

Entrevista com Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda.

Antonio Gonzaga Amador¹, Jandir Jr.²

Entrevistadores: Alexandre Sá³, Ana Tereza Prado Lopes⁴

Transcrito por Gabriela Soares⁵

1 Antonio Gonzaga Amador é artista visual e educador. Doutor em Artes da Cena PPGAC/UFRJ em 2024. Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes PPGCA/UFF em 2019. Graduado em Pintura pela EBA/UFRJ em 2013. Participou de cursos e oficinas na Escola de Artes Visuais do Parque Lage entre 2012 e 2014. Artista visual com interesse em programas performativos queensem o corpo e seus estudos transdisciplinares. Desde 2025 é funcionário na Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda. Email: amador.pintura@gmail.com lattes: <http://lattes.cnpq.br/0294669464822169> Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8907-0536>

2 Jandir Jr. é Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. Assistente de Educação e Arte no Museu Bispo do Rosário. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6509959708800000>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6621-9767>. E-mail: mailexpressivo@gmail.com

3 Alexandre Sá é artista-pesquisador. Curador e crítico de arte. Pós-doutorando em História pelo PPGH-UFF sob supervisão de Daniel Aarão Reis. É procientista com o projeto A ambiguidade da política brasileira nos escritos de Hélio Oiticica (1964-1969). Jovem Cientista Faperj. Diretor do Departamento Cultural da UERJ e professor do Programa de Pós-graduação em Artes (PPGAR-TES). Sócio da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA). Sócio da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA). Membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - Comitê de Poéticas Artísticas (AAPAP). Coordenador do Fórum Nacional de Editores de Revistas Acadêmicas de Artes Visuais. Vínculo institucional: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Francisco Xavier, 524 - Maracanã, Rio de Janeiro, R.J, 20943000. E-mail: alexandresabaretto@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7846-5145>. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/0137944963846547>. Niterói, Brasil.

4 Ana Tereza Prado Lopes é artista, curadora, pesquisadora, graduada em artes visuais pela École Supérieure D'Art Visuel de Genebra, tem especialização em História da Arte e da Arquitetura no Brasil e formação em tradução inglês-português, PUC-Rio. Doutora e mestre em Artes Visuais pela EBA / UFRJ. É professora adjunta do Instituto de Artes (DLA/Iart/Uerj) e da linha de pesquisa Arte, Experiência e Linguagem (PPGArtes/Uerj). É uma das editoras da revista Concinnitas (Iart/PPGARtes/Uerj). E-mail: anaterzapradolopes@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7582-6040>; ID Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8432791226634568>

5 Gabriela Soares é graduanda em História da Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Membro do grupo de pesquisa Estádio do Espelho (UERJ). Rua São Francisco Xavier, 524, Maracanã, Rio de Janeiro – RJ – 20550-900. E-Mail: syderas@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5880-017X>. Lattes ID: <https://lattes.cnpq.br/0217731344966346>. Rio de Janeiro, Brasil.

Alexandre Sá: Pode começar, Tetê.

Ana Tereza: Então gente, primeiro agradecer a vocês, super prazer. A gente pensou aqui, como iniciar essa conversa? Acho que a gente podia começar desde o início de vocês. Falar um pouco dessa parceria de vocês, como começou isso?

Jandir Jr.: Acho que vou começar, e vou me alternar com o Antonio. Eu e ele nos conhecemos trabalhando no Museu de Arte do Rio. Apesar de termos cursado a EBA na UFRJ, a gente começou a ter um contato de fato lá, nessas funções que passaram pelo trabalho no Museu de Arte do Rio, não só a educação, mas a monitoria também. Em certo momento, essas coisas se confundiam ali, era uma confusão muito comum e operativa para eles - educação e educadores ainda se vem dando uns toques na obra. Esse cenário foi o que deu esteio para o trabalho começar, antes mesmo de a gente conseguir pensar que a gente iria fazer performance. Eu não gostava de performance, achava estranho a beça. Mas, acho que o trabalho tá ali com o corpo disponível, convocou a gente nessa dimensão da fisicalidade, para fazer alguma coisa com ele mesmo. Me lembrei de uma coisa que talvez seja mais interessante o Antonio contar do que eu mesmo, que é a experiência com o trabalho do Hélio Oiticica, pois ele gerou a primeira performance.

AT: No encontro de alunes, né? Que eu estava na comissão, acabei de falar pro Alexandre isso.

Antônio Amador: Então vou falar um ponto polêmico dessa relação! Acho que é algo que move muito o trabalho. Vai ser longa a história, já vou avisando! Quando o MAR inaugurou em 2013, tinha uma exposição chamada O ABRIGO E O TERRENO, e nessa exposição tinha um trabalho do Hélio Oiticica, em homenagem a Lygia Clark. Quando o MAR inaugurou, eu era monitor estagiário do museu, e eu trabalhei na abertura e durante um mês inteiro nessa exposição. Esse trabalho, no fim de semana de abertu-

ra, você podia mexer nele. O trabalho era uma forma de bolo retangular, com areia dentro e um cartão de papelão que você podia mexer. Teve a abertura e, logicamente, a estrutura do museu não percebeu que seria um espaço tão grande assim, papo de 3.000 pessoas por dia. Então passou a abertura e logo a museologia falou, “gente, esse trabalho não é do museu, é emprestado, logo, vamos parar de mexer nele”.

