográfica, ainda, só apresenta observações sobre aspectos tangíveis, como o fato de que, para a exposição *140 caracteres*, realizada em 2014, foram confeccionados roupa e colarinho de tule. Esse espaço poderia ser utilizado, no entanto, para informar sobre as especificidades imateriais da obra, que vão desde o posicionamento de Laura Lima em relação à terminologia “performance” até o alerta para a existência de um segredo, com orientação à equipe sobre como proceder diante dele. O campo, tal como acontece com a exposição *140 caracteres*, também comportaria a inclusão de variações significativas no histórico de ativações de *Palhaço com buzina reta* dentro da instituição, tal como indicações de que materiais e diretrizes devem ser utilizados para uma ativação correta.

Enquanto Laura Lima entende que as possíveis incompreensões sobre sua obra podem ser resultado da constante troca de funcionários dentro do MAM,¹⁹ chegar a uma apresentação de *Palhaço com buzina reta* que contenha seu princípio, identificando quais são os elementos que preservam a sua identidade (e quais são passíveis de alteração), pode ser um caminho de fácil acesso para curadores e conservadores terem conhecimento sobre os materiais que precisam ser pesquisados para a ativação da obra.

Ou seja, manter essas informações organizadas e disponíveis em um primeiro contato com a obra (sua ficha catalográfica) é uma maneira eficaz de garantir que a equipe do museu, em suas mais diversas áreas, partilhará de um entendimento comum, e saberá quais são os principais protocolos para ativá-la e abordá-la publicamente. Ao mesmo tempo, ainda se faz necessário distinguir qual seria o propósito de cada um dos documentos armazenados. No artigo *Institutional Practices: Collecting Performance Art at Tate*,²⁰ por exemplo, Louise Lawson, Stephen Huyton, Hélia Marçal e Ana Ribeiro especificam diferentes tipos de documentação que podem ser associados a uma obra de arte e explicam que, na Tate, geralmente há dois deles: 1. documentos de trabalho, que são úteis para capturar e arquivar a forma como uma obra de arte varia com o tempo; e 2. documentos arquivados, como gravações de vídeo de uma ativação ou vídeos instrutivos, que incluem documentação que não deve ser alterada e pode servir como ponto de referência para contextos de ativação específicos.

No acervo do MAM São Paulo, a falta de diferenciação e segmentação entre os documentos reunidos torna menos nítida a separação entre aqueles que serviriam para ativação de trabalho e aqueles construídos enquanto arquivo histórico. Além disso, a falta de conformidade entre as instruções da artista e o que é relatado pelas pessoas que ativaram a obra torna a decisão sobre quem pode ter acesso a tais relatos ainda mais crucial. É algo que fica evidente no depoimento de Franklin Jones, incumbido de realizar *Palhaço com buzina reta* em 2007, do qual selecionamos alguns trechos a seguir:

Questionei sobre o trabalho, ela [Laura Lima] me explicou que seus trabalhos usam como matéria-prima o corpo humano, deixando a obra viva e com ações espontâneas [...] Mencionou outros trabalhos que tinham o

¹⁹ Entrevista concedida à autora no dia 11 de dezembro de 2024, via Google Meet, no âmbito do Programa Laboratório de Pesquisa 2024.

²⁰ Cf.

<https://www.tate.org.uk/research/reshaping-the-collectible/institutional-practices-collecting-performance-art-at-tate>.

mesmo conceito. Sobre este trabalho: pediu para que eu ficasse o [maior] tempo possível imóvel, não que eu não pudesse me mexer, mas que estes movimentos não fossem motivados pelo público, e sim diante das minhas necessidades ou vontades, que eu poderia me deitar e até mesmo dormir. Comentou que seria realmente interessante se eu dormisse, demonstrou muita empolgação caso isso ocorresse. Sobre a buzina, poderia tocá-la a qualquer instante, mas novamente frisou nunca por intermédio do público, [mas] sempre respeitando minhas vontades, a buzina serviria também como um alarme. Caso eu precisasse de ajuda (passar mal ou saídas ao banheiro), o código seria buzinas constantes. “Fique despreocupado, terá sempre alguém por perto para te socorrer em caso de necessidade.” (Não ocorreu por muito tempo isso) [...] Chegou o tão esperado momento, coloquei a máscara, a Laura e mais uma orientadora ajustaram as pernas, o tule que escondeu o meu pescoço, me deram a buzina e se afastaram, começou aí minha verdadeira experiência como palhaço.

Quatro horas, este é o tempo que costumo [ficar] na fantasia, o corpo está começando a ficar caído, sentando sem dor, não passam de duas horas, o pé esquerdo ainda é um problema, sinto dores nas nádegas que me incomodam bastante.

Alguns educadores/orientadores questionam a possibilidade de ter um mecanismo para imitar a respiração, coisa que algumas pessoas já levantam, mas também a possibilidade de ter uma pessoa, por que não? [...] Estas questões pesam a favor de um possível boneco e alguns saem com essa certeza. Outros que acreditam fielmente ser uma pessoa são questionados pelos educadores/orientadores sobre as adversidades que uma pessoa passaria estando ali naquela situação.

[...] Senti uma mão tocando na minha coxa, que rapidamente subiu e agarrou minha genitália, com a mesma velocidade que agarrou soltou, tomei um puta susto, nesse momento não tinha ninguém do museu para evitar isso, comecei a buzinar e os rapazes diziam: “Acionamos um controle, faz de novo... háhá háhá”, foi quando fui salvo por um segurança que os impediu de repetir o gesto.

[...] Um cara deu um tapa no meu peito, levei outro susto, mas nada fiz, lembrando da experiência anterior (acionei um mecanismo). Esse sujeito comentou com uma mulher que estava ao seu lado que achava que tinha uma pessoa. “Mas por que ele não se mexeu?”, questionava ele à mulher. Continuava a ameaçar que iria bater, mexeu no meu braço, nada fiz, e, não contente, segurou-o no alto e começou a sacudi-lo, aí já era demais. Comecei a buzinar como um louco, como uma pessoa podia mexer em [mim] várias vezes e ninguém do espaço ver isso... depois de umas boas buzinas alguém apareceu e o proibiu de mexer na obra.

[...] Logo as cinco estavam ao meu lado e tentando mais respostas minhas, pedindo para eu tirar a máscara várias vezes, até que conseguiram. Tirei a máscara, limpei o rosto, olhei para elas, que comemoraram e se intitularam de chatas. Falei: “Vocês venceram”. Fiquei alguns segundos sem a máscara, mas logo retornei ao posto inicial.²¹

É importante notar que o depoimento, como o próprio Franklin indica, é a “verdadeira experiência como palhaço”, o que o coloca em posição diametralmente oposta àquilo que Laura Lima pretende com a obra. Ou seja, por mais que o relato seja rico como registro, há dúvidas sobre o seu papel dentro de uma documentação referente à *Palhaço com buzina reta*. Para uso interno, ao mesmo tempo, parece indicar caminhos que contradizem as instruções de Laura Lima, como fica visível em alguns pontos apresentados, o que, por sua vez, torna o relato bastante útil como instrumento para que o museu possa rever ou consolidar os protocolos adotados até o momento.

O caso de Laura Lima mostra como é crucial o uso de ferramentas como as que foram elaboradas pela Tate para mapear a história de uma performance antes e depois de sua entrada na instituição. Mas, para acompanhar a vida de uma obra de arte efêmera, e garantir que, no decorrer do tempo, ela mantenha a sua autenticidade, é preciso, antes de tudo, entender os parâmetros básicos do trabalho. Em relação a esse aspecto, *Expediente*, de Paulo Bruscky, merece especial atenção, uma vez que o museu possui pouca informação disponível a respeito dessa obra – entre a documentação que se encontra no acervo, estão basicamente a folha de ponto e a proposta elaborada pelo artista. A última, desenvolvida em ocasião do XXXI Salão Oficial de Arte – Museu do Estado de Pernambuco, contém o conteúdo transcrito a seguir:

1ª proposta

Título: EXPEDIENTE: 2ª. A 6ª. Feira, das 7:00 às 11:00 e das 13:00 às 17:00 horas.

A Proposta consiste em colocar um *bureau*, máquina de escrever, cesto de lixo etc. com um funcionário do museu no recinto interno da exposição.

²¹ O texto escrito pelo participante é apresentado aqui com correções ortográficas e de pontuação.

O funcionário realizará suas tarefas cotidianas durante todo o período do Salão Oficial de Arte, cumprindo seu horário de 8 horas por semana,²² dando uma visão ao público de outro aspecto do museu em suas atividades.²³

Por esse documento, que prevê o deslocamento de um funcionário do museu para o espaço expositivo, “com um *bureau*, máquina de escrever, cesto de lixo etc.”, é possível inferir que o trabalho a ser desenvolvido inclui funções que não são realizadas diante do público ou que se valem diretamente da interação com ele. No entanto, durante a mostra *Ecológica*, em 2010, o curador Felipe Chaimovich optou por substituir o trabalhador com sua mesa e máquina de escrever por um jardineiro que ficaria encarregado de algumas obras que necessitavam desse tipo de cuidado (o ofício, aqui, vale dizer, não é interno, como previsto de início e o que se desloca para o museu são, antes de tudo, as plantas). Já em *Educação como matéria-prima*, exposição em comemoração aos vinte anos do Educativo do MAM, *Expediente* contou com a participação de todos os educadores do museu. A pergunta que se coloca, em ambos os casos, é se tais alterações poderiam descaracterizar a premissa da obra ou se, ao contrário, seriam variações que manteriam sua identidade. Pois, em um primeiro momento, a natureza dos dois trabalhos apresentados parece bastante distinta da do funcionário que se posiciona, ao lado de obras de arte, para desenvolver um ofício de escritório.

²² A palavra “semana” aparece riscada, com a anotação da palavra “dia” embaixo dela. Além disso, o documento inclui o cabeçalho (XXXI Salão Oficial de Arte – Museu do Estado de Pernambuco), e é datado e assinado à mão pelo artista (Recife, 1 de setembro de 1978, Paulo Bruscky).

²³ Uma dúvida que se coloca é em relação ao nome do trabalho. Pois, enquanto ele aparece apresentado em diversos momentos como *Expediente: primeira proposta para o XXXI Salão Oficial de Arte do Museu do Estado de Pernambuco* (1978), Paulo Bruscky, nesta proposta, o nomeia apenas como *Expediente*.



Figura 3: *Expediente*, 1978, de Paulo Bruscky, durante a exposição Paulo Bruscky em 2014. Foto: Edouard Fraipont

Tais alterações, conforme Felipe Chaimovich esclarece,²⁴ não foram levadas a Paulo Bruscky, que, segundo o curador, tomou conhecimento sobre as ativações durante as mostras e não apresentou nenhuma objeção formal. A falta de uma documentação que dê conta das possibilidades do trabalho, tal como de seus parâmetros básicos, torna visível as fragilidades da instituição para lidar com a obra. Quais seriam, por exemplo, os tipos de trabalho que se encaixam no conceito de Paulo Bruscky? Eles poderiam ser realizados por quantos participantes ao mesmo tempo? Poderiam atuar, como é o caso dos educadores, em contato com outras obras da exposição? E qual seria a evolução prevista – mudariam apenas os aparatos, como a máquina de escrever que se transforma em computador, ou o artista imagina outras possibilidades para o futuro dessa obra?

O desconhecimento da equipe do museu sobre a decisão que levou a essas duas ativações, ainda, demonstra o risco de que a obra se transforme em outra, perdendo suas características originais e podendo, inclusive, se tornar irreconhecível. Pois não há, no acervo do MAM São Paulo, nenhuma notação que dê conta de tais variações. Nas conversas

²⁴ Entrevista concedida à autora no dia 19 de fevereiro de 2025, via Google Meet, no âmbito do Programa Laboratório de Pesquisa 2024.

realizadas em torno do Programa Laboratório de Pesquisa, a equipe do museu não soube informar se Paulo Bruscky havia participado ou não do processo que levou ao deslocamento do jardineiro e de toda a equipe do Educativo no lugar de um único funcionário da instituição.

É por isso que, nos relatórios de ativação que podem acompanhar a vida de uma performance dentro do MAM São Paulo, um recurso adicional para compreender as mudanças em torno da obra são notas que indiquem quais foram os agentes envolvidos em cada uma das tomadas de decisão. E essas, vale dizer, podem incluir tanto as proposições que foram aceitas como aquelas que não receberam validações para seguir adiante.

Outro ponto importante é a interconexão entre os diferentes setores do museu, com a possibilidade de um sistema que integre áreas diversas com o propósito de que a documentação construída em torno da performance possa estar facilmente acessível. No MAM São Paulo, o material que está arquivado nos setores de Produção, Comunicação e Educativo, por exemplo, não se encontra diretamente compartilhado com a equipe do Acervo. Dessa forma, fotografias, vídeos e outros documentos que poderiam ajudar a rastrear o histórico de ativação de uma mesma obra permanecem dispersos. Além disso, há pouco material textual produzido acerca da história da performance no MAM São Paulo. Ou seja, por mais que a instituição seja uma das poucas que se proponha a ativar performances da sua coleção com regularidade, não existe uma abordagem ampla sobre a importância do gênero na instituição, tampouco uma linha do tempo que dê conta de uma retrospectiva de sua história no decorrer dos anos.²⁵

Ainda no âmbito da integração entre as áreas do museu, ao longo dos dez meses de pesquisa, algumas informações foram apresentadas de forma desconstruída. Enquanto o Termo de Ajustamento de Conduta (TAC) foi apontado por parte da equipe como o documento responsável pela obrigatoriedade de identificação da ocorrência de uma performance, o que impossibilitaria o museu de adotar categorias distintas para obras do gênero, o Jurídico da instituição demonstrou outro entendimento da questão, em pontos que a advogada Renata Ferreira formalizou por e-mail após a realização de uma conversa sobre o tema,²⁶ conforme segue abaixo:

²⁵ A linha do tempo que esta pesquisa se propôs a fazer, por mais que seja um instrumento útil para o conhecimento da história do gênero na instituição, não se mostra como instrumento efetivo para entender as variações nas ativações de cada uma das obras, uma vez que as informações foram coletadas de catálogos que, na maioria das vezes, repetiam informações gerais sobre elas, sem se deter sobre as especificidades de cada exibição.

²⁶ Entrevista concedida à autora no dia 20 de dezembro de 2024, via Google Meet, no âmbito do Programa Laboratório de Pesquisa 2024.

A aplicabilidade do TAC assinado com o MP [Ministério Público] deve levar em consideração o contexto em que ele foi assinado: o caso *La Bête* só aconteceu por a situação da criança colocar a mão no tornozelo do Wagner ter sido registrada, publicada nas redes sociais e tirada de contexto, então o Ministério Público, na verdade, quis “ajudar” o MAM ao definir que deve ser restringido o “uso de celulares ou outros aparelhos digitais, como câmeras ou filmadoras, em instalações que envolvam interação do público com seres humanos que sejam parte de instalação como performáticos ou artistas, no intuito de proteger crianças e adolescentes de exposições indevidas”.

Ou seja, o TAC não se preocupa em definir as performances ou restringir que crianças e adolescentes tenham acesso às performances, mas em proibir que as apresentações sejam registradas.

O TAC impõe duas condições para a aplicação dessa restrição: que se tratem de “instalações que envolvam interação do público com seres humanos” E que possam causar algum dano a crianças e adolescentes, uma vez que menciona “no intuito de proteger crianças e adolescentes de exposições indevidas”.

Com isso, é possível entender que não seria necessário impor nenhuma restrição se a performance: (1) não possuir interação com o público; e/ou (2) possuir acesso controlado e não for autorizada a entrada de crianças e adolescentes. Por isso, é necessário fazer uma análise caso a caso das performances que serão realizadas e de seus eventuais desdobramentos.

Por exemplo, no caso da performance do Grupo Mexa na abertura do *38º Panorama*, realizamos uma reunião com membros do Grupo para entender o conceito da performance e eventuais desdobramentos, por isso optamos por colocar classificação indicativa de 10 anos (assim como o restante da exposição), indicar que a performance não poderia ser fotografada (com base no TAC) e o seguinte texto: “A obra performática é uma obra aberta, logo o Museu de Arte Moderna de São Paulo não possui controle sobre os desdobramentos das apresentações. À vista disso, recomendamos que crianças e adolescentes menores de 18 anos estejam acompanhados dos pais e/ou responsáveis legais caso queiram assistir à performance”.

Quanto à necessidade de mencionar o termo “performance”, o TAC não traz nenhuma disposição sobre a obrigatoriedade do uso desse termo, uma vez que utiliza a expressão: “instalações que envolvam interação do público com seres humanos”.

Com isso, em conjunto com a Curadoria, artistas, Jurídico e Produção de Exposição, é possível desenvolver avisos modulares com base nas definições do artista e nas necessidades da instituição. Por exemplo, é possível apenas mencionar, na entrada da exposição, que existe uma obra interativa na sala expositiva, sem mencionar que se trata de uma performance – porém essa decisão tem que ser tomada de uma forma institucional e consciente quanto aos eventuais desdobramentos da obra.

É importante destacar que, para além do TAC, podem existir outros tipos de risco jurídico que justifiquem a colocação de um aviso como boa prática. Por exemplo:

A obra da Laura Lima *Palhaço com buzina reta – monte de irônicos* pode causar algum estranhamento/medo, porém a interação com o público é indireta, então é possível argumentar a dispensa de aplicação da restrição do TAC, e outros riscos jurídicos são baixos – a menos, como sugeriu a Gabriela Gotoda, que uma pessoa que tenha medo de palhaços se assuste e agrida o intérprete.

A obra do Lourival Cuquinha, *Parangolé*, por se tratar de uma performance em que uma pessoa usa farda policial e lança olhares penetrantes para o público enquanto caminha pelo espaço expositivo, possui interação indireta, assim como no caso da Laura Lima, mas possui um risco jurídico mais intenso, porque é possível que, a depender da interação indireta, um espectador pode entender que está acontecendo uma situação de preconceito (se o olhar é direcionado para uma pessoa preta ou trans, ou se o intérprete seguir alguma dessas pessoas pela sala expositiva).

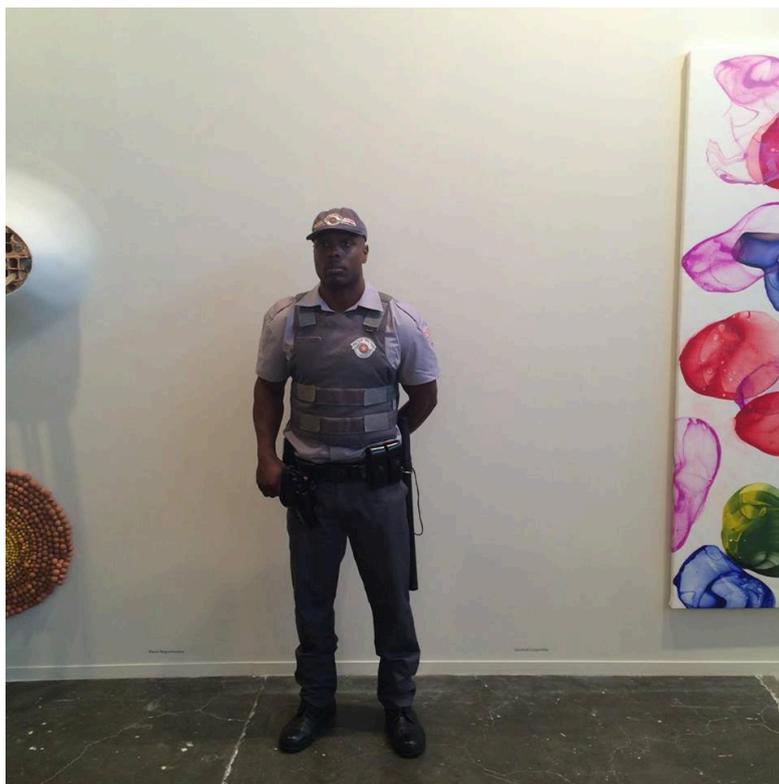


Figura 4: *Parangolé*, 2016, de Lourival Cuquinha na feira SP-Arte do mesmo ano. Foto: Hugo Sá/Cortesia do artista.