Essa foi uma relação muito interessante, pois essa obra ficava numa mesa com outros trabalhos, então o que normalmente acontecia era que, depois da abertura, se alguém mexesse, eu tinha que falar que não podia mexer no trabalho. E, normalmente, com o fluxo de pessoas era muito tranquilo - a maioria simplesmente falava “ah, não, de boas, desculpa, eu não sabia”. A relação problemática acontecia era com as pessoas estudadas da arte, pessoas que conheciam o Hélio Oiticica e ficaram muito indignadas por não poderem mexer. Em retrospecto, dez anos depois, acredito que causava uma fricção o fato de eu responder de maneira técnica. Dizia “não, esse trabalho está contextualizado historicamente, tem toda uma relação museológica nele, a relação de participação muda”, mas as pessoas ficavam ainda assim indignadas por essa opressão da experiência da arte que ela poderia ter. Normalmente, elas viravam de costas para mim e diziam “ah, tá bom!” - Essas relações de microviolências aconteciam muito mais com as pessoas que eram entendidas do que com as pessoas que não eram. Só podia falar “desculpa” e seguir a vida.

Passou essa experiência, eu e Jandir fizemos um curso de formação e residência artística na Casa Daros no ano seguinte, 2014. Era um curso legal, tinha a ver com a relação das conferências-espetáculo do Parque Lage, o curso era organizado pelo Guilherme Vergara, a Jessica Gogan, o Rafa Éis e a Diana Kolker. Durante o curso, a gente teve várias experiências com diversos tipos de artistas, de várias áreas diferentes, mas aconteceu algo muito interessante comigo e com o Jandir, nos momentos de intervalos dos cursos. Começamos a brincar falando “poxa, imagina que tenha um objeto que seja interativo, a gente falasse pros visitantes que não podia mexer na obra e, quando questionasse sobre a interatividade, a gente falasse que a interatividade é com a gente?”, pela nossa experiência de trabalho. A gente riu, e foi isso. Passou mais um ano, e em 2015, houve a chamada para duplas de artistas fazerem uma intervenção no Hélio Oiticica, a partir do programa de pós-graduação em artes da UFRJ. Brinquei com o Jandir e falei poxa, vamos mandar essa estrutura, e aí começamos a pensar em como poderíamos fazer isso. Chegamos a uma solução com

o espaço do H.O, com uma releitura de um trabalho, baseado no Hélio Oiticica. No início, testando, sem nem saber se ia passar, a ideia era de: elencar um uniforme, ficar ao lado da obra e, toda vez que uma pessoa chegasse perto e tocasse nele, nós falaremos que “não, não pode tocar, a interatividade é conosco”.

Passou, por incrível que parecesse. Foi uma relação forte, porque a gente até essa época não trabalhava com performance. Eu estava iniciando de maneira muito incipiente, um trabalho bem pessoal. Teve algo que a gente elencou, o que seria esse uniforme. Pela relação simbólica dos nossos espaços, a gente pensou em uma pessoa vestida de terno, como algo que seja comum na maioria dos espaços. Alguém de terno, através do qual você teria uma primeira indicação da relação “serviço”, uma pessoa que vai me auxiliar a ter informações, trocas de serviços no espaço. Então nós decidimos, compramos os ternos, cortamos o cabelo, fizemos a barba, nos decidimos a levar bem a sério. Algo que nos incentivou foi o fato do projeto ter uma ajuda de custo para poder realizar, o que nos deixou bem feliz. A gente teve uma experiência muito divertida com a densidade da performance. Montamos o trabalho, organizamos o espaço, compramos o terno, fizemos a barba, cortamos o cabelo. No dia, uma amiga minha veio na minha direção, virou para mim e me disse “oi, tudo bem? Onde fica o banheiro?”. Dei uma travadinha de alguns milissegundos, mas continuei no personagem, na minha função. Estávamos no terceiro andar, então eu disse para descer, pegar o elevador, etc. Ela disse “ah, tá, obrigada!”. Ela virou de costas e deu um clique na cabeça, disse “caramba, Antônio, é você!”.

Depois, conversando com o Jandir, acho que a gente teve uma experiência de como a performance era mais densa que simplesmente a relação direta com o público ou como guia. Como, em certas posições e utilizando determinadas roupas, adensava-se uma discussão. Percebemos uma relação louca com nossos corpos, com a posição que a gente se colocava, que tudo isso poderia aumentar essas discussões. Para além da piada, da ironia com uma situação dada, a performance também faz algo com relação às escolhas.

Um ponto a mais que dá uma relação com a performatividade e com a relação com um todo foi a gente ter levado um calote! A gente não se ligou que eram 500 reais, que era um dinheiro bom na época. Não nos ligamos, ou esqueceram de passar para a gente, que precisávamos colocar o CNPJ da UFRJ nas notas fiscais e nos recibos das coisas, para termos o reembolso. Colocamos só os nossos. Compramos lá no Saara, e quando entrega-

mos eles disseram que tinha que colocar o CNPJ. E vai tentar conseguir outro recibo no Saara! Acho que essas pequenas histórias dizem muito sobre toda uma relação de uma sistemática, uma burocracia do mundo da arte que são inerentes ao trabalho - tanto ao trabalho artístico quanto ao trabalho laboral. É esse tipo de coisa que funda Amador e Jr., a partir daqui a gente percebe que tem algo aqui que podemos ir apertando, performando mais, vendo até onde os outros performam com a gente. Tanto no discurso como no ato em si, nas relações com os editais, como trabalhamos junto com a curadoria, com a burocracia. E foi assim que criamos a empresa, ao mesmo tempo que íamos fazendo. Eu disse que ia demorar muito!

JJ: Eu achei o livrinho da publicação, que tem o nosso nome. Tem a nossa página, nossa foto novinho, assinamos com nossos próprios nomes e não como Amador & Jr.

Te ouvindo, eu lembrei como surgiu o nome, com mais uma piada. Eu lembro que nessa época, mais ou menos, tinha um GIF circulando que era do Paulo Coelho e do Romero Britto lado a lado, em frente a uma pintura do Romero Brito. E aí fizeram um GIF deles dois e um pentagrama surgia, eles estavam de mãos dadas e de terno. Eu fiz uma piada que era “Coelho & Brito, Segurança Patrimonial LTDA”. Eu tinha esquecido completamente! Feliz coincidência ser Amador e Jr.

AA: É realmente muita coincidência, ser os nossos nomes!

JJ: Tem algo ainda, a Ana pode confirmar se lembrar, mas esse edital era para pós graduandos, e a gente ainda estava na graduação.

AT: Eu comentei isso outro dia, que teve um erro da comissão científica que eu participava, com os outros organizadores, que a gente absorveu os graduandos e, quando nos demos conta, perguntamos “e agora?”. Os professores, o Cadu e o Leonardo Ventapane, foram super de boas, acharam legal deixar como está, absorver, deixar todo mundo apresentar o trabalho.

JJ: Que bom, porque senão, o trabalho não ia nem existir!

AS: Vocês trouxeram algo, o Antonio disse “a gente ficou ali um pouco no personagem”, e eu queria tocar nisso pois é algo que me interessa. Acho que coloca a gente que tá junto, pensando sobre, num lugar muito particular, e é isso que deixa a gente muito intrigado. Pois quando a gente olha o site, que é super bem humorado, debochado com todo o esquema, tem a história do traje/uniforme. De uma certa maneira, eu fico, sempre que vejo o trabalho de vocês, me perguntando como vocês conseguem deambular entre a ideia desse traje e de uma fantasia em estrito senso, uma fantasia de segurança. De alguma maneira, também, mesmo assim vocês mantêm uma situação de performatividade que, se não fosse o terno, se desse de outra maneira. O terno é um emblema, um símbolo de alguma forma, que está investido na roupa. Isso também, pelo menos no Brasil, não é tanto uma tradição na performance. Seria complicado falar de uma tradição de performance no Brasil, mas não temos tanto isso da vestimenta como sendo elemento estrutural da ação. E eu queria saber como vocês sentem isso, se é uma questão, se não é. Inclusive, não vi ainda a exposição na Casa França Brasil, mas a Tete me mandou graciosamente as imagens, e tem alguma coisa de um terno lá, pendurado, meio Beueysiano. Queria perguntar um pouco sobre isso.

JJ: Nossa, maravilha, muito bem colocado. Você pegou num ponto que acabou me escapando. Eu também reparei, o Antonio disse “Personagem” e se corrigiu dizendo “função”. Eu acho que isso é sintético de como a gente encara esse trabalho. Se por um lado, a ideia de fantasia, de disfarce, de personagem, etc, estão mobilizadas no trabalho, a gente também foi percebendo que era mais a gente mesmo do que exatamente alguma coisa que estava ali numa cênica, um jeito de atuar diferente. Ainda que o terno invista também certo comportamento, quando a gente põe um uniforme, uma função laboral, e nosso comportamento muda. A gente teria uma conversa muito diferente numa mesa de bar, por exemplo.

Eu percebi, e acho que Antônio também, que era a gente ali, mudou pouca coisa. Isso foi surpreendente, de que vestido do terno, vestindo uma posição social, percebemos que a performance muda, a forma de ver a

gente muda. É como se nosso corpo fosse outro, no sentido de que ele está investido de uma função, de um referencial para quem visita a exposição. Isso tá confundido ali por certos procedimentos, burocracias, e isso me faz pensar em como o trabalho se estrutura. Uma coisa que eu acho interessante para a gente e para uma leva de artistas que trabalham mais recentemente. Perceber que dentro dessa grande categoria de trabalhos que mobilizaram a política, o imaginário social de uma forma ampla, perceber ainda essa divisão que lida com um trabalho de base, um trabalho mais rasteiro, algo que sustenta a vida social nas funções mais elementares, árduas, que precisam de alguém que acorde cedo. Esses trabalhos mais atenuantes, mais intensos, pessoas que varrem o chão, que observam, que põe seu corpo para risco. Isso está, obviamente, associado com a produção de raças, no Brasil como caso especial. A produção de raça está vinculada a esse processo de colonização perpetua, essa colonialidade que se mantém desde a fundação deste país e desse mundo, se a gente pensar que a racialização não está restrita a limites geográficos. Então é isso, me mobiliza a pensar que o terno é um ícone para a gente, algo que fala de um todo maior, que fala do trabalho racializado, trabalho de base. Nossos corpos ficam sublinhados em algum aspecto que diz respeito a pessoas pardas como nós, pessoas negras, justamente no que se confunde o labor, o trabalho. É essa relação entre pessoas que comumente visitam museus e pessoas que comumente trabalham neles.

AA: Complementando o Jandir, eu acho que não funcionaria se a gente não tivesse os corpos que a gente tem. Creio que talvez as coisas não fossem tão intrinsecamente ligadas e óbvias nessas relações, seria uma outra coisa talvez.

Acho que tem uma outra coisa, com relação ao termo da exposição, que é uma performance ali. Teoricamente, a gente terceiriza o serviço na exposição, se a pessoa quiser, ela pode vestir o terno e ter aquela experiência. Normalmente, as pessoas não usam, porque entram nessa relação de ícone, mas algumas pessoas usam, principalmente crianças. Elas se sentem muito mais à vontade de colocar o terno. E tem pessoas que se detém mais na exposição, no sentido de ler o programa performativo, que entendem qual é o filme, elas eu já vi colocando. Mas acho que tem esse jogo do uniforme, bem isso que o Jandir colocou. Um jogo que vem dessa relação que o trabalho nos conforma, a gente só tem a objetividade de desenvol-

ver o programa que temos hoje. O resto de todas as relações, construímos cotidianamente nos trabalhos.

JJ: Eu tinha esquecido do terno, mas é justamente isso. Nós chamamos as performances de “Serviços” no site, e tem algumas performances que não precisam do nosso corpo presente. O trabalho remoto, por exemplo, que é um totem nosso, está em escala real, e fica disponível no site. É um trabalho inédito, a gente tinha pensado mas não tinha realizado em nenhum lugar. O nome dele é “Terceirização”, é um terno que a gente usava e deixa disponível no lugar, em tese, em que o segurança estaria. Fica disponível ao público que queira usar, e ele ganha certas marcas ao longo do tempo - manchando, se amassando. É legal ver como ele se transforma ao longo da exposição.