Dado o risco apontado no e-mail acima, e a necessidade de um protocolo que fosse desenvolvido de acordo com orientação jurídica, a obra *Parangolé*, de Lourival Cuquinha, não chegou a ser exibida no museu até o momento. O reconhecimento da necessidade de construção de uma documentação mais completa, e que dê conta dos princípios básicos para sua realização, entretanto, mostra um passo importante na criação de um protocolo para a entrada de ações imateriais na coleção museológica do MAM São Paulo. Ainda assim, na entrevista realizada com o artista em 21 de julho de 2021, na qual estiveram envolvidos o curador-chefe Cauê Alves, a documentalista Ana Luiza Maccari e o museólogo Pedro Nery, apesar do reconhecimento de que seria preciso desenvolver um memorial com as instruções para ativação da obra, os tópicos debatidos giram sobretudo acerca dos materiais que compõem a performance. Entre os principais questionamentos do encontro, por exemplo, estão informações sobre os itens farda, arma e cassetete.

Embora o MAM possua um guia geral para entrevistas com artistas, as orientações que esse documento apresenta acerca de obras performativas são simplificadas. Para além dos tópicos comuns a todos os gêneros da instituição (como perguntas sobre a trajetória do artista, a importância de ter uma obra no acervo do museu, seu processo de trabalho, materiais e suportes mais frequentes etc.), o questionário prevê as seguintes perguntas:

- Seu trabalho é uma performance ou um *happening*?
- Você mesmo a executa ou chama um ator? Quais especificações para este(a) ator/atriz?
- Qual o tempo de duração da performance/*happening*? Deve ocorrer durante todo o tempo em que o museu fica aberto ao público?
- É possível trocar o(a) ator/atriz? Em que momento e situações?
- A performance/*happening* pode ser gravada e utilizarmos o vídeo nos momentos em que ela não estiver ocorrendo?
- Existe algum áudio ou material impresso para esta performance/*happening*? Você possui algum tipo de documento liberando os direitos autorais de uso desses recursos?
- Existe alguma informação adicional que você considera relevante para este trabalho?²⁷

Dessa forma, o que se faz notar, em comparação ao procedimento adotado por museus como a Tate, é que o MAM São Paulo, apesar de seu pioneirismo na aquisição e exibição do gênero, e de seu caminho para a formalização de um protocolo, ainda necessita elaborar de forma mais abrangente as diretrizes para a entrada e a permanência da performance dentro do museu. Considerando que a entrevista tem sido um dos principais instrumentos para que as instituições compreendam os parâmetros básicos de uma obra performativa, por exemplo, um dos primeiros desafios é a construção de um roteiro de perguntas que possa cuidar tanto dos aspectos tangíveis como dos intangíveis. A necessidade de criação de um documento que contenha instruções para ativações futuras – que, conforme apontou o curador Cauê Alves, é algo imprescindível – também deve vir ancorada pela produção de uma documentação que dê conta da história de vida da obra no decorrer de seus anos dentro da instituição. Pois, se o protocolo pode ajudar na salvaguarda da identidade de trabalhos performativos, é importante reconhecer que essa identidade será também marcada por sua variabilidade; se a performance pode ser entendida, de acordo com Gérard Genette,²⁸ como uma obra alográfica, cuja notação

²⁷ Questionário “Guia geral para entrevista com artista”. Documento de processo do Acervo MAM São Paulo. Acesso interno disponibilizado para a pesquisadora.

²⁸ GENETTE, Gérard. *A obra de arte: imanência e transcendência*. São Paulo: Littera Mundi, 2001.

seria capaz de tornar diferentes ativações igualmente originais e autênticas, isso também faz com que cada uma dessas instâncias represente acontecimentos únicos e não iteráveis.

4. Entrevistas

Cauê Alves²⁹

Nina Rahe – Mesmo antes de assumir o cargo de curador-chefe, você sempre esteve próximo do MAM São Paulo e imagino que, por isso, tenha acompanhado o início da coleção de performances do museu. Como você via a coleção desde que ela começou a se formar?

Cauê Alves – É uma coleção muito específica porque é de projetos de performance, mais do que de performance em si. Então eu sempre a associava com obras-projeto, no sentido de obras que têm que ser realizadas. É o que aproxima a coleção de instalações, por exemplo, como a obra do Marcelo Cidade [*Transestatal*], que se trata de uma piscina de cachaça com entulho, da qual o museu não guarda o entulho e a cachaça, mas adquire esses materiais quando for fazer. Então eu associava não como uma coleção de performances, mas como uma coleção de obras-projeto, de trabalhos que se realizam de acordo com o momento e podendo variar, porque, no sentido stricto [sensu] do termo, como a performance envolve o corpo do artista, você, no máximo, coleciona registros. Então eu penso a coleção muito nesse sentido de obra-projeto mesmo.

Como você define uma obra de performance e qual seria o entendimento sobre o gênero no MAM São Paulo?

É uma questão, ainda mais para o MAM. A gente usa performance para a obra de Laura Lima, por exemplo, mas é algo controverso, que já teve idas e vindas, porque ela falava que não era performance, que era instauração, e depois podia ser performance, daí não podia mais. Mas a performance, a princípio, envolve o corpo. É a ação do corpo, e acho que não dá para pensar em performance sem corpos. Corpos vivos, ativos, presentes. Acho que isso é o fundamental e, obviamente, o que distingue a performance de uma obra-projeto qualquer, porque ela tem essa presença viva. Mas acho que o MAM passou por um trauma muito grande por conta da *La Bête* [de Wagner Schwartz], que foi algo que chacoalhou muito o museu e se tornou uma crise maior do que eu imaginava que era. Quer dizer, eu sabia que era uma crise, mas foi somente quando cheguei aqui que entendi a dimensão. Para você ter uma

²⁹ Entrevista realizada no dia 8 de novembro de 2024, via Google Meet.

ideia, até ano passado, em 2023, tiveram denúncias de pedofilia em relação à *La Bête* e tivemos que ir para delegacia prestar depoimento.

Denúncias sobre a performance de 2017?

É, foi muito pesado. A exposição quase foi encerrada. E, ainda hoje, a gente tem um Termo de Ajustamento de Conduta (TAC) a ser cumprido. A gente fez performance agora no 38º *Panorama [da Arte Brasileira: Mil graus]*, na abertura, e tivemos que fazer reunião com o advogado para olhar o caso. A gente é obrigado a colocar avisos de que está havendo performance, colocar a classificação, registrar. Então acho que o baque de *La Bête*... estou falando isso, mas sem dúvida para o artista foi muito mais grave do que para o museu. Mas, para o museu, também foi muito complicado e não está completamente cicatrizado. Até falei em uma reunião que participei do Conselho que, agora, com as performances que fizemos na abertura do 38º *Panorama*, superamos o trauma. Mas não sei se superamos mesmo, sabe? Agora, voltando à sua pergunta, sobre a definição de performance, acho que não tem como pensar a performance sem a presença e a ação do corpo. Porque, sem isso, vira registro, documentação, vestígio. E acho que não é isso, performance não é registro de performance. Performance é a presença, a presença do *performer* no espaço, no tempo. É claro que hoje em dia tem muitas performances digitais, virtuais, mas acredito que essa é uma outra compreensão. Assim, quando é esse corpo digital, virtual, tendo a achar que se aproxima mais do vídeo ou da videoperformance do que da performance, que envolve a fisicalidade do corpo e não a imagem do corpo.

Mas quando você fala dessa definição da Laura Lima, que é ainda uma questão para o museu entender como proceder em relação a essas obras...

Mas não importa o que a artista também diz, né? O museu pode, se for o caso, colocar um asterisco deixando claro que a artista compreende aquilo como outra coisa, mas tem que classificar de acordo com as normas internacionais e dentro das categorias usualmente colocadas. E não é uma categoria do MAM, não é o que o MAM entende por performance, mas o que as instituições culturais entendem por isso e como conversam entre si a partir do banco de dados e de informação. Então não é que cada museu tem que ter uma concepção de performance muito definida. O artista pode ter, óbvio, e a gente faz uma classificação mais geral e, dentro dessa classificação geral, podem ter as especificidades. Mas, assim, se chega

um artista, faz uma fotografia toda colorida e diz que aquilo é uma pintura – se estamos vendo que é papel fotográfico, impressão –, vamos catalogar como pintura? Não, vamos catalogar como fotografia, e o museu pode, em alguma nota, dizer que o artista compreende aquele trabalho a partir do raciocínio pictórico. As classificações tendem a ser mais objetivas, mais precisas – e, se a obra envolve a presença do corpo, é performance e pronto. Não acho que tem muito o que resolver nesse sentido. Não acho que é uma questão difícil e não é desprezar o modo como a artista compreende o trabalho, mas, sim, registrar que não é um ponto pacífico.

Nesse sentido, o que diferenciaria as obras de Paulo Bruscky e Jorge Menna Barreto das de Laura Lima? Já que, no caso das duas primeiras, o museu as classifica como instalação, embora também possuam elementos performativos.

Acho que sempre que você define a categoria de uma obra, você está fadado a ser impreciso porque ela pode estar em mais de uma categoria. Não participei dessa categorização, mas, a princípio, fico imaginando que, no caso de Paulo Bruscky, embora tenha um elemento performativo, o artista não envolve um profissional que é contratado, que é um ator. O trabalho envolve uma ação cotidiana que é realizada naquele espaço por um funcionário do MAM. E o *Café educativo* também. [A proposta] é um pouco seguir as ações cotidianas, ainda que o *Café educativo* seja um pouco diferente, porque tem a coisa de oferecer o café, e o educador do museu não oferece café em seu dia a dia de trabalho. Não sei dizer se a gente deveria mudar, mas, certamente, o *Café educativo* tem uma questão instalativa forte, tem a máquina [de café]. E acho que a obra de Paulo Bruscky também tem a questão da mesa, do computador. Então acho que são performances que envolvem um elemento instalativo. Se bem que, claro, aí é preciso definir o que é instalativo e o que não é, o que seria uma outra discussão. *Bala de homem*, de Laura Lima, por exemplo, envolve uma cadeira. A cadeira seria instalativa? Por que a cadeira não é instalativa e a mesa de *Expediente* é? Não são questões simples, mas também é complicado para os museus classificar uma mesma obra em mais de uma categoria. Acho que é uma questão de banco de dados, de sistema mesmo. Acho que você pode problematizar isso do ponto de vista de um texto, mas, quando você está preenchendo um banco de dados, você precisa escolher uma categoria para quando alguém irá realizar uma busca. Mas tecnicamente, também, se for uma questão somente de banco de

dados, é possível resolver. Acho que a tecnologia, na teoria, está [aí] para nos ajudar, e não para atrapalhar.

A obra *Palhaço com buzina reta*, de Laura Lima, possui um segredo, e a artista começa sua instrução dizendo que o museu tem que cuidar desse segredo e que as pessoas não podem saber que existe uma pessoa dentro da vestimenta de palhaço. É um pedido que, desde o início da história dessa performance no museu, não foi totalmente seguido e aparece revelado em catálogos e textos de parede. A classificação da obra enquanto performance, nesse caso, não seria por si só uma revelação?

O caso dessa obra que tem esse segredo a ser mantido, confesso que é um segredo que dura trinta segundos, porque, assim que o palhaço toca a buzina, acabou o segredo. Então é mais um mote inicial do que algo que irá se manter se passarmos a classificar a obra como objeto. O segredo é um momento muito provisório e, à medida que alguém fala que é segredo, então mais gente ainda fica sabendo. Dizer “não conta para ninguém que é segredo” – bom, daí é que a coisa se espalha. Então eu acho que o segredo é um instante muito curto. É o momento em que você viu o trabalho e não sabe nada sobre ele ou nunca esteve diante dele. Diante dele, depois de três minutos, quando toca a buzina, você já percebe que tem mais ali. Por isso acho que essa instância de segredo é muito provisória e uma mudança de classificação daria mais imprecisão ainda. Você começa a inventar outras categorias que mais dificultam do que cumprem a função de classificação. A categoria tem essa função de organizar, de aglomerar, de separar, de distinguir. Se a categoria começa a ser algo que confunde e que não está contribuindo para a organização e difusão, você não precisa mais dela. E, pior do que isso, o TAC que o MAM assinou em 2017 obriga o museu a, sempre que for exibir uma performance, anunciar que está sendo exibida uma performance. O trabalho do Cuquinha, por exemplo, também tem um segredo. Não sei se está escrito desse modo, mas, a princípio, é para parecer que se trata de um policial e não de uma performance. Então muitas performances têm isso – que é algo que as distingue mais do teatro – de estar presente, com esse segredo, com essa espontaneidade, com essa ausência de um texto, de um roteiro preciso. Claro que o teatro tem improviso, mas no caso da performance é mais improviso do que seguir o roteiro. E é uma dificuldade mesmo, desde *La Bête*, com esse Termo de Ajustamento de Conduta que o museu assinou, manter segredos. A gente é obrigado pela justiça a anunciar que está tendo uma performance ali. Então a pessoa chega, vê um palhaço e

já vai sacar. Por isso, guardar esse segredo não é simples. Mas acho que tudo bem. Mesmo no caso do Cuquinha, é o segredo do início. Primeiro você olha e vê um policial. Mas se você olhar com mais atenção, perceberá que tem algo diferente, que o uniforme não é exatamente igual, que tem um grau de encenação ali. E, também, acho que o segredo, na performance, tem que ser provisório porque, se for eterno, a performance não se realiza. Se a pessoa entra e sai do museu sem perceber que tem uma pessoa dentro do boneco, a performance não aconteceu. Ela vê um objeto e pronto, mas a experiência de performance não se realiza. Aí, também, o segredo impede a realização da performance. Então não dá para manter muito esse segredo.

Voltando à coleção em si, de que forma você pensa a ampliação dela? Em qual direção deve seguir e como vocês veem aquisições futuras?

Pelo menos desde 2020, todas as aquisições que o MAM faz vêm dos Panoramas da Arte Brasileira, a não ser quando são doações. Mas, quando o museu é ativo na escolha e tem uma verba para compra, isso só acontece em edições do Panorama. E, desde então, não houve nenhuma possibilidade de o museu adquirir performance em Panorama, mesmo quando foram Panoramas que tiveram performance. O Grupo Mexa, por exemplo [que se apresentou no 38º Panorama, em 2024], é uma coisa até mais teatral do que a performance – eles mesmos brincam que, no teatro, chamam de performance e, nos museus, de teatro. E mesmo se pensarmos no Davi Pontes [*Componente serial*, apresentado também na 38ª edição], são trabalhos que não são colecionáveis como performance no museu. Agora, se a gente considerar que a linha mestra da aquisição de obras contemporâneas é o Panorama, certamente o museu irá adquirir performances em Panoramas que tiverem performances que possam ser colecionáveis. Ou, claro, se algum *performer* oferecer; também é possível que eu veja e peça uma doação, mas isso é sempre muito delicado. E acho que, agora, nesse momento, o MAM está com um distanciamento efetivo para conseguir de fato adquirir performance, porque, até então, por conta de *La Bête*... tanto que, no Panorama passado [37º Panorama da Arte Brasileira: *Sob as cinzas, brasa*], a gente quase fez performance, mas decidimos que não, que não era a hora. Era um ano de eleição, com Bolsonaro e Lula, uma polarização gigantesca, com o museu ainda sofrendo as consequências de *La Bête*, mas, mais do que isso, sofrendo as consequências de um extermínio do Ministério da Cultura e da Lei Rouanet. Uma fragilidade muito grande, que a gente não tinha nem estatura para ir adiante, e

por isso então acabou que a circunstância não foi adequada para se pensar numa ampliação de produção de performance. Já agora é um momento mais propício.

Quando você menciona performances que não são colecionáveis, me ocorre que há museus adquirindo ações mais complexas, como é o caso da entrada da obra *Bori* (2008-2022), de Ayrson Heráclito, na Pinacoteca. No caso do MAM, quais seriam os requisitos para que uma performance seja considerada para a coleção?

Eu tenho visto essa coisa das partituras de performance, uma coisa que, no campo da dança, é mais antigo até. Assim, tem partituras, roteiros e acho que tem que ter um *performer* disposto a permitir isso. Mas acho que se está em um momento tão profissionalizado do campo das artes que a comercialização da performance já inclui uma discussão sobre isso. Eu me recordo que, em 2015, por aí, quando fui coordenador do curso de Artes Visuais do [Centro Universitário] Belas Artes, a gente fez um acordo com a SP-Arte para colocar a performance na feira, e isso durou duas ou três edições. Naquele momento, era um negócio muito novo, uma tentativa de pensar a circulação da performance de modo que ela pudesse ser comprada e colecionada para além do registro, mas também não foi para frente. Não sei por que não foi mantido – eu saí da coordenação, acabei indo para o MuBE [Museu Brasileiro de Escultura e Ecologia], e acho que o mundo ficou mais careta e as circunstâncias políticas não permitiram que o projeto se perpetuasse. Ou talvez não tivesse mercado, porque, quando tem comprador, tem oferta. A verdade é que comércio de performance ainda é muito rarefeito, o que, de algum modo, afeta a institucionalização. É claro que os museus não devem estar à mercê do mercado. Pelo contrário, devem ser uma balança e decidir por um motivo cultural e não comercial. Mas acho que é um sintoma, essa ideia de que o mercado não absorve. Tem uma ou outra instituição que compra aqui e ali, mas é muito pontual, pelo menos no Brasil. Acho que é algo que ainda vai demorar, e não é uma coisa que será simples de cumprir. E, cá entre nós, as lacunas em relação à performance não são diferentes das lacunas em relação à pintura, escultura. Há muitas faltas nas coleções dos museus e a performance é uma delas. Mas uma coisa importante que vejo, por exemplo, é a *Verbo*, uma mostra de performance que acontece há vinte anos e segue em curso. Acontece em uma galeria comercial, mesmo que ela não venda nada disso, e é um esforço para que aconteça, mas onde [a falta de mercado] não é um problema. E se é possível em espaços comerciais, penso que é muito possível fazer também [no MAM]. Acho que é o caso de revermos e tentarmos pensar em ações performáticas para

além dos Panoramas; apesar que, nos últimos tempos, o MAM tem feito com que as exposições mais voltadas para a arte contemporânea sejam as do Panorama. Tem muitas exposições históricas: fizemos George Love (1937-1995), Arcangelo Ianelli (1922-2009), Samson Flexor (1907-1971), que são artistas que um museu de arte moderna talvez tivesse obrigação de fazer – um museu de arte contemporânea é que deveria lidar mais com performance e, na verdade, não é isso que acontece. O MAM teve um momento nos anos 1990, com o Tadeu Chiarelli, em que começou a colecionar performance, e depois isso parou. Então se seguiu com Paulo Bruscky, Lourival Cuquinha, mas do Cuquinha de um jeito muito atrapalhado, ainda estamos resolvendo, fazendo um inventário, porque não tinha nada, nem número de tombo, nem entrevista, nem documento. Então a gente fez uma entrevista e tentou dar conta de uma documentação para que a performance pudesse existir na posteridade sem dependência do artista, mas daqui em diante teremos que olhar com mais atenção para isso.