AA: A galera não sabe dar nó de gravata... fica umas coisas estranhas.

JJ: Isso! Pode crer! E é isso, até esses amassados fazem a gente pensar nessa terceirização.

AA: É muito louco porque o uniforme é feito para o nosso tamanho, e quando a pessoa bota, as vezes fica uma coisa muito grande, muito louca. Aí você percebe uma relação muito fina, pois se você olhar pro uniforme das pessoas, é o tamanho que tem - as vezes fica mais apertado, as vezes fica maior.

Tem um vídeo que uma pessoa mandou recentemente, acho que é um vídeo da TATE, do MET, não sei. É uma chefe de segurança falando... Jandir, você lembra? Reparou que o terno dela era enorme?

JJ: Não!

AA: Vê depois e repara nisso!

AT: Porque ele circula, né? E essa caracterização é algo que eu me lembro bem quando vocês chegaram, voltando lá atrás no encontro. Lembro que foi uma mudança radical, vocês foram ao barbeiro e etc, e isso ficou gravado em mim. Cortaram os cachinhos do Jandir! Teve uma coisa de cabelo, de caracterização, bem marcante. E, voltando hoje na exposição, eu achei ela tão bonita, parabéns! Muito linda mesmo!

JJ e AA: Obrigado!

AT: E a tipografia, o jeito que vocês trabalharam o espaço, achei tão precisa, tão incrível. Minha pergunta então fica sendo sobre essa transmutação, esse trânsito das linguagens. Eu não me lembro de ter visto tão amplamente esse uso de diferentes linguagens - dos desenhos do Antônio, das fotos, desse totem. Será que vocês poderiam falar um pouquinho dessa transmutação do corpo, dessas diferentes linguagens da exposição?

JJ: Eu posso começar, mas só um detalhe: eu não aguento mais fazer performance! Eu não consigo deixar meu cabelo crescer!

A gente começou a fazer os desenhos justamente para o projeto, na primeira performance, que se pedia um croqui, que o Antonio fez a mão. Batemos o olho ali, e o croqui tem aquilo do inacabado e, pensando no nome da dupla, pensamos que era algo amadora, tem alguma relação. Virou parte do trabalho, Tanto que a gente entra no site e acaba adotando essa caligrafia, essa letra escrita pelo Antonio como uma fonte pros títulos, para a identidade visual da exposição. Acho que nisso, e aí construindo a performance em suas periferias (ou seja, o site, os desenhos), percebemos que a performance estava além do corpo em ato. Tem uma série de dispositivos que a gente lança a mão, atos que compõem a performance. Os textos que a gente escreve para cada serviço (e aí muda o nome de

performance para serviço) são um tanto irônicos, a gente finge ser uma empresa de segurança. Os desenhos são os preparatórios da performance, onde a gente consegue visualizar primeiro como ação, e depois conversamos e debatemos isso. Tem as performances que são desincorporadas, o trabalho remoto, a terceirização. Tem às vezes o contato que fazemos com as pessoas, um contato até meio protocolar, com slogans que a gente inventa como “Amador & Jr: Nem Profissional Nem Sênior”. Eu acho que vai nesse sentido, eu pensaria em como essas outras mídias servem para criar uma imagem maior junto com o site, com publicações, coisas que vão confundindo a performance e fazendo ela acontecer. É um aspecto importante para Amador & Jr., ao mesmo tempo prejudicial, em que muitas vezes a gente não é visto como performance.

Por exemplo, lá na exposição, muitas pessoas não entram na sala - é uma sala lateral, que muitas vezes era uma sala do educativo da Casa França, então as pessoas muitas vezes batem o olho e vão embora ao ver uma sala de descanso, uma televisão ligada, uma bagunça. Nas performances também. Às vezes estamos de terno, com os olhos fechados, e mesmo assim a pessoa me pergunta onde fica o banheiro. Respondemos, ainda de olhos fechados e ela vai embora. A gente está de dente de ouro, respondemos alguma coisa, a pessoa até franze o cenho, agradece e vai embora - é muito comum fingir uma normalidade. Acho que isso acaba até contaminando nossos parceiros. A Carolina Rodrigues, que foi uma curadora bem importante para nós, escreveu o texto crítico que na parede da para ver, e o texto é muito esquisito, pois ele se confunde com o texto de uma empresa se propagandeando. Algumas pessoas já têm vindo falar, por exemplo, dessas que vêm desavisadas. Recentemente veio um visitante enquanto eu estava na sala, descansando, e ele estava olhando a exposição e, ao ver a legenda da sala de descanso, ele começou a rir. Teve uma crise de risos! E aí eu levantei e fui conversar com ele, e ele disse: “eu estava revoltado já! Já tava pronto pra ir na recepção reclamar com alguém, perguntar como um espaço de cultura se presta a isso, abrir espaço para uma empresa de segurança se propagandear, escrever um texto todo se elogiando, explorar a imagem de seus funcionários!” Mas, depois de ler a legenda, entendeu que era uma performance, e ficou um tempão conversando comigo.

AA: Só para complementar, eu acho que, como o Jandir falou, a gente é muito da performance, mas a gente tenta dilatar a questão do tempo da per-

formance. Pensar essa relação da performance como a performatividade de outras documentações, outros dispositivos, outras linguagens. Pensar que quando você entra no nosso site, você está performando com a gente, que está rolando uma troca ali quando alguém vai no Fale Conosco perguntar algo e o agente responde algo mais protocolar da condição. Tem gente que envia os editais, e respondemos como parte da performance. As vezes é um tiro no pé, mas acho que faz esse jogo da performance. E muitas coisas nessa relação com a linguagem tem muito a ver com a nossa vida. O trabalho remoto nasce na pandemia, como a gente pensa o trabalho remoto com determinados tipos de pessoas. Antes disso, o trabalho remoto seria impensável. Muitas vezes, tem a ver com nosso cotidiano. Recebemos muitos convites de exposição tipo “poxa, está tendo essa exposição aqui, mas a gente não tem dinheiro para vocês.” A gente diz, trabalho remoto, só para imprimir que estamos aí. Daí que vem essas estratégias da linguagem, que tem a ver com esse campo mais do trabalho.

AS: Eu vou fazer uma pergunta meio longa, mas como eu adoro o trabalho de vocês, é importante dizer. A gente toca uns pontinhos nevrálgicos, é importante pensar pois é um trabalho mais histórico de desdobrar, até para quem está lendo a gente. No site, eu acho lindo quando você fala de lançar performatividade para esse leitor. Vocês colocam que as instituições são clientes, e isso já é algo interessante, no texto, vocês colocam que são eles que “a dupla já atendeu”. Eu acho que tem uma camada mais direta de ironia com a instituição, a primeira camada. Mas fiquei também me perguntando, e aqui tem uma primeira parte da pergunta, uma ironia com a própria ideia de artista. Não é mais uma relação de produção, e sim de atendimento, e aqui eu to acreditando nesse drible que vocês fazem na linguagem. E aqui fica uma preocupação em certa medida, como que a dupla pensa essa relação da ironia com a própria ideia do artista.

Ao mesmo tempo, eu lembro que eu citei recentemente que lá em 1995, eu, Daniela Matos e a Isabel Portela, fizemos uma exposição chamada Incorporações. Já tinha um debate de performance, performatividade, etc. E a Viviane Matesco, uma figura contundente da UFF, ela falava o tempo inteiro, com aquele jeito dela: Cuidado. Ela dizia que a performance tem algo de animador de auditório. Isso virou para mim uma fantasmagoria, no melhor e no pior sentido. Então minha pergunta acabava aqui, como vocês lidam com esse risco - de um desejo de questionamento das instituições,

que a tudo devora, e nessa lógica de animador de auditório. Mas aí, por outro lado, tem uma última parte da pergunta, que não estava aqui, mas enquanto vocês estavam respondendo eu fui procurar. O catálogo da bienal termina, ao mesmo tempo me respondendo e não respondendo, mas que tem algo aqui que eu queria trazer. Essa imagem que vocês veem no catálogo da bienal - linda! Também acho histórica, no Museu Nacional de Belas Artes - ela tensiona e fratura toda a possibilidade de animação de auditório, com por exemplo esse registro de performances em Queimados, lá em 2019, com o Jandir dentro de uma piscina. É totalmente o avesso. Logo, fiquei me perguntando se também esses outros lugares, a princípio, onde a nuvem simbólica do sistema de artes não está, se esse trabalho não se redimensiona, se ele não atende de fato as lógicas que vocês têm uma preocupação desse silenciamento desses corpos, e assim por diante. Diferente de uma grande abertura expositiva, por exemplo.

JJ: Acho que tem muitas coisas, talvez fique perdido a maneira que vou responder! Muito comumente, trabalhando como educador e com outros educadores, a gente se viu lidando com artistas e odiando os artistas, desgostando deles. Ô gente complicada! O “main” da arte como um todo é muito complicado, quando você está em uma certa posição, em um museu grande como o que a gente trabalhou como educador e monitor. Nossa, vem umas pressões também, como gente que não consegue dimensionar seu papel como trabalhador de uma instituição, com responsabilidades por ela, e acabam sendo violentos contigo. Já sofremos na mão de muitos artistas, como sofremos na mão de muitos curadores, enfim. Tem colegas que receberam dedo na cara, ouviu um grito, teve gente que até tomou soco - não exatamente de um artista, mas de público em geral. Então se confunde, existe uma certa hostilização que ocorre.

Acho que isso foi importante para que construíssemos uma ética do trabalho, porque isso norteou algumas decisões para Amador & Jr. Por exemplo, nós decidimos performar só nós dois sempre, entendendo que de outro modo, se trouxéssemos outras pessoas para fazer essas performances, terceirizando isso, a gente estaria numa posição mais próxima de um empregador, agenciando outros corpos. Havia algo ali que estava na nossa fisicalidade, no nosso corpo. Também há a decisão das performances serem em longa duração, mas que ela tende muito menos a uma tradição dessas performances longas, que ficaram mais conhecidas com a exposi-

ção individual da Marina Abramovic aqui em São Paulo. Temos muito mais a ver com a rotina de trabalho. Teve um caso, que creio ter mencionado em outro momento, em que eu estava fazendo uma prática de yoga, que eu tinha que ficar com os braços pro alto e etc. Eu não sou praticante de yoga, nunca fiz, mas fui numa aula experimental. Então eu estava lá, com os olhos fechados, e me veio à cabeça uma lembrança, ao perceber que meu braço doía a beça, de que todo dia eu pegava um metrô, papo de uma hora com o braço de pé. Então eu claramente podia aguentar essa sensação. Quando eu abri o olho, o instrutor falou para outra pessoa, “Nossa, o Jandir foi o único que ficou com o braço de pé! Que dedicação a prática!”, e eu só estava pensando no trabalho. Duas horas segurando uma marmita ou algo do tipo. Acho que isso é legal de falar pois mostra como em alguns trabalhos, e o nosso é um deles, certo corpo de trabalho, o corpo racializado, se confunde com o corpo do artista, que sofre certos condicionamentos. Privilégios, condições, juízos, etc. Mas essa confusão mistura um pouco as coisas, e a gente está nesse cruzamento. Nada soluciona muito facilmente, mas estamos nessa encruzilhada, do corpo negligenciado, agenciado de formas dolorosas na sociedade, e o corpo do artista, que tem suas dores mas que tem outras posições na sociedade. Tem mais coisas para falar mas eu esqueci, se o Antônio quiser complementar...