A obra do Cuquinha foi adquirida durante uma SP-Arte, via doação para o Núcleo Contemporâneo. A orientação atual é que todas as aquisições do Núcleo sejam feitas no Panorama?

O Cuquinha, se não me engano, foi adquirido em uma feira em 2016. Isso acontece, de o MAM receber uma verba de algum colecionador e o curador ir à feira escolher. Eu tive oportunidade de fazer isso quando cheguei, mas evitei, porque acho essa postura de sair às compras muito estranha em um museu. Não quis fazer isso e apostei que as decisões deveriam ser colegiadas, de levar para a Comissão, para a Diretoria, em vez de sair comprando. Sei que as feiras gostam disso, porque o MAM comprar uma obra ajuda a vender mais, a um colecionador querer algo igual, mas sempre fui muito resistente a esse tipo de ação performática do curador comprando obra na feira. O que também prejudica, em algum sentido, a espontaneidade da coleção. Mas desde que cheguei aqui, em 2020, essa postura de sair às compras escolhendo ao acaso ou no improviso, sem uma decisão colegiada, não acontece mais. As aquisições aconteceram no *Panorama* de 2022 e agora [no *Panorama* atual].

Você falou da entrada de *Parangolé* na coleção e da ausência de entrevistas e documentos sobre a obra. Como você percebe os protocolos do MAM em relação à entrada de obras desse gênero? O que seria preciso implementar?

A gente estava justamente tentando criar um protocolo para isso. Quando a gente viu o que aconteceu com essa aquisição, beira o irresponsável o modo como foi feito. É bom para sair notícia no jornal que o museu adquiriu uma performance, olha que museu moderno, mas a lição de casa não foi feita e não é culpa de uma pessoa ou de outra, mas sim do fato de que o museu não tinha estrutura para fazer essa aquisição. A instituição não estava madura o suficiente e sequer tinha um protocolo para poder adquirir aquilo, então, é meio contraditório. Mas, das coisas básicas de um protocolo mesmo, documentação sobre procedência, com autenticidade, o que é básico para toda e qualquer obra, não é só para performance, mas, no caso aí da performance, a ideia de uma bula, de instruções, de um roteiro, de uma descrição detalhada do que deve ser feito. Acho que essa descrição é o projeto de fato, porque o museu não adquire uma farda, ele adquire um projeto. Não adquire uma máscara da Laura Lima, adquire um projeto. Então, nessa ideia de um projeto, o que eu tenho percebido é que os artistas não costumam fazer, então aí tem que fazer com o museu. Não é o museu comprar a performance e está aqui o projeto, não, às vezes faz uma coisa improvisada ali só por tabela. Então acho que o museu, quando o artista está vivo e é possível, óbvio, tem que entrevistar, fazer perguntas sobre “e se”. Porque o artista tem o projeto, mas e se não tiver esse material que ele está querendo, pode ser substituído? E se não for possível alugar uma arma, como a gente pode fazer? É isso. E começar a pensar nas questões que acho que o pessoal da Conservação, da Produção, em geral, lidam quando vão produzir uma performance ou quando vão conservar. Então eu acho que a entrevista é um elemento muito rico, um momento de crescimento não só para o museu, mas para o artista também – ele começa a pensar em coisas que ele não havia pensado quando concebeu a performance, quando fez o projeto, às vezes ele não formalizou, não escreveu, ou até fez bonitinho o projeto, mas não se perguntou as coisas que o museu pergunta, que é quem operacionaliza. Então acho que o protocolo envolve necessariamente uma espécie de roda-viva, de inquérito. Tem que entrevistar e pensar nas variedades todas, e acho que isso é fundamental, mas nem sempre isso é possível, demora. Mesmo a do Cuquinha, a gente demorou um tempão para conseguir marcar com ele. E depois de marcar, tem que preparar o roteiro, as perguntas, porque esse protocolo envolve necessariamente um roteiro do que se perguntar, de como perguntar. Mas acho que o museu está nesse momento.

O que gostaria de entender também é como se dá o diálogo entre setores do museu no

momento da ativação de alguma dessas obras. Sei que chegou a incluir tanto *Palhaço com buzina reta* quanto *Café educativo* em exposições que curou. Como foi esse processo entre Acervo, Curadoria e artista?

Café educativo foi em uma curadoria do *Panorama* de 2011 [32º *Panorama da Arte Brasileira: Itinerários e itinerâncias*], que a Cristiana Tejo e eu fizemos. Foi um trabalho comissionado e montado de acordo com aquele momento, naquele contexto expositivo, com aquela expografia, e depois o museu decide incorporar a obra. Então primeiro foi exposto e depois incorporado. E, embora eu tenha sido um dos entusiastas para que isso ocorresse, não acompanhei tão de perto. Falei para o Felipe [Chaimovich] que era um trabalho importante, ele concordou. E acho que o museu, de fato, viu que era um trabalho que conversava muito com as performances e, mais do que isso, com a importância que o *Educativo* tem dentro do MAM historicamente. E depois soube que isso foi tombado, de um jeito que não está ainda bem resolvido. Parece que tudo depende do artista. Ainda hoje, para tudo, tem sempre que consultar o artista. Como fazem um protocolo, um projeto, e não têm autonomia para montar sem conversar com o Jorge? Daqui a cinquenta anos, cem anos, o artista não estará aí, terá que se virar para fazer um histórico de como ser montado e resolver. Então a Curadoria, de algum modo, acaba exercendo esse papel de estudar a documentação e dar soluções que, a princípio, seriam do artista. E, olhando a documentação... eu cheguei a olhar a documentação de *Café educativo* e achei muito fraca. Se a gente considerar o que tentou construir com o Cuquinha, ela fica muito incompleta e, para o produtor, é um terror. Se você fala para produzir *Café educativo*, o que ele vai fazer? Aí manda e-mail para o artista, não sei o quê. Eu nunca remontei essa obra, mas sei que o Felipe chegou a remontar em contexto bem diferente, em uma exposição sobre comida [*Encontros de Arte e Gastronomia*], e me pareceu bem distinto do que havia sido no *Panorama*, o que acho que tudo bem, porque não é uma obra fechada. Mas acho que a Curadoria, nesse caso, tem uma atuação muito grande no interior do trabalho. O curador define junto com o arquiteto o mobiliário, a própria máquina, onde ela fica. E toda a direção dos educadores também acaba sendo muito da curadoria. É tudo bem, fala com Jorge, mas o Jorge está morando nos Estados Unidos. Essa fala fica meio entrecortada, porque ele não está ali.

Quando você viu a remontagem dessa obra, qual foi a sua impressão? Você a entendeu como a mesma obra, com o mesmo DNA?

Eu estranhei porque só conhecia uma versão, que foi a do *Panorama*, a obra que foi criada naquele momento, e quando eu vi essa outra falei: “nossa, mas é isso?” Estranhei, de fato, e achei que não tinha o mesmo DNA, como você diz. Não achei que era a mesma obra. Mas, depois, com os educadores para me explicar que era, foi bom, porque eles me mostraram, e achei legal que uma mesma obra possa ter essa aparência, na verdade, tão diferente. A aparência era muito diferente, mas o conceito era o mesmo. Agora, em uma primeira olhada, não a reconheci. Essa abertura é uma decisão do artista e do museu, mas é isso: acho que o museu é muito lento para fazer esses registros e só vai entender isso quando precisar fazer de novo, que é quando irá se preocupar em documentar; porque, a princípio, não parece que isso viria antes. Fazer quando precisa, né? Não parece que isso está no momento da aquisição, mas em um momento posterior à aquisição.

E em relação à *Expediente*?

Eu já tinha visto algumas montagens diferentes do Paulo Bruscky. Tinha visto pelo menos duas, que me recordo. Uma era uma coisa mais com computador, alguém do administrativo que trabalhava lá e tinha a mesa dele exatamente como estava no escritório, e outra com um jardineiro, quando o Felipe fez uma exposição que tinha jardins, algo assim. Essa também, de novo, estranhei. É a mesma? Mas pode? Então pode ser qualquer trabalhador? Aquelas perguntas. E imagina agora com o *home office*, então você faz a performance em casa. Pode? Ué, não tem nada que diz que não pode. Em geral, essas aquisições são sempre muito imprecisas, com projetos muito abertos e com muitas lacunas e possibilidades de interpretação. Por isso que acho importante ficar investigando com o artista “e se”, “e se”, “e se”. E se o trabalhador estiver em *home office*? É uma pergunta que não existia quando a performance foi adquirida, mas hoje em dia ela acontece. Então essa remontagem já abriu de um jeito, mas, quando a gente remontou agora, na exposição *Elementar: Fazer junto*, em 2023, foi mais simples. Mais simples no sentido de que a gente já tinha visto duas possibilidades tão abertas que entendeu que, se o quadrinho vai ficar assim ou assado, se o computador... a gente viu que não tinha essa precisão. Até mandei um e-mail para o Paulo Bruscky para dizer que estava montando, mas ele nem respondeu. Nem sei se ele viu, foi mais por educação para informar que estava rolando a performance. Mas acho que tem muito espaço para a Curadoria nesses trabalhos que estão com o registro tão impreciso, e acho que isso acontece nessas duas performances especificamente. Acho que a Laura Lima já deixou a coisa mais fechadinha e não tem grandes intervenções que um curador possa fazer e que vão afetar a aparência do trabalho. Mas no Paulo Bruscky você pode pôr a mesa que você quiser,

o funcionário que você quiser, e é tudo bem. Acho que ela tem essa abertura que é própria do Paulo, que é uma figura muito aberta e de delegar para o outro e confiar que o outro irá dar a melhor solução possível. Ele não é uma figura que iria fazer detalhadamente tudo, mas acho que valeria uma entrevista com ele.

Da Laura Lima então não teve nenhuma questão dessa natureza?

Não, da Laura Lima não. Não me recordo. A grande questão da Laura Lima sempre que já vi essa obra era como sinalizar. É segredo, você não pode pôr a legenda do lado porque, se é segredo, você não pode escrever que tem uma performance e isso é sempre um problema. Como você expõe uma obra que você não pode sinalizar? Você não pode dizer que é uma obra, não pode dizer de quem que é, não pode escrever os materiais? Como você documenta isso em catálogo? Então é o que a gente falava, a dificuldade é guardar esse segredo que, eu acho, dura em uma publicação, mas você olhou, viu o palhaço, leu a legenda, entendeu, acabou o segredo. Não tem como. E acho que essa é a maior dificuldade da Laura. Mas, em relação à execução, tem lá o que deve ser feito, aquelas frases meio lacônicas que ela escreve, aquela coisa, corpo carne, homem carne, diz o que se deve fazer, com objetividade, frieza e pronto. Acho que, para o museu, é muito cômodo, não tem muito erro. Agora, as outras têm muita possibilidade. O Paulo Bruscky, a gente fazer o tamanho da mesa que quiser, se quiser... daí, abrindo isso, então: imagina se pega um trabalhador, um segurança. Imagina, a performance do Paulo Bruscky vai virar a performance do Cuquinha. É isso, ele está trabalhando no espaço expositivo. Coloca duas legendas para uma pessoa só. É do Bruscky e do Cuquinha ao mesmo tempo.

Desde que você assumiu, vocês conversaram sobre um protocolo mais rígido de documentação de cada uma das ativações dessas performances? O que pensam que seria o ideal?

Não, a gente fez muita reunião com o Jurídico, com Produção, com Acervo, Curadoria, Museologia. A Olivia, que era a nossa advogada na época, ela adorava isso. Quando a gente falava “vamos fazer uma reunião para discutir a coisa da performance no acervo do MAM”, sempre foi muito entusiasta. E a Renata agora está estudando também. É um tema entusiasmante. O Jurídico do MAM tem essa sorte de ter advogados muito envolvidos com a questão da arte, porque em geral eles são mais protocolares, fazem o contrato e acabou. Então tivemos reuniões, e isso aconteceu, na verdade, por conta do inventário. Quando cheguei, a

gente fez o inventário da coleção do museu, que não tinha um, e fomos percebendo onde estavam os principais problemas, que a gente chamava de “B.O.”; e tem um monte de B.O. que a gente está resolvendo aos poucos. Um deles era a performance do Cuquinha, e aí, por conta dela, a gente fez essas reuniões para tentar estabelecer, pelo menos, o que o museu tem que ter guardado para comprovar que ele possui a obra, porque senão pode vir um auditor aqui e falar que a obra não existe. Então foi por conta dessas cobranças também de auditoria que a gente resolveu que tinha que ter um jeito de documentar. Mas acho que a gente não tem ainda um protocolo preciso de como adquirir uma performance e o que ele deve ter. Isso é sempre construído de acordo com a performance, porque cada uma vai exigir algo – a performance do Cuquinha exige coisas que a do Paulo Bruscky não exige –, então a gente tem que entender um pouco a singularidade de cada trabalho.

Felipe Chaimovich³⁰

Nina Rahe – O período em que você esteve à frente do MAM foi um momento de aquisições de performance, mas também de muitas exposições que incluíam o gênero. Quando você assumiu o cargo de curador-chefe, como a performance era vista na instituição?

Felipe Chaimovich – O MAM havia sido pioneiro na aquisição de performances no Brasil, tendo adquirido duas performances da Laura Lima em 2000 e, como eu já trabalhava com o museu, eu estava ciente desse pioneirismo e já tinha feito exposições com performance no MAM também como curador. Então me parecia algo que já era característico da instituição e foi um pouco natural dar continuidade a esse processo, que já estava implantado em termos de coleção, tanto no que se refere ao acervo como à exibição.

Em entrevista, o Tadeu Chiarelli explicou o que considerava relevante nas obras do gênero que entraram para o MAM durante sua gestão. Considerando a continuidade dessa coleção que se iniciou no período dele, o que você julgava importante nas obras que foram adquiridas depois?

Eu acho que era importante trazer obras que desafiassem a instituição em seus próprios parâmetros de incorporação ao acervo e na sua relação com o público – obras que levassem ao museu a possibilidade de se reverem protocolos como, por exemplo, da segurança e das suas próprias instalações. Me interessavam as performances que colocassem a instituição em uma situação para se repensar de alguma maneira.

A primeira aquisição, nesse sentido, foi o *Palhaço com buzina reta*, da Laura Lima?

Acho que foi em 2007, depois do *Panorama* do Moacir dos Anjos [*30º Panorama da Arte Brasileira: Contraditório*]. Eu tinha acabado de começar no museu, mas, no caso de um *Panorama*, as aquisições eram decididas também pelo Conselho Consultivo e não apenas por mim diretamente. Foi uma decisão colegiada e sempre submetida à Diretoria, com um processo de aprovação.

³⁰ Entrevista realizada no dia 19 de fevereiro de 2025, via Google Meet.

E de que forma você acredita, olhando em retrocesso, que essa obra especificamente desafiava a instituição?

Até o momento em que acompanhei o processo, tinha uma questão jurídica de se chegar a uma documentação definitiva em relação ao que a Laura esperava do museu e isso foi mudando. Primeiro, tinha uma instrução de que, quem fizesse a performance, poderia tocar a buzina duas vezes por dia. Depois a Laura Lima mudou e já tinha uma outra regra. As máscaras também. Primeiro chegaram de um jeito e depois se degradaram e foi preciso rediscutir como e em que condições elas seriam refeitas. Então ela foi levando o Acervo a desenvolver um diálogo mais próximo com o Jurídico, para se refinarem esses procedimentos, inclusive o de entrevistas com um artista para que sua obra pudesse ser definitivamente incorporada. Porque, nesse caso, assim como em outros, o que o museu compra não é um bem, mas um serviço, e isso o leva a progredir nesse tipo de procedimento e de regulação. Então é uma obra que leva [o museu] a mudar nesse sentido.

Nessa época, havia algum debate em relação ao uso da terminologia “performance”?

Acho que é uma questão importante para a Laura Lima porque ela fala da questão de não ser a pessoa, digamos, que ativa a obra. Mas, do ponto de vista do museu, a gente sempre tratou essa obra, e outras, como performance. Não lembro se tinha alguma indicação de início, mas acho que devem ter registros de entrevistas do Acervo para a finalização da própria descrição da obra. Acho que isso foi perguntado na entrevista.

Além de *Palhaço com buzina reta*, também é do seu período a entrada de *Café educativo*, do Jorge Menna Barreto. Qual foi o contexto dessa aquisição?

Essa obra foi exibida no *Panorama* curado pelo Cauê Alves e pela Cristiana Tejo [32º *Panorama da Arte Brasileira: Itinerários e itinerâncias*]. O Jorge tinha trabalhado no Educativo do Paço das Artes e essa obra lançava luz sobre essa área proeminente do museu, o Educativo. Foi bem interessante no sentido de criar uma possibilidade de o Educativo participar das exposições como parte de uma obra. Eu tinha interesse [nessa obra] justamente para o museu testar as possibilidades de inserção da ação educativa no espaço expositivo. E o Jorge, nesse mesmo *Panorama*, participou de uma obra na qual todo mundo tinha sido convidado – os outros artistas do *Panorama* – para propor uma instrução de atividade no

parque. E ele propôs uma coisa que foi polêmica para o Jurídico do museu. E embora o Jorge não fosse o autor da obra, mas um dos artistas convidados a integrá-la, ele questionou o MAM. Depois ficou tudo esclarecido, mas foi um momento em que, de alguma maneira, o artista se aproximou do museu e foi também interessante ver o interesse dele pela instituição, como uma responsabilidade dele. Ele já tinha trabalhado no Paço e estava preocupado com o museu também, acompanhando os processos de arte contemporânea. Por isso achei que foi uma chance de tê-lo mais próximo da instituição, e essa obra, a cada vez que era remontada, envolvia decisões do Jorge sobre novas situações e isso era um modo de manter a relação. Então tiveram todos esses componentes.

***Café educativo* está classificada como instalação, e não como performance. Como você vê a performatividade dessa obra?**

Acho que essa também foi uma das obras que demandou esse tipo de refinamento jurídico. Não sei quando se chegou a essa terminologia definitiva. Talvez tenha sido em colaboração com o Jorge, mas não sei em que pé que isso está, na verdade. Então não sei como julgar em termos de como o próprio artista define sua obra, porque aí acho que é uma liberdade de quem fez a obra.

Mas, no seu entendimento, o que seria a performance?

Uma obra de performance nasce do gênero do quadro vivo, no século XVIII, na França. Então uma obra de performance tem como característica o fato dela ser, digamos, encenada, mas não como estrutura narrativa dramática e, sim, como uma imagem na qual todas as partes se reportam a uma figura principal – ou a um tema principal – que torna a performance um quadro. Isso é o que caracteriza, tecnicamente, a performance.

Outra obra no MAM que está classificada como instalação, mas possui elementos performativos, é *Expediente*, de Paulo Bruscky. Ela coloca, a princípio, um funcionário do MAM no espaço expositivo, deslocando o ambiente de seu escritório, mas já chegou a ser realizada com um jardineiro. Como foram as negociações com o Paulo Bruscky no sentido das alterações em relação à obra?

Não houve negociação.

De que forma ocorreu?