AA: Tem o que complementar sim! Muitas questões que você evoca, Alexandre. Mas acho que tem uma coisa que eu acho que o Jandir tocou nessa relação de tradição de performance, que tem a ver com essa relação de animador, de entretenimento. Eu acho que a gente vai para outro caminho justamente porque a gente tenta replicar a performance ao tempo de trabalho comum, e aí vem essa tradição de longa duração. Tentamos fazer sempre na abertura e em outro dia comum a exposição. Creio que tem uma relação que aprendemos no trabalho que é a relação crítica com a curadoria, que é fundamental, é pensar que a exposição não termina na abertura. Ela não deixa de existir quando você abre a exposição, ela literalmente ganha vida e densidade com todas as experiências que rolam em cartaz, com todas as outras pessoas que trabalham na exposição e os outros públicos, elas que criam com o conceito curatorial. Se cria um campo de discordância. Quando você começa a sentir um conhecimento das relações de dissensos do público que podem ser criados. Tem esse ponto que acho que a gente aprendeu muito nos trabalhos de monitor e educador, a vivência dos conceitos que foram colocados numa exposição,

que informam muito a gente no sentido de como a relação com o público é uma relação de criatividade. Ela pode ser muito potente. E também tem uma crítica com a nossa relação institucional, que acho que tem a ver com nosso trabalho.

Uma das melhores perguntas que fizeram na nossa vida veio de uma amiga nossa chamada Priscila. Ela estava fazendo performance a um tempo e nos perguntou algo muito simples que a gente não soube responder: depois de fazermos nossa performance, o que as instituições aprendiam com isso? O que mudava? Eu disse que acho que nada, geralmente não aprendem. E, voltando ao texto da bienal, acho que foi muito preciso, a relação da ironia e da piada. Ele termina dizendo que mesmo depois de tudo isso, as pessoas podem sair de lá rindo mesmo sem ter entendido a piada. Acho que tem esses pontos de fricção que a gente consegue colocar justamente porque a gente não fecha a experiência para o público performar junto com a gente. Geralmente, criamos uma situação e eles seguem o protocolo dessa situação, e o que depende é como as pessoas vão reagir a isso. Desde achar maneira até não ver, abrimos para essa experiência de criação ao público. Não só ao público que visita a exposição, e eu digo público no sentido de todos os profissionais e pessoas que lidam com a gente desde a contratação do serviço até os trabalhadores que estão ali com a gente. Temos essa condição que vai adensando as questões, e acho que abre para você rir de nervoso, rir de graça, tem essas nuances que fazem parte da nossa relação. Esse contato com o dissenso, como os públicos criam juntos.

Voltando ao que o Jandir falou, com relação às violências. Muitas vezes a gente, como educador, pensava: o trabalho não está sendo feito certo. O artista queria isso. Isso tolhia a experiência que a pessoa tá tendo com a obra no mundo. Essa relação de criar certo e errado prejudica a experiência em vida. O que seria uma experiência em arte senão uma experiência de educação e criação coletiva? É dessa ética que o Jandir fala. A gente não quer ser escroto, então vamos fazer nossas coisas para não sermos escrotos! Existem essas complexidades, muitas vezes que a gente nem tá ligado sempre, é uma relação de investimento. A gente foi aprendendo no trabalho, fazendo a performance, às vezes acontecia algo que não esperávamos. Mas precisamos ter essa serenidade de não estar certo e errado, não sofrer violências nem criar violências, tem a ver com isso. Mas enfim, muito complexa sua pergunta! Não sei se a gente abrangeu tudo!

JJ: Só mais uma coisa, um complemento. Lembrei de uma dimensão importante do trabalho, que eu e Antonio comentamos sobre desde que começamos, que é sobre ser um trabalho mesmo, o que foi importante. Estudando arte, a gente tem contato com muitas frentes diferentes, formas em que o artista se entende como agente na sociedade, desde formas ligadas a utopias e modificações sociais amplas, ao agenciamento de pessoas. Nós entendemos nossa obra como trabalho até em uma dimensão mais melancólica da crítica institucional, a dimensão que pauta coisas, critica, bota em cheque, mas que não muda muito. A pergunta da Priscilla é, infelizmente, um diagnóstico bem preciso. Então, a gente entende que estamos trabalhando, sempre, e nisso existem outras frentes em que a gente acaba assumindo. São frentes que encontram a gente em diversos espaços, como a educação. Estar aqui com vocês é uma forma de elaborar de onde o trabalho parte, são problemas que alimentam outros trabalhos, que tocam pessoas racializadas, etc. Ha, também, a dimensão desse desprestígio, da “animação de festa” na performance, que eu acho que permanece bem forte, existindo como risco, como algo a se observar. Acho que a provocação da Viviane é interessante.

AS: Quando vocês falam de trabalho, das referências dos lugares que vocês vieram, do trânsito, desses corpos, a gente pensa realmente em trabalho. Mas tem algo do trabalho dessas pessoas que não se paga. Algo desse trabalho está sempre em queda, nunca vai ser absolutamente posto em sua legitimidade. Algo disso talvez seja um pouco diferente para o sistema de arte, a gente acredita nesse artista que vai ser cada vez melhor remunerado. Acho que, então, a pergunta que vem na sequência, a minha curiosidade, é menos “como vocês se relacionam com as instituições?” ou “como o trabalho tem um resultado na instituição?”, e sim pensar em como performers, agentes, como Jandir e Antônio, como vocês lidam com essas tensões. A própria Bienal de São Paulo, teoricamente, se anunciava como um pouco inovadora, relevante, com um corpo de curadores muito diferente. Mas ela, e isso é algo que interessa a vocês e a mim, recebe uma carta de repúdio sobre as condições de baixíssima qualidade de tratamento de mediadores. Como o Jandir e o Antonio, internamente, recebem isso - para além do que o trabalho gera a instituição, mas sobre como é estar neste universo com este trabalho.