A descrição do Paulo Bruscky era de uma pessoa que trabalhava no museu, que vinha com a máquina de escrever etc. Era um funcionário do museu, e eu interpretei que era um funcionário qualquer do museu, porque ninguém mais usava máquina de escrever, por exemplo. E acho que o Paulo depois se surpreendeu com essa possibilidade, mas ele não objetou em nada essa ocorrência.

Essa obra já foi exposta inúmeras vezes e vejo que tem sido uma característica do MAM ativar as performances de sua coleção, algo que não acontece com tanta frequência em outros museus que possuem exemplares do gênero. A que você atribui essa postura, ou isso se dá principalmente pela dinâmica do museu de contar com curadores convidados?

Na maioria das vezes, quem exibiu fui eu. Porque, para mim, elas tinham essa posição mais estratégica e me ajudavam a colocar o museu em xeque o tempo todo. As obras sempre estavam no meu horizonte como curador de exposições justamente por isso. Então, por exemplo, quando a gente fez a exposição *Educação como matéria-prima*, que comemorou vinte anos do Educativo, se não me engano, todo o Educativo foi para dentro da exposição, todo mundo foi trabalhar lá dentro, e acho que o Paulo Bruscky nunca pensou a obra dele nessa dimensão porque era sempre uma pessoa. A obra descreve um funcionário e eu tomei essa liberdade.

Essa variação também não contou com nenhuma consulta ao artista?

Não. E a obra entrou quando fui curador do *Panorama* de 2005 [29º *Panorama da Arte Brasileira*]. Poderia ter havido uma crítica e isso certamente seria incorporado ao histórico da descrição da obra. Então são situações que geram consequências inesperadas e é isto que eu acho muito interessante desse tipo de performance: que coloque a instituição em xeque e a convide a caminhar.

No caso de o artista ser contrário à mudança e isso ser incorporado ao histórico da obra, esse tipo de alteração seria desconsiderado nas próximas ativações?

Claro, claro. A ativação da performance pelo Acervo vai chegando ao formato definitivo, já que, muitas vezes, a pessoa, quando cria a obra, nem sequer sabe definir qual é, como [acontece com o] Jorge Menna Barreto. Não sei se ele já fechou *Café educativo*, por exemplo.

Mas o Jorge Menna Barreto, diferentemente do Paulo Bruscky, sempre participou ativamente de cada uma das ativações, não é?

Sim, mas uma questão que o Jurídico colocou foi: quando vai acabar isso? Porque senão é uma relação sem fim, é um serviço que não tem término. Então, juridicamente, você não adquiriu [a obra]. São muito interessantes esses limites jurídicos do que é que define obra de arte contemporânea, porque não está definido. Se, para um artista, ele não sabe como definir...

É um pedido do próprio Jorge Menna Barreto de acompanhar cada uma das ativações?

Até onde acompanhei era, mas não necessariamente. A gente tem uma outra instalação, de um artista argentino que mora em Nova York, cuja obra foi adquirida por ocasião do *Panorama* curado pelo Adriano Pedrosa [31º *Panorama da Arte Brasileira: Mamõyguara opá mamõ pupê*]. E, para essa obra, se eu não me engano, o MAM tem que consultá-lo toda vez que for remontar, mas ele tem 48 horas para responder. Depois disso, o museu tem liberdade para fazer o que quiser.

Essa cláusula não chegou a ser pensada para *Café educativo*?

É outra obra, não é? Então não sei como se concluiu ou se esse processo de descrição do *Café educativo* se concluiu, não sei.

O seu entendimento como curador, de todo modo, é que, caso não venha uma especificação do artista de acompanhamento para a ativação da obra, é possível ter a liberdade de interpretá-la de acordo com o material que se tem, como foi o caso de *Expediente*?

É, são os dados que o artista deixa para o museu.

Há alguma outra obra que tenha sofrido alteração tão significativa?

Agora não me ocorre algo diferente. Porque [no caso] do Jorge [Menna Barreto], ele participava toda vez e, no caso da Laura Lima, acho que o que foi mudando um pouco foram as instruções dela, mas era ela quem ia pontuando essas mudanças.

No que se refere à *Palhaço com buzina reta*, Laura Lima pontua que a obra tem um segredo e que ninguém poderia saber que há uma pessoa dentro da vestimenta do palhaço. Mesmo assim, é uma informação que aparece em catálogos, *releases* e textos de parede. De que forma esse pedido chega a você?

As fichas técnicas seguiam as instruções que estavam na obra.

Você não se lembra de ter uma especificação a respeito desse segredo que deveria ser mantido?

Não.

Durante o período que você esteve no museu, de que forma você viu o crescimento do espaço destinado à performance dentro da instituição?

Acho que se tornou bastante natural e, à medida que a gente enxergava oportunidades de aquisição de performances interessantes para o museu, elas foram sendo incorporadas e a gente foi mostrando de forma regular. Então a performance se mostrou bastante integrada, inclusive com projetos que eram completamente performáticos, como o *Museu dançante*. Foi algo que se tornou natural.

Diferentemente das outras obras mencionadas, a performance *Parangolé*, de Lourival Cuquinha, foi adquirida durante a SP-Arte. Como foi a aquisição dessa obra?

Vi a performance *Parangolé* pela primeira vez na SP-Arte e eu sempre tinha uma verba para aquisição que era definida no dia da inauguração da feira, então não havia nenhuma negociação prévia. Eu fazia a primeira visita, via tudo que estava exposto naquele momento e decidia as aquisições na hora. E quando vi essa obra ela me pareceu um trabalho que criava uma situação que levaria o museu a ter que refletir sobre os próprios parâmetros. Então foi uma obra que imediatamente me interessou, e era um momento em que já havia uma escalada no Brasil, politicamente falando, de forças que, de alguma maneira, exaltavam a violência do Estado, o que estava ganhando cada vez mais proeminência. Por isso também me pareceu uma obra muito atual e que traria uma situação bastante viva, em vários sentidos, para o público do museu. Então eu propus a aquisição, foi feita, mas depois acho que ela nunca foi remontada. Existia também uma questão jurídica, que era o fato da pessoa que fazia a

performance estar com uma arma real. E aí o Jurídico do museu estava pensando em como resolver essa questão. Então são essas negociações que levam a se criar essa ponte entre o acervo e o público, e que são muito interessantes.

Todas as obras que mencionamos são obras delegadas. Essa era uma condição para a aquisição de cada uma delas ou foi algo que se deve simplesmente às oportunidades que apareceram de compra?

Essa diferença é irrelevante. Essas são obras que sempre obrigaram a instituição a se repensar. Se a gente pensa, por exemplo, uma das performances da Laura Lima envolve um homem nu e é mostrada no museu desde 2000, e, dezessete anos depois, se cria toda uma polêmica em torno do fato de existir um homem nu no museu, algo que sempre houve. Acho que é interessante você ver como a recepção das performances pelo público é o que mais muda. Então isso é parte da atenção que um museu que lida com arte contemporânea precisa dedicar ao seu público, porque o público muda com o tempo. E a performance tem essa peculiaridade porque envolve uma relação com o público, que transforma a obra de arte. Então só o fato de ser uma performance já implica que, a cada vez que ela for reapresentada, será outra obra e será outra relação. Isso obriga o museu a se repensar toda vez que ela é feita, pelo mero fato de ser performance. E aí tanto faz se é o artista ou não é o artista que está dentro. É a relação, que é viva.

Tadeu Chiarelli³¹

Nina Rahe – Primeiro de tudo, gostaria de saber: como surge seu interesse pela performance no período em que você estava no MAM?

Tadeu Chiarelli – Acho importante explicar que, antes de ingressar no MAM, eu tive um interesse muito forte por performance. Acho que o que despertou esse interesse, sobretudo, foram as aulas da professora Annateresa Fabris, da USP [Universidade de São Paulo], que discutiam muito a performance. E, a partir dela, comecei a estudar e a ler muito. Quando tinha oportunidade de assistir, ia e estudava muito aquele artista italiano chamado Luigi Ontani, que era muito interessante e que descobri com a Annateresa. Eu cheguei, inclusive, a propor uma disciplina na graduação da ECA [Escola de Comunicações e Artes], juntando o Departamento de Teatro com o Departamento de Artes Plásticas, para discutir a performance. Cheguei a dar a primeira aula para esse curso, mas depois quem continuou foi o Mario Ramiro e a Ana Tavares, se não me engano. Então [isso é] só para dar uma ideia desse interesse que eu nutria pela performance, porque isso foi justamente quando fui para o MAM. No entanto, quando entrei no museu, estava havendo uma transformação no meu pensamento. Primeiro, uma certa desconfiança de até onde a performance era do campo das artes visuais e até onde era do âmbito do teatro, o que foi fazendo com que eu me afastasse em vez de mergulhar mais. E isso me aproximou da fotografia da performance, porque, em paralelo, eu tinha um interesse muito grande pela fotografia. Meu interesse pela performance se desviou para o documento fotográfico da performance, vamos dizer. E, por outro lado, não havia [no museu] uma política de privilegiar qualquer tipo de modalidade artística. A ideia era que o MAM se transformasse no principal museu do Brasil, esse era o momento do museu. E eu, como estudioso do modernismo, [estava] trabalhando com arte contemporânea. Então esses trânsitos todos me fizeram ter uma visão muito borrada dos limites entre uma atividade e outra. Eu tinha, inclusive, feito uma exposição em 1994, que chamava *Fotografia contaminada*, e nela já apareciam os trabalhos da Anna Bella Geiger, Geraldo de Barros, Iole de Freitas, que são trabalhos de performance dos anos 1950 e 1970 que já entravam como fotografia. Então, falando sobre isso agora, me ocorreu que a performance já me interessava em 1994 via fotografia, e não pela via da suposta singularidade da performance. Mas, na hora

³¹ Entrevista realizada no dia 17 de fevereiro de 2025, via Google Meet.

que entrei para o MAM, a maioria dessas obras que estou falando entraram para o acervo e eu consegui que a performance entrasse já revestida de uma outra camada, que é a camada da fotografia. Eu estava em outra, e as performances da Laura Lima entram porque sempre as achei maravilhosas. E gosto muito da artista justamente porque ela problematizava essa noção de performance. Deixava muito no limiar entre artes visuais, teatro e balé. Eu acho que aquelas performances – ela não chama de performance – vêm da reflexão de uma artista que também está pensando nesse apagamento das fronteiras. Não interessa se é artes visuais, se é teatro, se é dança. Aquela produção se manifesta na sua potência e, também, não interessa se quem está fazendo a performance é o propositor ou se é um ator. Enfim, ela entrou porque eu acho que, de alguma maneira, ela tensionava esses limites.

Quando essas obras foram adquiridas, e tiveram que ser sustentadas para um Conselho deliberativo, foi preciso justificar a sua importância e houve algum questionamento sobre como incorporá-las no museu?

Olha, o que me lembro é que essa obra foi proposta à compra pelo Núcleo Contemporâneo. Foi no primeiro ano do Núcleo dentro do museu, e foi aceito porque foi ao encontro de uma compreensão que eu tinha na época sobre o que poderia ser a performance. E imagino que deve ter documento das atas das reuniões da Comissão de Arte, que era quem aprovava ou não, mas não me lembro agora se teve algum tipo de questionamento ou de dúvida que foram colocados. Acho que deve ter sido aceita com tranquilidade, mas não me lembro.

A Catherine Wood, da Tate, chegou a mencionar que, quando ela chega para assumir o Departamento de Performance da instituição, não pensava, a princípio, que se pudesse colecionar a performance em si. Você chegou a lidar com pensamento similar?

Acho que, na verdade, a minha ação com relação à arte sempre vem muito de encontrar na produção artística certas indagações que não podem ser articuladas, mas estão na minha cabeça. E era muito visível como essa questão da performance me incomodava. Ela estava me incomodando por não saber onde situar isso na minha cabeça. E eu acho que o trabalho da Laura Lima respondia a isso. Mas não tinha a ideia de criar um Departamento de Performance, um Departamento de Instalação, o que acho uma bobagem no Brasil. O trabalho da Laura Lima entrou porque era bom. Ele criou o espaço dele, que é o exemplo também de instalações que nós compramos ou que aceitamos receber em doação. Porque,

também, não é fácil você guardar uma instalação, montar uma instalação. Agora, essas obras se impuseram à minha política. Tinha uma política geral de ampliar a coleção do museu e transformá-lo no museu mais importante do Brasil naquele momento. Isso por causa das obras do período moderno e as obras contemporâneas. Era o momento que achei que o MAM estava mais à frente no sentido de estar mais atento às modificações que o circuito estava propondo. Por exemplo, Lei Rouanet. Quando saiu a Lei Rouanet, o MAM já tinha um projeto de compras de obras, inclusive com os títulos das obras. Foi assim, abriu e o museu entrou, porque o museu tinha essa potência pelo seu curador, pela sua presidente, pela comissão de arte. Tinha um protagonismo. E por que estou te falando isso? Porque tem essa dicotomia entre o museu de arte moderna e o museu de arte contemporânea – o museu de arte moderna se torna um museu de arte contemporânea e o museu de arte contemporânea se transformou em um museu de arte moderna – que é uma bobagem. Mas, na época, eu pensava – eu e o time do Corinthians –: “eu queria para o museu tanto a Lygia Clark quanto a Laura Lima”. Agora, não é gratuita a [obra da] Lygia Clark. Não são gratuitos os *Bichos* e os *Trepantes*. Tem uma dimensão performática também. E a Laura Lima, que tem essa problematização. Então o que eu estou querendo dizer é o seguinte: não havia um interesse em criar departamentos. Havia um interesse em transformar o acervo do museu em acervo significativo para pensar a arte brasileira no final do século XX.

Quando você fala que é uma grande bobagem criar departamentos, gostaria de entender melhor o motivo.

Porque o que me interessa como intelectual, como pesquisador, é trabalhar nos limites. Me interessam os artistas que operam nos limites, quebrando as categorias. Porque acredito que, na arte moderna e na arte contemporânea, a potência maior é quando demonstram esses casamentos ou essas assimilações recíprocas. E se a arte está me dizendo isso, não vou traduzi-las para departamentos estanques, pois seria um pensamento incoerente. Não sou um burocrata de museu, mas um crítico e um curador em arte que teve a honra de dirigir o MAM. Então tentei ser fiel ao que eu acredito, porque o MAM era muito frágil do ponto de vista do acervo. Ele tinha pintura, escultura, objetos, mas era tudo muito fluido. O museu sofreu uma série de contratempos e, ora, se cheguei ali para instituir um novo momento, o que me interessava era a arte e não a pintura, a gravura, a escultura, a fotografia, a performance. Agora, isso sou eu. Que o MoMA tenha feito, que a Tate tenha feito, isso não é problema

meu. Eu não vou repetir aqui um arcabouço funcional, que eu respeito muito, imagina, mas não vou repetir em São Paulo, com toda a fragilidade, nos anos 2000, uma concepção de museu do século XIX. Lá no final do século XVIII e no século XIX, tinha uma razão de ser para aquele tipo de compartimentação. Quando o MoMA é criado, ele repete o esquema dos outros museus. Por mais moderno que o museu pretendesse ser, ele repete o esquema de divisão por modalidades. Quando o MoMA vai fazer exposições sobre fotografia, o que ele pega como parâmetro? A história da pintura, que era o esquema preestabelecido que ele tenta aplicar na fotografia. Mas o MAM não tinha esse passado. E o MAM, fragilizado naquele momento, podia abraçar um outro ponto de vista museológico que não necessariamente o de se adaptar aos esquemas predeterminados por uma realidade que não era nossa. Então acho que se tomando cuidado em preservar essas obras dentro das especificidades estabelecidas, não tinha que ter. Isso não significa que eu não respeito, acho maravilhoso o trabalho desses museus, mas acho que, como nós estamos, de alguma maneira, tentando pegar o rescaldo do MAM e jogar o museu para frente, ele tinha que ser singular no seu acervo e também na maneira como ele encarava a arte contemporânea. Se você for pegar meus textos, eu transito muito nessa história. E eu lembro como a questão da performance estava totalmente imbricada na fotografia. E a fotografia totalmente imbricada na pintura.

Depois dessas primeiras aquisições, o pioneirismo do museu, como o primeiro a adquirir performances, foi muito enfatizado. Você vê também nessa chave?

Olha, não sei se você vai acreditar, mas isso nunca me passou pela cabeça. Não foi o pioneirismo que me movimentou. Não sei se é verdade, não sei se foi o primeiro museu a comprar performance. Então começa daí, eu não tenho certeza que é isso. Agora, esse suposto pioneirismo está dentro de uma concepção sobre a arte que o explica, porque eu acho que a única performance que podia entrar como tal era uma performance que ficava no limite entre performance, teatro e dança. Só essa que entrava, porque todas as outras... entrou muita performance, mas pela via da fotografia. Tinha esse filtro. Eu acho que a Laura Lima só entrou porque ela foi ao encontro dessas minhas expectativas, entendeu? E acho que eu só pude fazer isso também porque era o MAM, não era outro museu, tem uma circunscrição aí, né?

Você chegou a acompanhar conversas com o Acervo e a Conservação sobre o que seria necessário para a entrada das obras da Laura Lima?

O trabalho da Laura Lima, como entrou no museu, independentemente de ser performance ou não, ele deve ter tido uma documentação. Por quê? Porque esse protocolo já existia para qualquer obra. Eu lembro porque foi 2000, 2000 já estava no final da minha gestão, e a gente apresentou a Laura Lima, se eu não me engano, não sei se foi no *Panorama* de 1999 [26º *Panorama da Arte Brasileira*], foi uma exposição em 2000 mesmo. Porque existe um *gap* entre a obra entrar no museu e ela ser inventariada. Não estou dizendo que tenha sido assim, mas às vezes, por exemplo, ela entrou em 1999 no museu, mas o processo de inventário só termina em 2001. Então, muitas vezes, o documento vai atestar que a obra entrou em 2001. Mas não, ela não entrou em 2001, ela entrou em 1999. E tem esse processo não só com performance. Com todas as obras, isso é um dado. Então por que que eu estou falando isso? Pode ser que a documentação dessa performance tenha sido produzida no primeiro momento, meses ou anos antes, pelo menos um ano ou seis meses antes. Agora, um dado que eu coloco é que o trabalho da Laura Lima não entraria no museu se ele não possuísse como elemento constitutivo o fato de não proceder como uma performance tradicional. Esse é o ponto principal. A Rosângela Rennó não entraria se não fosse o trabalho dela, entendeu? É o trabalho dela que abre o museu, não o museu que formata o trabalho dela. Acho que isso é um dado importante. Tanto é que não entrou, pelo menos na minha gestão, não entrou mais. Não entrou nem performance, nem essa coisa mista.

Até hoje é uma questão entre o museu e a artista o fato dela não considerar suas obras como performance, tanto em *Homem=carne/mulher=carne* quanto no que foi adquirido posteriormente, o *Palhaço com buzina reta*. Você saberia dizer se isso foi apresentado logo de início?