JJ: Acho que é algo ambíguo. Usarei o caso da bienal como exemplo. Participar dela foi ser muito mimado, ter uma posição maravilhosa de ter produtor, ter hotel, passagem de avião comprada, tudo pago muito tranquilamente. Fazer o trabalho como artista. A bienal é um caso extremo, mas isso se repete em outros espaços, e eu acho que a dimensão de termos um trabalho que vai sendo reconhecido, que vai brilhando nos olhos de outras pessoas que não o veriam se a gente estivesse num trabalho de monitoria e educação, ve-las interessadas, conseguir posições melhores em contraste a esses nossos empregos anteriores - isso é foda! É muito massa, é bom, é estar em uma posição diferenciada de reconhecimento, de validação. O exercício da performance aí é foda. A gente está lá, em pé, fazendo uma coisa esquisita, gratificante. A gente tem contato com públicos que conhecem e não conhecem a performance, pessoas que vão ter a dimensão de encanto com a performance. Mas é algo também violento, tiveram muitos momentos que me irritaram profundamente em contato com o público - gente intransigente que tocava no corpo, por exemplo. Tem um trabalho em que ficamos um de frente pro outro com um detector de metais, estilo portal. Isso foi na abertura. Começou a exposição e as pessoas formavam fila para passar, e aí elas passavam de qualquer jeito. Não estou dizendo que as pessoas estão erradas, que elas deveriam agir de outra forma, é a isso que a gente propôs. Mas não posso negar que isso me irritou pra caramba, ver as pessoas passarem por mim sem nem dar bom dia, como se eu fosse um playground. Ou então pessoas que perguntavam e falavam conosco de forma grossa, teve um cara fortão que passou por nós, esbarrou no meu pin que ficava no peito e acabou caindo no chão, amassou todo. Ele percebeu, olhou, disse “lh!” e foi embora. Eu fiquei, “que filho da puta!”, não abaixou para pegar o negócio, não pediu desculpas, ele só foi embora. Eu fiquei puto! É isso, é da performance, tudo certo, mas minha capacidade de amar a humanidade diminui um pouco quando eu faço esse trabalho. É como trabalhar mesmo!

Tem essas paradas, a gente está com o corpo disponível. Teve uma vez que estávamos fazendo isopor, a gente ficava com cadeiras de praia, bebendo cerveja todo dia na porta do local, e fizemos na frente da bienal. Ficamos bêbados, foi ótimo. Mas antes de começar, nós falamos assim: com essa performance, ninguém vai nos perguntar onde é o banheiro! Pelo amor de deus, estamos até escutando música, ouvindo um pagode. Começou a performance, e vieram todas as perguntas de rotina. Onde fica o estacionamento, onde fica o bebedouro. Era muito recorrente a pessoa chegar de bicicleta no Ibirapuera, parar e falar “meu amigo, pode olhar

minha bicicleta enquanto eu visito a bienal? Vai demorar uma hora e pouquinho.” Eu virava e falava que hoje não podia, que eu tava aqui bebendo. Teve um caso de uma mulher que, creio eu, alguém foi apresentar nosso trabalho. Ela olhou assim e disse “ah, que bacana, interessante o trabalho de vocês”. A gente tava bebendo, comendo batata frita Ruffles. Ela disse “ah, que interessante, vocês estão comendo ruffles, bebendo cerveja, uma coisa bem cancerígena, né?” Ela falou de um jeito bem debochado, botando em cheque o trabalho. E eu fiquei pensando: que foda, nem o trabalho mesmo de performance, essa posição de respeitabilidade, de encantamento, não chega em todo mundo. Às vezes, por estar com o corpo presente, explicitar seu desgosto com o trabalho terá um contato direto, desgostoso com algumas pessoas. E isso se repete. Então é bem ambíguo, de ser performer e ser reconhecido como tal, e tem essa dimensão que se confunde com o trabalho de alguém que monitora uma exposição, certas coisas se parecem muito.

AA: Acho que a gente falou bem dessa relação. Eu queria falar um pouco da carta, será que vale a pena? Acho que é muito complexa toda a relação, e como foi a questão midiática da carta. Eu acho que tem dois pontos fundamentais para pensar isso. Acho que a primeira é que os trabalhadores são muito diferentes uns dos outros. Quando se lança uma carta, pressupõe que todos aceitaram, e a gente não sabe se foi assim mesmo ou não. Realmente não sabemos, e não acho que cabe a gente procurar saber se foi isso ou não, mas eu parto do pressuposto de que houve um consenso. É até parte da experiência de trabalho. Ter consenso geral de todos é algo muito difícil. Tem outra coisa que eu acho que está nas entrelinhas de todas as relações de trabalho, e isso tem a ver com São Paulo, que é essa carta vir no contexto que o Alexandre falou - pensar num corpo curatorial diferente, uma proposta diferente e tal. Acho que essa carta surge num contexto de que está tendo coisas na parede, então podemos também reclamar das nossas relações no cotidiano. Essa carta surge do movimento que está instaurado pela experiência da curadoria da Bienal, só surge mediante a isso. Se fosse outra bienal, talvez não tivesse acontecido, tanto que todas as experiências que estão descritas na carta pelos trabalhadores que trabalham comumente nessas funções, são coisas que sempre aconteceram. É o padrão, não foi hoje que isso aconteceu, e a gente pode pegar o histórico de greve em trabalhadores em cultura, ou pegar em específico os de monitoria em exposição de arte, tem desde antes da bienal da

mercosul. Todos os movimentos de reclamações sempre existiram. Ainda mais se pensar em São Paulo, é o senso comum, todos falam que trabalhar na bienal é foda, pesado, punk. É a porta de entrada de muitas pessoas, curadores, artistas, muitos falam de já ter trabalhado como educador na Bienal de São Paulo. Tem essa coisa muito louca de trabalho.