O que eu lembro, o que me seduziu, o que me intrigou, o que me deixou com a pulga atrás da orelha, da maneira mais positiva possível, foi ser uma performance delegada. Claro que eu não elaborei isso, eu não escrevi isso, mas dentro desse contexto geral das minhas indagações sobre arte contemporânea, essa proposta da artista, em si, eu lembro de falar que não podia chamar de performance. Por mim, está tudo certo. Eu não me lembro que termo ela usava. Se eu tivesse aí nessa história, é claro que eu ia chamar isso. Mesmo que na documentação da

obra tivesse um arrazoado explicando conceitualmente o que é. Porque esse é um tipo de trabalho que me seduz também. Então eu acho que valeria, quer dizer, se me fosse dado sugerir alguma coisa, eu iria propor que o museu se reunisse com a artista, discutisse e chegasse a um acordo, porque eu nunca aceitaria uma performance tradicional. Sabe por quê? Porque, vamos supor, o Geraldo de Barros, se aquilo não se manifestou como performance, se manifestou como fotografia. Se ele tivesse se manifestado como performance, ele morrendo, eu nunca mais ia poder apresentar. A não ser como documento. Agora, eu já entrei em um momento dessa história que a documentação fotográfica se transforma em obra. Ela tem um poder de culto, mas ela também tem o poder de exibição. Às vezes, o poder de exibição é maior. Então eu já entrei nessa pegada, entendeu? Porque eu lembro também, por exemplo, a própria Iole de Freitas, quando a convidei para fazer aquela exposição da fotografia contaminada, na minha cabeça ela ia apresentar os documentos das performances. Só que a proposta dela foi apresentar grandes ampliações. E é claro que, se ela tivesse morrido e um terceiro falasse, eu não iria permitir. Mas se a artista viva ainda está propondo um dado novo sobre o seu próprio trabalho, é claro que eu vou aceitar. Agora, eu sei que é, sei lá, você trinta anos depois tentando pensar esse problema. Deve ser muito complexo. E tem uma coisa gozada também, que eu acho que é dado para você refletir se ela te interessar ou não. Quando eu entrei no MAM, o meu cargo era diretor artístico. Olha só, e a gente mudou o cargo para curador-chefe, para demonstrar que o trabalho não era apenas de direção técnica, mas era de redirecionamento das próprias concepções artísticas que estavam envolvidas na arquitetura, não só na produção das exposições como na recepção de obras para o acervo.

Laura Lima³²

Nina Rahe – A primeira coisa que gostaria de perguntar a respeito das obras que estão no acervo do MAM São Paulo se refere à terminologia. Há um entendimento, para a equipe do museu, que o termo correto seria instauração no lugar de performance, mas me parece, por uma declaração sua, no livro *Laura Lima On_Off*, que você não vê sua obra como instauração. Poderia comentar qual seria a designação mais adequada?

Laura Lima – Você sabe por que não seria instauração, não é? Que é o que eu falo para a Lisette [Lagnado]. A Lisette Lagnado pega isso cunhado do Tunga, então ela vira e me diz: “você tem todo esse negócio, sempre chama por *homem=carne/mulher=carne*, mas você não trouxe exatamente uma palavra. O Tunga trouxe e eu acho muito interessante porque isso fortalece”. Achei até a movida da Lisette como uma boa intenção de colocar alguma coisa no ar. Porque, às vezes, mesmo que você não bata o martelo no final, mas levante todas as questões, acho que já está acontecendo alguma coisa, o que é fenomenal. Aí eu falei, tá legal, como é o negócio? Instauração? Porque o Tunga dizia, entre performance e instalação, e daí descreve a coisa dele, que instaura uma situação ali no primeiro dia, como um mito e tal. Isso não são as palavras dele, claro, mas é mais ou menos isso. E aí eu falei para a Lisette que isso tinha uma coisa de vestígio, e não tem nada de vestígio no meu trabalho. Ela concordou. E é por esse gancho que eu digo que talvez não seja instauração. Um pouco incomodada também porque, sei lá, se a gente for fechar e afunilar muito, tem que valer a pena. O trabalho do Tunga, sim, discutiu uma questão da palavra e da nomenclatura, mas ele chegava com uma abordagem de outras coisas também, o que ele conseguiu porque manteve o negócio na exposição como vestígio. E, no meu caso, eu chegava e mantinha o troço até o final, então tinha toda uma discussão matérica e, também, admitia a questão do tempo da exposição. Eu fazia as comparações com as outras obras que estavam expostas, como a fotografia, a pintura, a escultura, porque aquela obra também tinha que estar ali. Então a obra permanecia pertencente à exposição como tal, no tempo, sem ser efetivamente uma coisa daquele ritual primeiro, que era o de fazer na abertura. E eu também não era tão confortável com a palavra performance porque eu entendi que a performance era um troço tão denso, tão enorme, que eu falava que nem sabia o que era o assunto, que nem sabia o que era performance. Então eu

³² Entrevista realizada no dia 11 de dezembro de 2024, via Google Meet

me sentia, assim, tão ligada a fazer aquilo que eu precisava, e as discussões eram tão genuínas, mas eu não encontrava a bendita da palavra. E até hoje isso é uma questão. O MAM, durante anos, me mandou documentos onde estava escrito “performance” e esses documentos voltavam. Eu entendo, às vezes, que a turma muda, as pessoas que estão ali no museu mudam. Daí olham aquele negócio com uma pessoa e imediatamente escrevem “performance”; automaticamente, é normal. Então é uma coisa quase asceta. Estou aqui com o meu negócio fechadinho no meu quartinho e focada no que é o assunto. Estamos discutindo o assunto, estamos tangenciando? Obviamente estamos. Não estou dizendo que é uma negação. Mas, assim, temos uma questão. Com os anos, eu disse “achem a palavra, achem essa palavra”, porque até agora eu não achei qual é a palavra.

Mas, considerando essa ausência, e o fato de que a equipe do museu está disposta a incorporar uma nova designação para o seu trabalho, de que forma ele deveria se referir à obra?

Olha, eu estou retomando isso. E o que me parece interessante é que, por incrível que pareça, a gente está falando de trinta anos, porque isso foi pensado em 1995... então eu podia dormir com essa, mesmo trinta anos depois, porque, assim, já entendendo e olhando para o outro espectro, é interessante ver também todo esse esforço. Eu não descarto a hipótese de que a gente possa se apropriar, de forma geral, da palavra “instauração” como um esforço histórico de pegar um pensamento que estava borbulhante naquela época – a ponto de um artista mais velho, com o seu trabalho, trazer uma palavra. E eu acho que isso tem uma força política, de alguma maneira. Mas eu gostaria de dormir com essa, de dar uma pensada.

Confesso que, conceitualmente, não sei se colocaria a sua prática enquanto instauração.

É porque a palavra ficou muito na nota de rodapé do Tunga, da explicação dele sobre essa palavra. Ficam usando só o verbete do Tunga, o jeito dele falar, mas eu entendo que as pessoas se apropriam da palavra, falam que originalmente ela é pensada assim, vem por causa do trabalho, mas depois teve toda uma pesquisa, aí não sei. E isso também pode depender de você, por exemplo, que é uma pesquisadora. A Lisette, acho que ela ainda carrega essa coisa, ela ainda pensa e tal. Mas se você também tem como aportar nesse pensamento, eu acho bacana. Sabe por quê? Eu me lembro que, na época que eu tinha essas ideias, houve visitas no ateliê e as pessoas pegavam as coisas – a ponto de eu falar, por exemplo, sobre os seres vivos

e dizerem que eu usava o mesmo termo do Tino Sehgal. E eu ficava assim... e eu lembro de uma palestra que eu tive que dar em 2001 com o Jens Hoffmann – uma palestra interna que você provavelmente não vai achar – para que eu explicasse alguns projetos e como era interessante esse pensamento que estava vindo lá do Brasil. Então, assim, às vezes a gente acha que o Brasil não é capaz de produzir um pensamento muito forte, porque fica sempre com esse complexo de vira-lata, mas a sua pergunta é muito séria e agradeço por isso. Então vamos dormir com essa, vamos pensar?

Os trabalhos que fazem parte da coleção do MAM são *Homem=carne/mulher=carne e Monte de irônicos*. Poderia explicar o que distingue esses dois grupos?

São trabalhos diferentes. Até porque a informação que justificaria, que, por engano, seria justificativa para alguém erroneamente achar que é o mesmo grupo, é justamente um segredo sobre a coisa, o que gera para a instituição um esforço, um exercício interno de articulação de pensamento.

Em relação ao segredo que você menciona, de que forma a designação da obra como performance o impactaria?

Não pode dizer de jeito nenhum que é performance. Inclusive a gente já tinha trabalhado um texto de apresentação há muito tempo. Na época até eu tinha gostado muito do texto, não sei o que pensaria hoje.

Você possui esse texto?

Teria que olhar aqui porque meu arquivo tem muita coisa e eles estão organizando os assuntos, achando pequenas anotações. Posso olhar no *Monte de irônicos* se tem esse texto, mas tem todo um cuidado para não deixar escapar o segredo, [tem] a maneira como foi conduzido o pessoal do museu, a forma como tinha que cuidar da obra. A forma como tinha que preparar as matérias desse segredo, porque a preparação da matéria exige um discurso. Então, assim, eu lembro que na época foi muito bem trabalhada e eu lembro que cheguei a conversar com pessoas do Acervo, do Arquivo, porque aquilo ou já estava ou estava entrando para o Acervo do MAM – foi em uma exposição em 2007 do Moacir dos Anjos. Então, assim, eu lembro que a gente fez um texto razoável porque isso era muito importante e não

era só a palavra. Agora, se tiver escrito isso, mais uma vez, é porque deu interferência na transmissão.

Na instrução você menciona que a designação da obra seria a de escultura. É isso mesmo?

Eu acho que sim, é mais afim, porque a gente está tocando com ironia o assunto sobre a estrutura de uma obra. A estrutura mesmo, a carne. Não a carne como carne, mas o recheio, o que tem dentro para segurar. E isso para sempre, e hoje em dia ainda sendo trabalhado, porque são inúmeros *Montes de irônicos*. São vários. *Palhaço com buzina reta, Palhaço com buzina torta, Palhaço com vaso de flor, Palhaço com perna...* já nem lembro mais. E eles são diferentes. E, hoje em dia, se as pessoas ficarem fuçando, elas já podem ter dúvidas se eu realmente uso a mesma estrutura interna. E é isso, você fica ali meio sendo debochado porque, se você já sabe sobre a obra, talvez não saiba.

Eu, inclusive, já fiz esse questionamento sobre outros trabalhos de *Monte de irônicos*.

E você vai ficar sem essa certeza porque eu estou trabalhando justamente para confundir.

Ainda sobre esse segredo, poderia existir o entendimento de que o trabalho só aconteceria no momento que for revelado, ou descoberto. Foi levantada essa questão na pesquisa e gostaria de saber a sua posição.

Peráí, fala sério. Não tem nada disso. A ideia é que o segredo se mantenha até o fim, óbvio. Que fofoca do caramba, contar o segredo.

Muitos textos, inclusive fichas técnicas, mencionam a existência dessa pessoa, e alguns apontam apenas para a existência de um segredo. Qual seria a ficha técnica adequada?

É, mesmo aqui no ateliê, com os meus assistentes, já é difícil lidar com o meu arquivo. Tem um assistente que é mais antigo e fica também cuidando, toma todo cuidado, mas sempre sai algo porque alguém pediu um PDF, alguém resolve rapidamente. E eu falo, gente, aqui do ateliê não pode sair nada que eu não passe o olho. “*Laura control freak*” do assunto. Mas acidentes acontecem, e eu fico catando o troço, peço para deletar, e é realmente desafiador. É desafiador mesmo aqui para o ateliê, onde a gente implementou toda uma política de malha fina mesmo, de não deixar jamais passar, mas é isso. Então é bom mesmo ter um texto de

parâmetros bons, que podem ser retomados em uma situação difícil, que não tenha eu, por exemplo, para explicar, ou alguém próximo. Eu vou te dizer, daqui a uns anos, que você fique com o arquivo. Liga alguém querendo saber o que é algo, a Laura já morreu. Mas é bom porque a gente tem que ter esse comprometimento mesmo. Já veio até aqui com essa salada toda, essa panaceia toda, então vamos sustentar.

Mas, nesse sentido, o que a ficha técnica deve indicar?

Acho que, sim, tem muitos trabalhos com segredos que eu falo “segredo” [na ficha]. É uma pulguinha, mas eu gosto também de, às vezes, colocar sem nada. Engraçado que para o *Palhaço* às vezes eu faço de propósito, deixo sem nada, pra dar uma *zu-zu-zu*. Como eu disse, isso muda.

E como você lida com o segredo já revelado em catálogos e fichas técnicas?

Isso é um erro.

Mas, considerando que não se pode apagá-lo, como é possível lidar com ele?

Eu não acho que dá para corrigir. Acho que você tem que ficar lidando com essa incapacidade mesmo do sistema, da instituição, de dar conta. Tem uma complicação mesmo. Fazendo uma analogia, eu, por exemplo, nunca ensaiei para fazer minhas obras *Homem=carne/mulher=carne*. E alguém um dia me perguntou: uma vez que ela é repetida, já se entende como uma experiência como poderia ser um ensaio? Eu acho a pergunta excelente. E está lá, está dado como. Sim, a obra continua, mas vai ser pela primeira vez da pessoa, o público vai se renovar, sempre tem alguma coisa para ser dita sobre isso, mas é uma boa pergunta. Então você vê, a gente está em 2024, essas obras entraram para o acervo em 2000, e hoje a gente ainda discute como o negócio não se ajusta. É, mas acho que não tem jeito de reparar o dano. Então acho que é melhor confundir mesmo. Não existe nenhuma garantia de que novas obras que sejam de *Monte de irônicos* sejam do mesmo jeito.

Seria confundir através do todo, do conjunto?

Exato. E se as pessoas, com os anos, estudarem, é possível que elas vejam que, infelizmente, o diretor do museu escreveu assim por um desconhecimento de causa, que a instituição fez aquilo que não deveria ter feito.

O museu também tem relatos de alguns participantes e um deles menciona que o trabalho do Educativo, se não me engano, sugere a existência de uma pessoa, questionando o público se existe ou não alguém ali dentro. Trabalhar com essa dúvida, com dicas, seria possível?

Na época, na minha conversa com uma pessoa da instituição – claro que não vou me lembrar quem era – tudo já estava dado. Já estava entendido o que que era – ao menos, nos parecia. E aí [estaria] como uma documentação arquivada, que ninguém poderia ter acesso, que seria exatamente uma forma do museu lidar com um trabalho daquela natureza, para poder acessar arquivos anteriores. Aquilo seria um arquivo, um adendo, e eles achavam que isso talvez fosse importante do ponto de vista ampliado do acervo, entendendo, digamos, que [é] a própria *mise-en-scène* da porta da exposição para lá, com tudo dado sobre a maneira de fazer a obra, e que as pessoas não teriam acesso àquilo; isso não viria à tona. Não sei se, na época, a gente escreveu uma rubrica sobre isso. Lembro que, às vezes, eu falava assim: “então escreve uma rubrica sobre isso, que aí fica de arquivo”. Então acho que essa conversa aconteceu na época, mas você acha que aquilo que você está lidando tem uma complexidade que funciona, e isso pode virar uma coisa flácida, digamos, que começa a vazar. Talvez a sua chegada comigo viva ajude para que a gente consiga cuidar disso melhor.

Ainda sobre os depoimentos, alguns falam da dificuldade de respirar, de dores no corpo, do material que o tecido é feito. E, nas instruções, você escreve que a pessoa deve estar confortável. O que você entende quando menciona o conforto?

O conforto é uma responsabilidade com as pessoas que estão engajadas em qualquer obra minha, que estão ali fazendo. Algo que está discutindo, inclusive, a coisa da exaustão, que é uma outra questão. Eu não estou interessada em nenhuma exaustão. Estou interessada no entendimento da obra. Por isso que eu explico. Por exemplo, *Homem=carne/mulher=carne*, a pessoa que nunca fez: ela se senta na minha frente, eu falo para ela o que é. Ou seja, de certa forma, é como se eu moldasse essa carne: para mim, você é matéria, eu não estou interessada na sua experiência. Mas também não me interessa que você lá, como uma pessoa=carne, faça algum tipo de coisa que informe que existe uma exaustão. Não é isso, ela tem que estar em plena vitalidade. Então, nesse sentido, aí exige uma dignidade dessa matéria. Uma dignidade que a instituição tem que cuidar também. O museu fica imbuído de muitas coisas para cuidar

da obra, que seja, digamos, o conceito, a ideia, a forma como chega ao público, que a matéria possa ser razoavelmente cuidada com dignidade. Assim, não tenho o menor interesse se a pessoa foi esbofetada, problema dela. Mas, de certa forma, quando digo que não estou interessada na sua experiência é no sentido de que não quero acessar uma questão que colegas, sei lá, como Lygia Clark (1920-1988), estavam interessados. Eles estavam em uma outra construção de sujeito. Mas também acho que tem uma construção ética, porque, se a pessoa se sentir muito vilipendiada, ela pode deixar a obra, como ela não vai deixar de fazer xixi etc. É uma pessoa e tem uma estrutura digna. A gente, quando discute, percebe que a própria obra tenta se adaptar a uma situação e ela possui vários pontos paradoxais. Então esse conforto é uma certa dignidade. E claro, poxa, se a pessoa está lá e tiver uma situação das piores possíveis, é evidente que a obra nem vai acontecer. Ela tem que estar relaxada. Se a função dela é dormir, por exemplo, ela talvez durma melhor se a sala não estiver tão fria. É de uma responsabilidade razoável que não tem nada a ver com levar o corpo à exaustão, matar alguém. Ninguém está falando isso. Aquela matéria possui uma dignidade como tal que, de uma forma dura de dizer, a gente vai perceber também em um pedaço de mármore. Pô, se está ali a obra que é um pedaço de mármore, você fundiu, cuidou daquilo, tem uma dignidade naquele pedaço de mármore. Então é nesse sentido também.

Mas, nesse sentido, se há uma reclamação constante sobre a roupa e a dificuldade de respirar dentro dela...

Eu acho que tem que chegar ali e fazer um furo maior na máscara. É claro, por exemplo – se pegaram e fizeram uma cópia de uma máscara, e a máscara tinha, sei lá, seis furos. Muitas vezes eu estava com a pessoa, ela colocava a máscara antes de ir, e eu furava mais. Perguntava se conseguia respirar, e furava mais. E, certamente, eles não vão furar as minhas máscaras. Mas, quando fizerem [novas], podem aumentar o número de furos.

Tem alguma orientação da sua parte em relação a como os funcionários do museu devem intervir, por exemplo, em situações de interação com o público e até mesmo agressões, como alguns depoimentos relatam?

Da mesma forma como não vão deixar mexer [em outras obras], entendeu? É básico. Agora, se uma pessoa chegar para mim e falar assim, isso eu já falei trezentas vezes... já aconteceu, uma vez eu viajei de última hora e cheguei no início da hora. Já tinha arranjado a pessoa, já

tinha mandado todas as instruções para fazer a *Dopada*. Aí a pessoa estava lá, muito empolgada, conhecendo o trabalho, eu separei o comprimido para dopar e a pessoa me diz que não toma remédio, mas fez um curso e estava totalmente apta a fazer o trabalho. Como é que é? Ou você toma o negócio ou não tem trabalho. Porque tem que tomar, tomar na minha frente. Se isso é uma coisa que você não faz, você não pode fazer o meu trabalho. Então não tem trabalho. Vocês não explicaram para as pessoas, que vinham aqui fazer a obra, que essa obra tem um comprimido?

Pensando nisso, em relação às obras que estão no MAM, de que maneira elas devem ser transmitidas, na sua ausência, às pessoas que irão ativá-las? Seria por meio da instrução que você deixou, com o uso de fotos, áudios...

Eu acho que a gente tem que atualizar mesmo. Eu me lembro que não existia internet ainda, Google. Eu chegava e a pessoa falava que tinha visto em uma publicação. Aquilo era interessante, eles já tinham ido pesquisar. Aí depois, quando começou a internet, eles começaram a ver na internet. Interessante, porque quando fiz não imaginei que as pessoas iriam pesquisar. E, realmente, eu queria que essas obras existissem apesar de mim. Mas eu continuo ainda, de certa forma, achando que minhas obras conversam comigo. Uma vez, há muitos anos, eu conversei bastante com uma dessas matérias, dessa pessoa que é carne. E, vou te dizer, não vi nenhum tipo de indício, a pessoa tinha entendido, mas, quanto entrou – e só aconteceu isso uma única vez até hoje –, ela sacou um cigarro e começou a fumar. Era *Quadris*, e eu fiquei olhando fixamente para aquilo. Lembro que o meu [inaudível] estava do meu lado, ficou furioso, foi lá, avançou no cigarro e tirou da pessoa. Aí me perguntou se eu não ia fazer nada. Eu só respondi que, cara, essas obras são muito frágeis. Acho que essa obra não funcionou. Não foi minha obra. Não funcionou. E eu acho que isso é um parâmetro parecido com o das instituições. Por isso que acho que tem que ter uma atualização e não é uma atualização de concessão. Às vezes tem justificativas que você faz e a gente pode considerar, digamos, uma concessão dentro da instituição, como, por exemplo, guardar os arquivos de *Palhaço*. Por exemplo, eu não sei onde é que estão os meus negócios de *Comida*, mas sei que eles ficavam apavorados, faziam um escarcéu de que o negócio ia contaminar tudo. Bom, mas a proposta é para ficar dentro do museu, do acervo.

Quero ainda falar sobre isso com você, mas, só para concluir: quais são os materiais aos

quais as pessoas que forem ativar essas obras devem ter acesso? Podem ler os outros relatos, ter acesso a registros fotográficos?

Acho que isso também vale a pena pensar mesmo, efetivamente. E eu realmente acredito que as pessoas são inteligentes. Elas podem ser sacanas, o que é outra coisa. É um compromisso meio macro que eu tenho, agora vendo, com a experiência; o quanto isso pode ser complicado, pode ser que a gente considere que existe um acesso reduzido para pesquisadores. Mas eu não acho que isso faça parte daquilo que chega nas mãos e ao conhecimento de quem vai fazer parte do trabalho. No entanto, como já aconteceu no MAM, que as pessoas voltavam e continuavam fazendo parte das obras e tal, elas, talvez, em um determinado momento, possam ter acesso, até porque elas sabem que existe um arquivo, porque produziram um arquivo. Olha que confusão. É uma confusão. Uma boa pergunta, mas acho que terei que pensar. É engraçado porque não estou pensando nesses trabalhos há um tempo e realmente acho que tem coisas que precisam ser atualizadas. Preciso, por exemplo, me lembrar das minhas conversas com essas pessoas para produzir... por exemplo, a pessoa me pergunta genuinamente se pode dormir. Eu tenho uma tarefa, mas não tenho tanto controle para saber [como acontece]. Bom, se você fizer e você dormir, tudo bem. Aconteceu. E se você dormir é porque você estava tão imbuído, que foi o momento de relaxamento da sua entrega. Agora, realmente, se você me perguntar se pode cantar: não, não pode. São coisas que são de uma mesma família de acontecimentos, mas outras, não. Se o *Puxador* me perguntar se pode dormir, eu vou dizer que não. Então você entende que há uma coisa razoável ali, que existe uma razão intrínseca. Eu poderia pressupor que a pessoa me perguntaria isso, eu posso me lembrar, e colocar isso na regra, na forma de conduzir, mas talvez eu prefira não. [Pode ser] genuíno, se aquela matéria me perguntar e eu responder, mas não preciso transformar isso em parte da coisa. Talvez seja uma coisa mais direta, mas, isso que a gente está conversando, também pode abrir, dentro de um glossário que nunca cessa, para que sejam coisas de uma família de acontecimentos.

Então, sobre a forma de transmissão, é algo sobre o qual você não tem um pensamento fechado? Porque, em uma conversa anterior, me lembro de você ter mencionado a vontade de produzir vídeos explicando a obra aos participantes.

Depois do vídeo, pensei em fazer um áudio. E já disse aqui para o pessoal que não quero que eles fiquem passando adiante conteúdo sem que eu passe o olho por tudo que está escrito. Eu

continuo no processo ainda achando que vou dar conta, mas aprecio a ajuda, porque você tem que lembrar que continuo produzindo também e a quantidade de coisas... mas são perguntas que estão o tempo todo presentes. Será que a pessoa pode ter acesso? Caramba, não tinha pensado nisso, que a pessoa poderia ter acesso. Existe um cuidado, pô, existe, você sabe que sim. Eu posso pensar e rever algumas coisas que eu disse? Posso. Continuo pensando, assim. Vamos aproveitar, enquanto a minha cabeça está funcionando. Vai que terei um Alzheimer, algo assim.

Na ficha catalográfica de *Quadris*, há uma dúvida se a obra seria realizada só por homens, porque em algum momento você menciona homens, apesar do título incluir *Homem=carne/mulher=carne*. Em *Bala*, há a especificação de que poderia ser mulher. O gênero pode variar nessas duas obras?

Eu não quero que fique variando não, porque a gente tem que respeitar o que se pensava na época. E eu posso dizer que, daquilo que a gente escolhe para ser homem, sim, hoje em dia eu digo que isso, sim, é um conceito vasto. Ser homem é um conceito vasto, mas a ideia é que seja homem. Eu nem me lembrava que eu tinha falado que podia mulher para esse documento.

Em *Bala* sim, mas em *Quadris* não.

Interessante. Eu, da minha memória, só homem fez até hoje. Não sei se foi uma coincidência, nunca me peguei de novo [me] perguntando sobre isso. Mas estou até achando que eu tenha dado essa abertura na época, porque eu era bem pontual. Isso aqui vai ser homem, isso aqui vai ser mulher. Porque quando eu fiz o *Homem=carne/mulher=carne*, aquela pessoinha que estava ali – acho terrível falar em terceira pessoa de mim mesma, mas parece uma outra pessoa... eu estava estudando filosofia, [e em] toda a literatura a gente tinha que encarar isso – que está mais do que dito, milhões de vezes por milhares de pessoas –, que é, para o conceito de humanidade, a palavra “homem”. Então eu quis, na época, colocar *Homem=carne/mulher=carne*, porque já me incomodava isso na época. Então, pelo exercício, sempre achei que, sim, *Puxador* era homem. Eu fui fazendo essas coisas, mas, pode ser, e me soa OK, porque eu não pensei mais nisso, e nunca me perguntaram sobre esse assunto, sobre *Bala*, até porque esse trabalho foi muito pouco feito. Foram raras as vezes que fiz. E se, nesse caso, diante da questão, eu colocava que era mais flexível... então você vê que tem aí um

pensamento da época. Claro que esse *Homem=carne/mulher=carne* é sobre o humano, mas dá para assumir o que se entendia dos parâmetros que estavam sendo dados naquela época, e inclusive, do meu incômodo. Digamos que, na época, na atualização do meu pensamento, eu estivesse sendo feminista. Hoje em dia, alguém com outro tipo de discurso vai dizer: “não, mas ela está colocando não sei o quê”; eu acho OK que as pessoas questionem coisas da época, a maneira de pensar, acho absolutamente bom. A própria experiência com os animais é assim com o tempo. Você pega o Cildo [Meireles] e ele vai falar que hoje não quer queimar galinha. Talvez hoje em dia eu faça menos o trabalho das *Galinhas de gala*, pegando o mesmo exemplo, mas eu posso fazer. Ainda faria? Faria. Mas eu já entendo que existe todo um esforço físico e a presença de assumir aquela ideia, de colocar aquilo, em um outro tempo, com a força das coisas que são discutidas ao redor. É muito mais difícil. Teve um curador, acho que foi o Ulisses Carrilho, que me perguntou se certas obras minhas poderiam cair no ostracismo. Pode ser, quem sabe. Não sou eu que vou dizer, mas elas precisaram existir e podem existir.

Lourival Cuquinha³³

Nina Rahe – Você considera *Parangolé* como uma performance?

Lourival Cuquinha – Eu pensei nas pessoas que estão na feira ou então na exposição, tendo a ideia de que muitas dessas pessoas raramente – ou nunca – levaram um baculejo na rua. Assim, estou fazendo uma amostragem da minha cabeça. As exposições até têm os artistas e tudo, mas, nas feiras, principalmente, tem um público muito distante do ambiente urbano em que a polícia atua cada vez mais, ainda mais agora com a gente vendo cada coisa em São Paulo... e a indicação é um baculejo psíquico, uma olhada, assim, na cara da pessoa. Não tem uma atuação, uma marcação de lugar, a pessoa fica meio andando ali. E acho que a performance cristalizou um pouco nessa parte meio roteirizada ou não, mas acho que talvez chegue mais perto do *happening*. Mas o *happening* acho que tem uma coisa menos pontual, não é? Porque ali é uma pessoa fazendo e, pelo menos, classicamente, o *happening* tem uma coisa maior, um envolvimento. Eu não conseguiria dizer sem dúvidas que é uma performance.

Mas a forma de designar *Parangolé* influenciaria, na sua opinião, no entendimento conceitual da obra?

O meu trabalho, às vezes, lida com performance, mas eu não tenho uma mídia muito específica. Eu tenho uma ideia e a mídia chega depois da ideia. Essa questão das categorias não está muito no meu interesse conceitual. O meu interesse é menos conceituar categorias de arte do que conceituar valores, tanto sociais, como de deslocamento. Uma atitude que tem determinado valor em determinado lugar, que valor ela terá em outro, por exemplo. O valor total, valor moral, valor ético, valor pecuniário. Por isso, muitas vezes eu lido com dinheiro ou com materiais ou atitudes com valor atribuído, no dessa ação com o PM [Policia Militar]. Eu lido mais com o que está acontecendo, vem uma ideia e como é que essa ideia vai se traduzir. Às vezes demora, às vezes experimento alguma coisa. Até cheguei a expor e não era aquilo, só depois a obra chegou [à sua forma], em outra exposição. Às vezes expõe um processo, que nem achava que era processo. Esse PM, por exemplo, antes do nome *Parangolé*... que *Parangolé*, de Oiticica, também não era uma performance, era mais uma proposição, e o nome *Parangolé* em um sentido bem *nonsense* de você vestir a roupa e fazer

³³ Entrevista realizada no dia 17 de dezembro de 2024, via Google Meet.

o que quiser, e a polícia também, não é? Mas eu tinha feito um outro trabalho, que são vários PMs e tal. Então esse, sozinho, é uma coisa mais pontual, mas eu não conseguiria dizer, sem dúvida nenhuma, ou sem esse discurso todo, que é uma performance.

O que é importante saber sobre *Parangolé* para que a obra possa ser ativada?

Acho que a gente fez isso, com o museu. A gente fez todo um documento, assim, fez não, conversou, filmou, e eles devem ter feito o documento. Lembro que o Maurício Ianês, que faz as performances, diz que, quando morrer, não tem mais performance. No caso dele também é isso, não tem outra pessoa fazendo. Mesmo que comprem, acabou, acabou. Acho interessante essa posição, mas, no meu caso, é quase uma proposição de outra pessoa fazer. Não seria eu, até porque tem um físico. O que é importante, principalmente, nesse trabalho, é que a pessoa atue como a polícia atua no lugar que a ação vai acontecer. Claro que a ideia tinha muito a ver com como a polícia atua em São Paulo, porque até hoje a gente está vendo que, quanto mais liberdade institucional os policiais têm, pior são, parece. Mas, assim, não sei se cabe dizer isso. Mas, se for emprestado para um museu em outro país, a pessoa vai ter que atuar com a roupa, o uniforme e como a polícia atua nesse outro país. Com isso, talvez perca um pouco a força da contradição e da diferença de valores. Mas não, mesmo em outro país, eu nunca vi muito policial de farda olhando a exposição. Também vai ter um estranhamento, mas talvez não tenha o estranhamento que é em São Paulo ou em outras cidades do Brasil. Então o principal é isso. É o deslocamento dessa atitude personal, a persona que existe na polícia, da rua – que é o ambiente de trabalho da polícia – para dentro de um espaço expositivo. E que ele atue mesmo que, digamos, sutilmente, porque até o próprio Secretário de Segurança de São Paulo disse isso, sobre como é que se vai abordar uma pessoa nos Jardins e como é que se vai abordar na Cidade Tiradentes. Mas ele estará abordando, sutilmente, com os olhos. É inquiridor como ele olha. É um baculejo psíquico, que eu chamo. Em São Paulo chamam de dura, acho, e no Rio de Janeiro também. Então o que é importante para mim é isso, que se entenda que é um policial que tem esse poder de polícia, poder do Estado, dentro de um ambiente em que geralmente ele não atua, tentando atuar como ele atua, mas tendo essa diferença social do ambiente. E aí, basicamente, com os olhos, segurando a arma. Mas tudo pode mudar se for para outro país. No Brasil, assim, seria importante ser negro – porque muitos dos policiais são –, estar com o uniforme da polícia do local, da cidade, do estado em que está acontecendo a exposição, e ter esse baculejo psíquico.

E quando você menciona que é como ele atua, seria como ele atua na Cidade Tiradentes ou nos Jardins?

Não é como na Cidade Tiradentes porque ele não está chegando ali e jogando uma pessoa de cima de um pontilhão. E, nos Jardins, talvez ele não chegasse dizendo “encosta aí” e tal, mas, dependendo de quem for que esteja nos Jardins... eu já passei pelos Jardins e um policial olhou com uma cara bem assim para mim. Então também tem isso nos Jardins, dependendo do físico, da cor, das roupas, da pessoa em si. Claro, ele não abordou, mas, sim, também tem um constrangimento do lugar que ele está, como atuação.

Mas, no caso do museu, esse olhar aconteceria com qualquer tipo de pessoa?

Sim, sim.

Você aponta o ator que já realizou *Parangolé* como o tipo ideal para a performance, que imagino que seria o tipo mais comum quando se pensa no policial brasileiro. No futuro, se, de repente, a gente tiver uma polícia que seja predominantemente de mulheres, esse tipo poderia ser uma mulher?

Poderia ser uma mulher, isso também não está exposto lá; é o futuro da performance, é o futuro da arte. Agora, também, o perfil pode mudar a tal ponto que a ação não faça mais nem sentido, né? Se a gente estiver em um mundo ideal, em que a polícia seja a polícia londrina, que você pergunta um negócio e o cara quase pega você no colo e leva ao endereço que se está procurando, aí talvez não faça mais sentido essa performance.

A gente não consegue nem imaginar, mas, se isso acontecer no Brasil, como você vê o futuro da performance?

Isso é interessante de conversar porque eu estava vendo uma entrevista, acho que foi o Duchamp, dizendo que as obras envelhecem, que os quadros se acabam, e essa coisa do eterno não é exatamente o eterno, essa aura da comunicabilidade da obra para o sempre. Então, até materialmente mesmo, elas decaem, se destroem. A *Mona Lisa* um dia não vai ter mais, porque os átomos vão... ele não estava nem falando da efemeridade, nem era sobre isso, mas dizendo “calma aí, essa aura”. Então, nesse sentido, é até interessante eu ter

lembrado dessa fala de Duchamp, que estava falando de matéria e do envelhecimento processual da matéria, mas aí tem também um envelhecimento processual do conceito, da mudança social, já que, como eu acabei de falar, eu quero lidar e tento lidar muito com esses deslocamentos de valores, das coisas, das matérias, das atitudes, das ações. Os valores morais, éticos, pecuniários. E essa diferenciação de valores também envelhece porque os valores mudam. Então, sim, acho que essa performance pode, em algum momento, não fazer sentido nenhum.

E você acha que ela poderia se manter sendo exibida desse modo ou deveria existir, a partir disso, apenas como registro ou obra derivada de uma ação?

O difícil é que tem um outro, né? Quando eles chamam de performance, tem sempre um outro na obra, na ação, que é o que sente a atitude do ator. Então talvez a obra perca o sentido porque o outro vai deixar de sentir. E talvez não adiante colocar ali e fazer um textinho dizendo “em determinada época, no Brasil”, historicizando a obra, no caso dela ser exposta. Porque metade ou mais da metade dela não irá existir – se a polícia no Brasil virar a polícia londrina, o que eu duvido muito. Mas, digamos, nesse mundo distópico – que deveria ser utópico, mas a gente vê até como distópico –, acho que a obra perde o sentido, mesmo que se explique e tal, porque a tensão não irá se criar. Ninguém vai estar com medo. Essas pessoas não vão existir e não irá existir essa diferenciação de classes na abordagem. Talvez seja possível usar a documentação, uma foto grande com a explicação, não sei. Quem sabe em uma certa curadoria, de uma certa exposição que tenha documentação. Talvez só historicizar e colocar como uma peça no catálogo ou para você ver em um livro, mas a obra em si, pura mesmo, é difícil.

E quando você dá o exemplo da polícia londrina, é uma obra que poderia ser exposta em Londres?

É, acho que sim, porque eu nunca vi um [policia em exposição]... mas é difícil, porque lá eles nem usam arma e a arma está na obra e é muito importante. Mas em Londres, acho que, realmente, ia ser muito natural um policial entrar em uma exposição para dar uma olhada, assim. Não ia ter, realmente, tanto impacto. Poderia ser exposto só para ver o que acontece. Mas, realmente, a obra também perderia muito do deslocamento, porque não é tão deslocado. Se dois policiais estiverem, sei lá, em frente, e estiverem na hora do almoço, sei lá, acho que

não é tão estranho eles entrarem para olhar a exposição. Não sei também, morei anos em Londres e não me deparei com essa situação, não.

Quando você fala sobre o estranhamento dos policiais entrarem para ver a exposição, uma dúvida que me ocorre é se o seu policial está olhando as obras ou apenas inquirindo as pessoas.

Claro, também. Ele também pode olhar a exposição. Eu não sei se isso foi escrito, até descrito no negócio. Mas na ação em si, ele olhava, e ia até em outros estandes. Tinha essa coisa de olhar e chegar junto às vezes de alguém que estava olhando e ficar bem junto da pessoa. Tinha essa interação com o ambiente ali das pessoas também dessa maneira, meio dirigida.

Então a ideia, no MAM ou em outro museu em que seja exposto, é que ele também passeie pelas obras, mas mantenha sua postura inquisidora com as pessoas que cruza.

Sim.

Na entrevista que você realizou com a equipe do museu, você fala do ator que gostaria que realizasse a obra. Caso não seja ele, de que forma você pensa a transmissão desse trabalho a um novo intérprete?

Eu mostraria a documentação, seria uma conversa, mas o principal seria saber o *background* de vida dele. Porque o Lui, a gente teve... acho que, como qualquer diretor, se fosse me considerar um diretor de teatro, ou do que quer que seja, a relação com o ator vai além do que é o *briefing*. Claro que essa é uma ação muito mais simples, não é uma peça, eu não preciso de três meses com a pessoa. Mas tem o *background* da pessoa, até para saber o quanto ela vai, sei lá, se você fosse pensar em Stanislavski, na memória emotiva. Claro que eu não acessei como Stanislavski dizia, mas, conversando com o Lui Wagner, ouvindo ele falar da vida dele, onde nasceu, tudo isso, a gente acessa memórias e... então acho que seria realmente conversar com a pessoa, saber se ela entendeu e saber por que ou não ela entendeu, que é ver esse *background*.

Na seleção dessa pessoa, seria importante então que fosse alguém que tivesse essa vivência de contato com uma polícia mais inquisidora e que entenda o que é estar desse lado?

Sim, isso seria massa. Isso seria o ideal, que é como Lui, que, de alguma forma, seria o ideal. Então falar sobre isso, conversar, é interessante mesmo. Eu queria, se possível, conversar com a pessoa por uma ligação de vídeo que seja, mas saber o quanto a pessoa se entrega para aquilo.

No caso do Lui, você se lembra um pouco da conversa que vocês tiveram?

É porque o Lui, ele é negro, mora em São Paulo, já foi abordado algumas vezes. Nasceu numa situação mais difícil, não tão também. E a conversa foi basicamente por aí, e ele entendia totalmente, por questões de vida, memória emotiva, o que eu estava querendo com aquilo ali.

E quando você fala, na entrevista do MAM, que ele não pode conversar, queria esclarecer esse detalhe. Caso alguém o questione sobre algo, como ele se posiciona?

A ideia é que ele não fale muito, não. [Na feira] acho que alguém perguntou, assim, onde era tal [lugar], acho que pensou nele como um segurança e não como PM. Mas teve alguma pergunta e ele disse apenas “não sei”. Mas é meio isso, quando perguntarem alguma coisa prática, meio não saber mesmo, e não ter muita conversa, não, com as pessoas. A gente não sabe, não imaginou vários tipos de perguntas, não fez um repertório de perguntas específicas. Agora, também é interessante por que as pessoas não perguntam. Quando se sentiram constrangidas, não perguntaram a ele, foram perguntar à diretoria da feira o que era isso, aquele policial ali e tal. Também tem isso, né? A relação com o outro, a relação com o constrangimento de quem está levando o baculejo e a relação de que, não, com isso eu não falo.

Como você pensa a transmissão da obra quando ela estiver a cargo apenas do museu?

Ela deveria ser feita com base na conversa que você mencionou?

Sim, e ele pode ler aquilo a que a gente chegou no documento. Tem um vídeo também, foi filmado. Não sei se está no documento, mas a gente acordou que a pessoa veria o vídeo dessa conversa que eles filmaram. E poderia ver vídeo também de... acho que ainda não tem isso, na verdade, só tem foto. Mas poderia ver o vídeo, se fizerem vídeos dessa performance ativa. Pode ver registros de como ela ocorreu com outras atuações.

Você acha que essa obra deve ser registrada a cada nova ativação ou isso é indiferente para você?

Agora, com essa tua última pergunta, eu estou achando que tem que ser, para as pessoas verem. Agora, é isso, registrado sem muita... não é para ser visto que está sendo registrado. *A Corpos de secretas* eu filmei de cima, bem de cima. E filmei também com a câmera espiã em mim, passando por entre eles. Então existe esse vídeo também.

Que você considera, inclusive, como obra, certo?

Esse vídeo virou obra. Então é isso, uma filmagem que não... é claro, senão aí vai se ver tudo e as pessoas vão entender que o policial é cenográfico. Pode até ser uma pessoa que filme, como hoje se filma tudo, no celular. Uma pessoa que está filmando ali no celular como mais uma do público.

Essa obra poderia ocorrer em um espaço aberto?

Acho que o espaço fechado, que é o museu, a galeria ou a feira de arte, que ainda é paga – tem museus pagos no Brasil, mas a maioria não –, esse ambiente fechado é o melhor, porque em um ambiente aberto qualquer pessoa pode estar passando por lá, a polícia pode estar passando, assim, por obras públicas e, assim, faz menos sentido. Esse cerco de classe é onde ela deve estar.

Com a exigência da câmera na farda, seria necessária a inclusão desse item na obra? A cada mudança no uniforme, a obra deve acompanhar também?

E aí você já responde duas perguntas atrás, já está filmando. Mas a ideia é que acompanhe sim.

Mas aí você vê apenas as reações do público e não o próprio policial, não é?

É verdade, tem que ter o [policial] contemplando, mas você já está vendo as reações ali.

E qual seria a duração da performance?

O dia em que estiver, seria o dia inteiro da exposição, como as outras obras. Assim, na abertura, por ser um dia que tem muita gente e tal. E escolher alguns outros dias, mas não precisa também ser todos os dias lá, não. Como qualquer ação que tem corpo humano nas

exposições também, e não necessariamente acontece todos os dias e tal. Mas, claro, sem aviso de “tal dia vai ter”.

Na entrevista vocês mencionam a necessidade de aviso por causa do Termo de Ajustamento de Conduta. O que ficou definido?

Eu acho que não tem aviso nenhum, não tem nenhum. Pode ter meu nome na exposição e o nome da obra, assim. Na exposição que eu digo é no programa, no cartaz, mas não em um *banner* na frente. Não tem nenhuma identificação da obra como obra em algum local do museu, não.

Estou só abrindo aqui o documento da entrevista para a gente conferir essa informação. Aqui, respondendo a essa questão do TAC, na conversa você diz que, nesse caso, se for uma exposição que tem mapa, pode estar lá que a performance existe, mas sem dizer onde é. Já na parede, pode colocar em algum lugar longe, porque o policial vai ficar se movimentando.

Exato, foi isso, que eu me lembre; por exemplo, nome dos artistas, nome dos trabalhos. Lourival Cuquinha, performance, ação, que seja, mas não tinha nem uma coisinha, assim, do lado, como tem nas obras às vezes, uma etiqueta.

O ideal para você, só para eu entender, seria que tivesse uma identificação do nome da obra, mas sem indicação de uma ficha técnica que apontasse, por exemplo, para a farda, o que permitiria que as pessoas identificassem a obra?

É, não tem a ficha técnica.

E no catálogo, a ficha técnica poderia aparecer?

Aí depende, assim, o catálogo geralmente é lançado depois, nunca vi uma exposição começar com catálogo. Mas, no caso dessa obra, o ideal é que o catálogo seja depois, porque o registro que tiver, se não for só um manual de instrução, teria que acontecer depois para registrar imagneticamente o que ela é, para estar no catálogo. Então tomara que os catálogos sejam lançados no fim da exposição ou então que ela aconteça até o lançamento do catálogo.

Mas no catálogo a ficha técnica poderia entrar?

No catálogo eu acho interessante, até porque ele vai além da exposição. Aí é aquela parte que a gente acabou de falar, um registro catalográfico, historicizante – se a exposição tiver um viés historicizante e der uma foto dizendo que aconteceu, como tem exposições assim. Nesse sentido, sim, acho que o catálogo deve explicar tudo. Agora, perde o sentido da obra se o catálogo for lançado no meio da exposição, ou se for lançado antes, aí nem acho que é legal a obra.

A sua preocupação é que as pessoas que visitem a exposição possam ser surpreendidas sem saber do que se trata?

Sim, sim, sim. Que não saibam nem que é obra.

Você acha que esse seria um segredo possível?

Sempre vai ser segredo para alguém. E muitas vezes vai ser segredo para mais gente do que para quem não é segredo. É muito difícil que todo mundo chegue lá sabendo. Inclusive, eu aposto – posso estar enganado – que a maioria das pessoas vão para as exposições sem saber muito sobre cada obra. Você vai tendo uma ideia de quem curou, o tema. Eu mesmo não vou muito... eu sei cada artista que quero ver, mas você não fica vendo o que é que eles estão expondo antes de ir, é um geral. E talvez, nesse sentido, quem conhece a obra, vá ver a obra toda, no sentido de ficar vendo a pessoa que nunca viu a obra e esse relacionamento com ela. Isso também é a obra, também existe esse espaço cênico do espectador porque, como é uma proposição, o público de arte contemporânea também faz parte e está vendo.

Caso o MAM, em algum momento, adquira alguma parte da vestimenta dessa obra, como você imagina o *status* desses objetos?

Isso foi parte da conversa e, na verdade, a gente achou que não faz sentido adquirir porque as fardas mudam. É melhor alugar do que ter. E pode chegar uma lei que a polícia não use arma mais no Brasil, como é na Inglaterra. Então o *status* desse material, desse figurino... e para o MAM foi ótimo até, porque eles estavam morrendo de medo de botar uma arma lá, porque seria muito mais burocrático. Mas não foi só isso, foi porque logicamente não tinha lógica, era sem sentido. A não ser que a gente quisesse historicizar aquilo – a gente chegou a pensar sobre expor na abertura e depois expor só a roupa pendurada. Seria outra obra daí, também.

Mas é um registro de performance, alguma coisa assim, e aí poder ter a roupa da época seria interessante, mas isso ficou meio em segundo plano.

E você vê a possibilidade dessa obra ser realizada por mais de um *performer* ou ela é sempre com um único indivíduo?

Sempre um, uma única pessoa. Mas você falou agora, porque geralmente os policiais andam em dupla. Isso é agora que eu pensei. Porque quando você falou mais de um, aí eu já pensei muitos, mas eles andam muito em dupla. Pode ser, pode ser uma experiência boa.

Poderia ser no sentido de que isso é uma prática policial?

É. Então deslocar essa outra prática também poderia ser.

E se no futuro a prática policial for andar em três?

Se for uma prática, se daqui para não-sei-quantos anos forem três, poderia ser três, mas não é um batalhão, entendeu? Uma coisa pontual parece mais real. Em uma exposição, “opa, isso é uma obra, né?”, assim, quase que dá muita deixa. Um só é menos... esse trabalho tem isso, de a estranheza estar nele e, quanto mais verídico, melhor para ele.

Cuquinha, para finalizar, qual seria a ficha técnica indicada no catálogo?

Ator com físico e rosto do policial médio brasileiro – sendo o Lui Wagner o melhor – e uniforme policial completo. Já está dito quando diz uniforme policial completo, mas pode frisar, sim, arma, cassetete, câmera, essas coisas que podem dar algum problema e, ao mesmo tempo, as pessoas podem dizer que não precisa, mas precisa sim.

5. Linha do tempo

Data	Performance	Contexto de exibição
1 set 1994	sem título (identificada como performance de abertura)	Na abertura de <i>Esculturas para vestir</i> (1 – 25 set 1994), mostra na qual o artista Luiz Hermano exibiu dezoito obras inéditas feitas de materiais como couro, cipó e chapas de cobre, os modelos profissionais Beth Bastos, Carlos Santos, Marcelo Macca e Marcos Pecci desfilaram com as peças, que depois passaram a integrar a exposição. A performance teve coordenação de André Canadá. Curadoria não identificada.
data não especificada	<i>Pancake</i> , 2001, de Márcia X	No 27º Panorama da Arte Brasileira (26 out 2001 – 6 jan 2002), Márcia X realizou a performance <i>Pancake</i> . Em pé, dentro de uma bacia de alumínio de 80 cm de diâmetro, ela abriu uma lata de Leite Moça utilizando uma marreta pequena e um ponteiro. Derramou o leite condensado sobre sua cabeça e corpo e repetiu a ação com todas as latas. Em seguida, abriu um pacote de confeitos coloridos, colocando o conteúdo numa peneira, e peneirou os confeitos sobre sua cabeça e corpo, repetindo a ação com todos os sacos de confeito. Curadoria de Paulo Reis, Ricardo Basbaum e Ricardo Resende.
30 out 2005 – 8 jan 2006	<i>Expediente: primeira proposta para o XXXI Salão Oficial de Arte do Museu do Estado de Pernambuco</i> , 1978/2005, de Paulo Bruscky	No 29º Panorama da Arte Brasileira , foram exibidas obras de cinquenta artistas em oito núcleos que problematizaram o sistema de gêneros. Dentro do núcleo “Costume”, Paulo Bruscky deslocou um funcionário do museu para cumprir expediente na sala de exposição. Tirado do escritório, ele mostrou ao público o dia a dia do lugar, sem a proteção do ambiente normal. Curadoria de Felipe Chaimovich.
29 out 2005	<i>Café da manhã</i> , 2001, de Marco Paulo Rolla	Nessa performance, exibida no núcleo “Costume”, Marco Paulo Rolla derrubou uma mesa de café da manhã, deixando seus restos espalhados para apodrecer ao vivo, durante o tempo da mostra. Curadoria de Felipe Chaimovich.
29 out 2005	<i>Sua vez</i> , 2002, de Grupo EmpreZa	A performance do Grupo EmpreZa, que foi parte do núcleo “Retrato”, mostrou dois homens que se estapeavam metodicamente. Estando um em frente ao outro, eles levaram o jogo até o limite da agressão, mas, antes de perderem a cabeça, propuseram a trégua e encerraram a ação. Curadoria de Felipe Chaimovich.
28 jun 2007 – 8 jul 2007	<i>Expediente: primeira proposta para o XXXI Salão Oficial de Arte do Museu do Estado de Pernambuco</i> , 1978/2007, de Paulo Bruscky	Na obra de Paulo Bruscky, um funcionário do museu cumpriu seu expediente, ao vivo, em uma das salas de <i>Dez dias de arte conceitual</i> durante todo o período expositivo. Com duração relâmpago de dez dias, a mostra enfatizou a transitoriedade de 112 trabalhos datados a partir de 1960. Os trabalhos foram divididos em três eixos: arte e linguagem; arte e política; e arte e documentação. Curadoria de Felipe Chaimovich.
21 out 2007 – 6 jan 2008	<i>Palhaço com buzina reta – monte de</i>	Com o tema <i>Contraditório</i> , o 30º Panorama

	<i>irônicos</i> , 2007, de Laura Lima	da Arte Brasileira teve como foco principal a investigação sobre o que singularizaria a arte brasileira frente à criação contemporânea de outros países. Nesse contexto, a obra de Laura Lima (feita de máscara de papel machê e lápis óleo, com roupa de palhaço de tecido, colarinho de tule, sapato de couro, buzina e tubos de PVC) foi exibida encostada à parede, com texto que indicava sua similaridade com bonecos de louça e pano, e enfatizava o fato de que a escala e o movimento insinuado revelavam não se tratar de enfeite. Curadoria de Moacir dos Anjos.
20 out 2007	Performance do coletivo Chelpe Ferro, 2007	A performance sonora do coletivo Chelpe Ferro abriu o 30º Panorama da Arte Brasileira: Contraditório , no Auditório Lina Bo Bardi, com uma apresentação de trinta minutos, incluindo guitarra, baixo, baterias eletrônicas, instrumentos percussivos e bases pré-gravadas. Curadoria de Moacir dos Anjos.
31 jan 2008 – 23 mar 2008	<i>Expediente: primeira proposta para o XXXI Salão Oficial de Arte do Museu do Estado de Pernambuco</i> , 1978/2008, de Paulo Bruscky	O Panorama dos Panoramas propôs como tema a revisão dos próprios Panoramas, levando em conta que seu curador havia participado de uma cocuradoria em 2001, na 27ª edição, e reuniu um conjunto de trabalhos que, de certa forma, representou 38 anos de história da arte brasileira. Na edição, a obra <i>Expediente: primeira proposta para o XXXI Salão Oficial de Arte do Museu do Estado de Pernambuco</i> , 1978/2008, de Paulo Bruscky, foi exibida mais uma vez, deslocando um funcionário para o espaço expositivo. Curadoria de Ricardo Resende.
17 out 2008 – 14 dez 2008	<i>Expediente: primeira proposta para o XXXI Salão Oficial de Arte do Museu do Estado de Pernambuco</i> , 1978/2008, de Paulo Bruscky	Os sessenta anos do Museu de Arte Moderna de São Paulo foram considerados pela curadoria de MAM 60 como uma oportunidade para propor uma reflexão sobre o significado da legitimação institucional de dois conceitos problemáticos: moderno e contemporâneo. Foram trabalhados, a partir disso, dois eixos paradigmáticos: opacidade e polifonia. Nesse contexto, a obra de Paulo Bruscky foi apresentada mais uma vez, deslocando um funcionário do museu para o espaço expositivo. Curadoria de Annateresa Fabris, Lisette Lagnado e Luiz Camillo Osorio.
17 out 2008 – 14 dez 2008	<i>Palhaço com buzina reta – monte de irônicos</i> , 2007, de Laura Lima	A obra de Laura Lima (feita de máscara de papel machê e lápis óleo, com roupa de palhaço de tecido, colarinho de tule, sapato de couro, buzina e tubos de PVC) participou da exposição MAM 60 , na qual os curadores discutiram os conceitos de moderno e contemporâneo a partir dos eixos opacidade e polifonia. Curadoria de Annateresa Fabris, Lisette Lagnado e Luiz Camillo Osorio.
9 out 2008	<i>Cabra – Cut Piece</i> , 2008, de Laura Lima	A mostra coletiva Cover = Reencenação + Repetição (10 out 2008 – 21 dez 2008) procurou investigar o fenômeno da reencenação na produção contemporânea, por meio de trabalhos que abordavam uma postura crítica diante dos elementos que inspiram. A exposição contou com ações paralelas, entre elas a publicação de um livro,

		<p>projeção de filmes no auditório do MAM e performances sob a marquise do parque. Laura Lima participou com a ação <i>Cabra – Cut Piece</i>. Tomando como referência a performance <i>Cut Piece</i>, de 1964, na qual Yoko Ono deixava que o público cortasse partes de sua roupa até que ficasse nua, a artista Laura Lima vestiu uma cabra e deixou que ela fosse despida pelos participantes. Curadoria de Fernando Oliva.</p>
15 jan 2009 – 22 mar 2009	<i>Palhaço com buzina reta – monte de irônicos</i> , 2007, de Laura Lima	<p>A obra retrata um palhaço com buzina reta. É feita de máscara de papel machê e lápis óleo, com roupa de palhaço de tecido, colarinho de tule, sapato de couro, buzina e tubos de PVC. Na exposição Atenção: Estratégias para perceber a arte, foi exibida ao lado de outras 52 obras da coleção do MAM São Paulo que enfatizavam a arte como forma de mediação entre o homem e o mundo, em contraponto a uma visão cientificista. Curadoria de Cauê Alves.</p>
data não especificada	<i>Bala de homem=carne/mulher=carne</i> , 1997, de Laura Lima	<p>Na exposição Atenção: Estratégias para perceber a arte (15 jan 2009 – 22 mar 2009), entre as 52 obras que foram exibidas, estava <i>Bala de homem=carne/mulher=carne</i>, na qual um homem nu e com a boca aberta por um instrumento permanece sentado em uma cadeira até que uma bala posta sobre sua língua derreta totalmente. Curadoria de Cauê Alves.</p>
26 jan. 2010	<i>Quadris de homem=carne/mulher=carne</i> , 1995, de Laura Lima	<p>Na mostra Dez anos do Núcleo Contemporâneo, o foco foram trinta obras adquiridas por meio do Núcleo Contemporâneo. Realizada em uma noite do período expositivo (12 jan 2010 – 4 abr 2010), <i>Quadris de homem=carne/mulher=carne</i> apresentou dois homens presos por uma espécie de calção duplo se movimentando pelo espaço, utilizando os pés e as mãos até se exaurirem. Curadoria de Felipe Chaimovich.</p>
data não especificada	<i>Bala de homem=carne/mulher=carne</i> , 1997, de Laura Lima	<p>Exibida no âmbito de Dez anos do Núcleo Contemporâneo, a obra de Laura Lima contou com um homem nu, que teve a boca aberta por um instrumento e uma bala posta sobre sua língua. Ele permaneceu sentado até que a bala se desfez. Curadoria de Felipe Chaimovich.</p>
1 jul 2010 – 29 ago 2010	<i>Expediente: primeira proposta para o XXXI Salão Oficial de Arte do Museu do Estado de Pernambuco</i> , 1978/2010, de Paulo Bruscky	<p>Na mostra Ecológica, parte das obras apresentadas refletiam sobre a sedução das mercadorias descartáveis, em contraposição à relação durável com as coisas. Já outra parte convidava o público a práticas comunitárias que superam o lucro e o individualismo. Como a exposição reunia produções que envolviam plantas, a obra de Paulo Bruscky foi apresentada por meio de um jardineiro que fez expediente para cuidar desses trabalhos. Curadoria de Felipe Chaimovich.</p>
15 out 2011 – 11 dez 2011	<i>Café educativo</i> , 2007, de Jorgge Menna Barreto	<p><i>Café educativo</i>, de Jorgge Menna Barreto, foi exibida pela primeira vez no MAM no contexto do 32º Panorama da Arte Brasileira: Itinerários e itinerâncias, já que uma das propostas da exposição era justamente o convite para alguns artistas</p>

		atuarem em conjunto com o Educativo do MAM, visando discutir o papel do trabalho pedagógico em museus. A obra consistiu na instalação de um café no espaço expositivo, cujo atendimento foi realizado por um mediador do Educativo. Curadoria de Cauê Alves e Cristina Tejo.
12 jan 2012 – 11 mar 2012	<i>Expediente: primeira proposta para o XXXI Salão Oficial de Arte do Museu do Estado de Pernambuco, 1978/2012, de Paulo Bruscky</i>	Considerando que o Museu de Arte Moderna de São Paulo veio para a marquise do Ibirapuera em 1969, após a doação de todo o seu patrimônio à Universidade de São Paulo, em 1963, a exposição O retorno da coleção Tamagni apresentou a doação que foi responsável por inaugurar um novo acervo para o museu. Ao lado dessas obras, expostas na íntegra, estavam obras contemporâneas que desafiam o museu a se renovar continuamente. Entre elas, <i>Expediente: primeira proposta para o XXXI Salão Oficial de Arte do Museu do Estado de Pernambuco</i> , na qual um funcionário do museu foi deslocado para o espaço expositivo. Curadoria de Felipe Chaimovich e Fernando Oliva.
12 jan 2012 – 11 mar 2012	<i>Palhaço com buzina reta – monte de irônicos, 2007, de Laura Lima</i>	Parte dos trabalhos de arte contemporânea incluídos na exposição O retorno da coleção Tamagni , o <i>Palhaço com buzina reta – monte de irônicos</i> , de Laura Lima (feito de máscara de papel machê e lápis óleo, roupa de palhaço de tecido, colarinho de tule, sapatos de couro, buzina, tubos de PVC) foi apresentado como obra de dimensão variável, indicando que uma pessoa estaria no espaço durante o tempo da exposição. Curadoria de Felipe Chaimovich e Fernando Oliva.
4 set 2012 – 16 dez 2012	<i>Comida, de Laura Lima em parceria com o chef de cozinha José Barattino</i>	Nos Encontros de Arte e Gastronomia , dez duplas formadas por chefs de cozinha e artistas trabalharam juntas, colaborando numa cozinha especialmente concebida para a Sala Paulo Figueiredo. Cada dupla deixou registradas numa lousa as etapas desse processo de trabalho. O público pôde observar ao vivo a interação entre os saberes dos chefs e dos artistas, o que culminou em experiências degustativas livres de regras: não houve cardápio predeterminado, nem freguês a atender ou obra de arte a ser preservada. Entre elas, o coletivo OPAVIVARÁ! e o chef Leo Filho distribuíram marmittas para o público, feitas a partir de receitas de família, e a artista Laura Lima e o chef José Barattino adicionaram ao cardápio e ao acervo de obras do museu o prato/obra <i>Comida</i> , para o qual pesquisaram alimentos que pudessem ser desidratados e embalados a vácuo para atingir uma data de validade substancial. A "obra/repas" foi doada ao MAM, com a condição de ser consumida em um jantar dali a trinta anos. Idealização de Felipe Chaimovich e Laurent Suaudeau.
29 jan 2014 – 16 mar 2014	<i>Cafê educativo, 2007-2014, de Jorge Menna Barreto</i>	Resultado do Laboratório de Curadoria, a mostra 140 caracteres selecionou obras da coleção do MAM que incitam a reflexão sobre mobilização política por meio de redes

		sociais. O <i>Cafê educativo</i> , trabalho que é liderado pelo Educativo, foi instalado no saguão do MAM, em um local concebido especialmente para a integração com o público. Coordenação de Felipe Chaimovich.
data não especificada	<i>Bala de homem=carne/mulher=carne</i> , 1997, de Laura Lima	Nessa obra apresentada em 140 caracteres (29 jan 14 – 16 mar 14), um homem nu e com a boca aberta por um instrumento permaneceu sentado em uma cadeira até que uma bala posta sobre sua língua derretesse totalmente. Coordenação de Felipe Chaimovich.
29 jan 2014 – 16 mar 2014	<i>Palhaço com buzina reta – monte de irônicos</i> , 2007, de Laura Lima	A mostra 140 caracteres ressaltou um certo desconforto em função da ambiguidade contida no <i>Palhaço</i> de Laura Lima (obra feita de máscara de papel machê e lápis óleo, com roupa de palhaço de tecido, colarinho de tule, sapato de couro, buzina e tubos de PVC), que usaria um signo associado à alegria, mas também ao que pode ser assustador. Coordenação de Felipe Chaimovich.
2 jul 2014 – 14 dez 2014	Vestígios – memória e registro da performance e do site específico	Realizada no espaço da Biblioteca do MAM São Paulo, essa exposição teve como objetivo destacar a importância da documentação para contextualizar as obras do acervo, com a exibição de fotos, vídeos e recortes de jornais que representam o que são as obras, como foram montadas e o que está preservado no museu. Entre os vestígios selecionados, estavam fotografias de <i>Palhaço com buzina reta</i> (2007), de Laura Lima, e <i>Pancake</i> (2001), de Márcia X, além de registros de montagens de <i>Cafê educativo</i> (2007), de Jorge Menna Barreto. Coordenação de Tobi Maier com integrantes do curso Laboratório de Curadoria do MAM, em conjunto com equipes da Biblioteca, Curadoria, Produção e Educativo do museu.
2 set 2014 – 14 dez 2014	<i>No ar</i> , déc. 1970-2014; <i>Carregadores de espelhos</i> , déc. 1970-2014; <i>Jogo performance</i> , 1971-2013; <i>Vendedor de comidas</i> , 1974-2014; <i>Poesia sonora Rá(u)dio arte</i> , 1978-2010; <i>Expediente: primeira proposta para o XXXI Salão Oficial de Arte do Museu do Estado de Pernambuco</i> , 1978-2014; <i>Meu cérebro desenha e pinta assim</i> , 1979-2014; <i>Quadro de aviso</i> , 2014, de Paulo Bruscky	A exposição retrospectiva do artista Paulo Bruscky reuniu projetos e ações que aconteceram de forma contínua, sendo alguns realizados apenas ao vivo e outros permanecendo também como registro. Na noite de abertura, por exemplo, três performances que ocorreram foram filmadas e editadas para serem exibidas na mostra: as penas de galinha jogadas entre quatro ventiladores, o filme em que Paulo Bruscky homenageia Alfred Hitchcock e o monitoramento do artista por eletroencefalograma. Uma quarta performance ocorreu no sábado seguinte: uma fila de carregadores de espelhos saiu do MAM, andou pela marquise do parque, entrou e saiu do térreo da 31ª Bienal de São Paulo e retornou ao MAM. Já na obra <i>Expediente: primeira proposta para o XXXI Salão Oficial de Arte do Museu do Estado de Pernambuco</i> , um dos funcionários do museu cumpriu expediente regular durante todo o tempo da mostra, ao vivo, na sala expositiva. Em <i>Vendedor de comidas</i> , uma vendedora ambulante permaneceu na sala expositiva comercializando seus produtos regulares. Curadoria de Felipe Chaimovich.

2 set 2014 – 14 dez 2014	<i>Primeiro amor</i> , 2005, de Rivane Neuenschwander	Na exposição panorâmica Rivane Neuenschwander: mal-entendidos , foram exibidas cerca de vinte obras de diferentes períodos de produção da artista Rivane Neuenschwander nos quinze anos anteriores. Entre vídeos, instalações, esculturas e pinturas expostas na Grande Sala do MAM São Paulo, <i>Primeiro amor</i> convidava os visitantes a descreverem, para um artista forense, instalado no espaço expositivo, o rosto de seu primeiro amor. Curadoria de Adriano Pedrosa.
27 jan 2015 – 21 jun 2015	<i>Palhaço com buzina reta – monte de irônicos</i> , 2007, de Laura Lima	A mostra Museu dançante foi composta por 38 obras do acervo, em diversas técnicas, que exploravam aspectos da dança e do movimento. Somou-se a ela uma residência da São Paulo Companhia de Dança (SPCD), para criar um universo experimental em que as peças dialogavam com o repertório coreográfico. Na Grande Sala do museu, a disposição das peças permitiu aos coreógrafos convidados proporem movimentos aos bailarinos no mesmo espaço habitado pelo público do museu. Em uma primeira etapa, concluída em 22 de março, o Museu dançante incluiu a ocupação da Sala Paulo Figueiredo com um tablado e arquibancadas, que serviram para o processo criativo de duas coreografias (<i>Coreogravity</i> , de Clébio Oliveira, e <i>Sonho de valsa</i> , de Rafael Gomes), apresentações, ensaios, exibições de documentários e aulas da companhia. A segunda etapa, de 24 de março a 21 de junho, concentrou-se apenas na Grande Sala. Nela, os bailarinos continuaram a realizar performances a partir de movimentos das coreografias criadas para essa exposição, além de manter a mostra do acervo, já em exibição desde a fase inicial. Entre os trabalhos do MAM que foram incluídos, estava <i>Palhaço com buzina reta – monte de irônicos</i> , 2007, de Laura Lima. Curadoria de Inês Bogéa e Felipe Chaimovich.
27 fev 2016 – 5 jun 2016	<i>Cafê educativo</i> , 2007-2016, de Jorge Menna Barreto	A obra de Jorge Menna Barreto, que consiste em uma situação de encontro entre o público e os educadores de museu, foi vista, na mostra Educação como matéria-prima , como um lugar de acolhimento para os visitantes que quisessem se demorar em conversas com os educadores, que, por sua vez, estavam sempre presentes na sala. Curadoria de Daina Leyton e Felipe Chaimovich.
data não especificada	<i>Quadris de homem=carne/mulher=carne</i> , 1995, de Laura Lima	Em O útero do mundo (6 set 2016 – 18 dez 2016), foram selecionadas obras em que o corpo aparece como lugar de expressão de um impulso desvairado, apresentando-se transformado em contorno ou definição. Entre pinturas, desenhos, fotografias, esculturas, gravuras, vídeos e performances do acervo do museu, foi apresentado o trabalho <i>Quadris de homem=carne/mulher=carne</i> , 1995, de Laura Lima. Curadoria de Veronica Stigger.

data não especificada	<i>Bala de homem=carne/mulher=carne</i> , 1997, de Laura Lima	Para a mostra O útero do mundo (6 set 2016 – 18 dez 2016), foram selecionadas 280 obras pertencentes ao acervo do MAM que mostram a indomabilidade e as metamorfoses do corpo. Entre elas, foi apresentada <i>Bala de homem=carne/mulher=carne</i> , 1997, de Laura Lima. Curadoria de Veronica Stigger.
26 set 2017	<i>La Bête</i> , 2017, de Wagner Schwartz	Exibida no 35º Panorama da Arte Brasileira (27 set 2017 – 17 dez 2017), com título <i>Brasil por multiplicação</i> , a performance com duração de aproximadamente cinquenta minutos começou com o artista, nu, manipulando uma réplica de plástico de uma escultura da série <i>Bichos</i> , de Lygia Clark (1920-1988). Na sequência, o público foi convidado para participar moldando diferentes formas com o corpo de Schwartz. A cena de uma criança, acompanhada da mãe, tocando tornozelos, joelhos e perna do artista, foi isolada de seu contexto e veiculada na internet, deflagrando uma onda de protestos dentro e fora das redes sociais, o que levou a uma investigação pelo Ministério Público Federal. O órgão, no entanto, descartou crime de pornografia infantil e o caso foi arquivado. O processo que apurava eventual responsabilidade do MAM São Paulo no que se refere à violação de direitos de crianças e adolescentes quanto à classificação indicativa também foi arquivado. Curadoria de Luiz Camillo Osorio.
26 set 2017	<i>Demolition Incorporada. Apêndice</i> , 2017, de Marcelo Evelin	Projeto especial do coreógrafo Marcelo Evelin para o 35º Panorama da Arte Brasileira: Brasil por multiplicação , a performance explorou nove corpos que dançaram, com música de Sho Takiguchi, para revelar justamente a exaustão e o mal-estar diante da agressividade imposta pela combinação entre hiperprodutividade, precarização da vida e intolerância crescente diante das diferenças. Curadoria de Luiz Camillo Osorio.
9 mai 2018 – 19 ago 2018	Várias ações	Enquanto o MAM aguardava a volta da obra de Louise Bourgeois, que saiu pela primeira vez em itinerância, a mostra A marquise o MAM e nós no meio se inspirou em sua metáfora de conexão. Um conjunto de obras do acervo do museu foi exibido na Sala Paulo Figueiredo e se articulou com uma agenda de performances, oficinas e shows na Marquise, dentro das atividades do Domingo MAM, realizado pelo Educativo desde 2013. Na programação, além de <i>Quadris de homem=carne/mulher=carne</i> , 1995, de Laura Lima – que foi apresentada na abertura da mostra e no Domingo MAM (8 mai e 8 jul 2018) – e da instalação <i>Café educativo</i> (2007/18), de Jorge Menna Barreto, a exposição também contou com <i>Bail 4</i> , 2018, performance de Guilherme Peters no Domingo MAM; e <i>Mandíbula</i> , de Josefa Pereira e Patrícia Bergantin. Curadoria de Ana Maria Maia em conversa com o grupo

		inteiro e Educativo MAM.
22 jan 2019 – 28 jul 2019	<i>Palhaço com buzina reta – monte de irônicos</i> , 2007, de Laura Lima	Na exposição Passado/Futuro/Presente: Arte contemporânea brasileira no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo , a ideia foi apresentar as relações entre o passado e o futuro por meio de trabalhos de arte enraizados no presente, mas caracterizados pela diversidade e pelo constante intercâmbio de ideias em escala internacional. Incluindo pintura, escultura, instalação, fotografia, vídeo e performance, a mostra apresentou <i>Palhaço com buzina reta – monte de irônicos</i> , 2007, de Laura Lima. Curadoria de Vanessa K. Davidson e Cauê Alves.
15 jun 2023 – 13 ago 2023	<i>Expediente: primeira proposta para o XXXI Salão Oficial de Arte do Museu do Estado de Pernambuco</i> , 1978/2023, de Paulo Bruscky	Em Elementar: Fazer junto , uma exposição que foi realizada a partir acervo do museu, a ideia foi convidar o público a refletir sobre os sentidos e possibilidades do trabalho em conjunto. Entre as obras, o trabalho de Paulo Bruscky deslocou um funcionário do museu para desenvolver suas atividades diárias na sala expositiva. Curadoria de Cauê Alves, Mirela Estelles e Valquíria Prates.
5 out 2024	<i>A última ceia</i> , 2024, de Grupo MEXA	Na abertura do 38º Panorama da Arte Brasileira: Mil graus (5 out 2024 – 26 jan 2025), o Grupo MEXA – criado em 2015 após episódios de violência em algumas casas de abrigo de São Paulo – apresentou <i>A última ceia</i> , performance que é uma adaptação do espetáculo que apresentou na Europa em maio e junho de 2024, no qual o grupo subverte a narrativa bíblica homônima retratada por Leonardo Da Vinci para refletir sobre vida, morte, reinvenção e imortalidade. O Panorama buscou elaborar criticamente a realidade atual do país sob a noção de calor-limite. Curadoria de Germano Dushá, Thiago de Paula Souza e Ariana Nuala.
5 out 2024 e 30 out 2024	<i>Componente serial</i> , 2024, de Davi Pontes	Como parte do 38º Panorama da Arte Brasileira: Mil graus (5 out 2024 – 26 jan 2025), o artista Davi Pontes apresentou a performance <i>Componente serial</i> (2024). Dividida em duas apresentações, a obra explorou a construção de um vocabulário coletivo e performativo, desenvolvido a partir da colaboração entre Davi Pontes, a bailarina Safira Sacramento e o coreógrafo Sebastião Abreu. A obra evocou imagens estruturadas a partir de poses, movimentos e expressões que ressoam com desejos e dinâmicas culturais urbanas. Foi ancorada em um palco de três níveis em forma de paralelogramo, estrutura que sustentou os movimentos dos performers e simbolizou fluxos de velocidade e mudança. Curadoria de Germano Dushá, Thiago de Paula Souza e Ariana Nuala.
12 out 2024	Tropa do Gurilouko, 2024	A Tropa do Gurilouko, grupo de "bate-bola" criado em 2023 na Zona Oeste carioca, marcou presença no 38º Panorama da Arte Brasileira: Mil graus (5 out 2024 – 26 jan 2025) por meio de um exemplar da indumentária criada para o Carnaval de 2024, e de uma saída nas imediações do Museu de

		Arte Contemporânea (MAC) e do Parque Ibirapuera. Os “bate-bolas” são conhecidos do Carnaval do Rio de Janeiro e têm na sua criação uma releitura de tradições europeias durante a Folia de Reis. Curadoria de Germano Dushá, Thiago de Paula Souza e Ariana Nuala.
--	--	--

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO

Laboratório de Pesquisa 2024

junho de 2024 a março de 2025

Créditos

Pesquisa e texto

Nina Rahe

Organização

Cauê Alves

Gabriela Gotoda

Gregório Ferreira Contreras Sanches

Laura Almeida Nobre de Sousa

Pedro Nery

Produção

Ana Paula Pedroso Santana

Revisão de texto

Isabela Maia

Divina Prado

Design

Paulo Vinicius G. Macedo

Rafael Kamada

Acessibilidade da publicação digital

Leonardo Sasaki Pires

Colaboração

Acervo

coordenadora

Patrícia Pinto Lima

analista

Marina do Amaral Mesquita

arthandler

Igor Ferreira Pires

conservadora

Bárbara Blanco Bernardes de Alencar

documentalista

Camila Gordillo de Souza

assistente

Taline de Oliveira Bonazzi (PJ)

Biblioteca

bibliotecário documentalista

Victor de Almeida Serpa

assistente

Felipe de Brito Silva

Educativo

coordenadora

Mirela Agostinho Estelles

analista

Maria Iracy Ferreira Costa

educadores

Amanda Alves Vilas Boas Oliveira

Amanda Harumi Falcão

Amanda Silva dos Santos

Caroline Machado

Leonardo Sasaki Pires

Luna Souto Ferreira

Maria da Conceição Ferreira da Silva Meskelis

Pedro Henrique Queiroz Silva Magalhães

Sansorai de Oliveira Rodrigues Coutinho

estagiários

Bárbara Barbosa de Araújo Goés

Daniel Oliveira Ribeiro Mascarenhas da Cruz Pereira

Gabe Nascimento