É muito louco também pois meio que bate diretamente na gente. Mas temos nossa relação de privilégio mesmo, como é nossa entrada na função da bienal. A gente é artista convidado. Ao mesmo tempo que a gente sabe das situações, nossa posição é outra. Como que acontecem essas relações de posições, de relacionamento? Acho que, complementando a fala do Jandir, seria esse ponto de ser muito complexo. Nossa tendência é sempre tentar simplificar uma discussão que vai ser atravessada por várias coisas como raça, classe, relação de periferia, relações de trabalho, história de vida, que são muito loucas. E isso vem da nossa condição também, de estar ali. Porque é isso, pode ser instaurada uma confusão com relação a nossa função.

JJ: Só complementando uma coisa, depois eu até vou publicar isso, mas eu soube que houve outros levantes de educadores na bienal, na 27a por exemplo. Tiveram alguns fóruns para discutir condições de trabalho em outras edições. Mas a carta deste ano tomou um vulto maior, e aí eu tenho uma teoria e tem o fato. De fato a carta saiu para um veículo de alcance, que foi a revista select, que divulgou a carta e a nota da Fundação Bienal de São Paulo no mesmo momento. E outra coisa que parece se alimentar disso, e o Alexandre até contornou quando estava falando, é a característica dessa bienal em específico. É a primeira bienal com tres curadores negros, com um coletivo de curadores na bienal, é uma bienal que tem um corpo de artistas racializados maior que de artistas brancos, parece que ali foi até uma isca para algumas pessoas posicionarem a sua critica em relação ao que acontecia, e a carta foi essa chave. Foi um paradoxo que está ali na fundação a bastante tempo, e se torna explícito pelos outros levantes que aconteceram. É sintomático terem recorrências, a 9a bienal do mercosul ter lançado uma carta, dentre outros lugares que pipocaram reclamações de educadores organizados.

AA: Tem uma tradição de reclamações.

AT: Eu tenho uma pergunta, já que estamos falando sobre isso, eu queria que vocês falassem um pouco mais de si mesmos. Pensando nessa relação arte-trabalho, arte-educadores, mediação, tem toda uma ressonância e uma troca, um diálogo que vocês trazem na prática artística de vocês que é muito bacana, até pensando nos espaços. Queria pensar um pouco agora na questão acadêmica, no sentido da formação e na universidade no trabalho de vocês.

JJ: É interessante, porque as nossas entradas no doutorado não tem relação direta com Amador & Jr. Eu fico pensando sobre como a gente não costuma escrever artigos sobre Amador & Jr., nossa entrada no mestrado e no doutorado eu não vejo essa relação, e acho que é pois o trabalho se constitui muito ali como uma experiência principal e formadora da performance. A universidade é super importante, obviamente, pois nossa entrada na universidade faz o nosso vínculo com a arte contemporânea. Ainda mais pensando no contexto em que eu e Antonio entramos na universidade, nós pensamos nas ações afirmativas, na expansão do REUNI, tudo isso permitiu que eu entrasse. O Antônio vem também como bolsista no ensino médio, e isso fez com que ele pudesse ter uma educação privada com um pouco mais de qualidade, e hoje em dia ele compartilha a cadeira de formado e graduado com outras pessoas que estudaram com ele. Eu já não tenho tantas perto de mim. Universidades públicas diminuem mais ainda. Isso é fundamental para que eu, Antonio e outras pessoas tenhamos entrado na universidade, e, portanto, num curso de artes visuais. Eu acho que as coisas vêm mudando um pouco. Eu gosto sempre de pensar de um todo, um cenário que tem emergido, e tem reincidentemente associado a essa emergência de artistas e outros atores a isso, a essa política pública mais ampla.

No sentido da pesquisa, em específico, eu me vejo como um cara que pesquisa dentro da universidade, trabalhando meu corpo de trabalho ali dentro, mas que a pesquisa aconteceu extra-institucionalmente. Amador & Jr aconteceu nisso. Mas eu também tenho outros braços em que eu vou fazendo as vezes de forma mais livre do que se eu fosse submeter algo a

uma revista, um processo duplo-cego, com pareceres, anais, seminários, congressos. Essa permissividade, é claro, vem do aprendizado com arte contemporânea, com o trabalho em museu, com entender esse tripé que sustenta a universidade - a educação, a extensão e a pesquisa. Isso vai então numa chave que vai até além disso, desses enquadramentos de carreira que constitui um corpo que vai se fazendo universitário, pesquisador institucional. Eu me permito, aqui e ali, jogar dentro e fora do campo. Eu acho que Amador & Jr. tem algo a ver com isso, e vai chegando por outra porta na universidade. Acho que é uma porta que se abre que é interessante, até mais generosa para a gente elaborar textualmente. Uma entrevista acaba sendo massa, dá vazão a uma informalidade que é muito importante também ao Amador & Jr. Quando a coisa tem que passar por vários processos e ser avaliada, acho que tem vários processos que batem com as palhaçadas que a gente vai falando.

AA: Confirmando o que o Jandir falou. Falando por mim, eu acho que eu gosto de pesquisa em universidade, mas eu vejo como um espaço de formação. Eu fiz a graduação em pintura, então tem toda uma relação técnica que eu aprendi que tá carregada em mim. Volta e meia eu falo pro Jandir que eu penso na performance de maneira muito pictórica, eu vejo a cena sendo construída como uma relação de pintura, então é inegável o quanto a formação universitária atribui em mim uma relação que vai produzir algo exteriormente. Tanto as experiências que são muito positivas e as que são muito negativas, que eu falo, “faria isso completamente diferente, foi um equívoco na minha formação”. Também, algo que acho que veio pro Amador & Jr mas que tem a ver com meu trabalho pessoal, é meu caminho mais em direção a cena. Terminando o doutorado antes da cena, eu fiz um caminho das artes visuais e percebi a relação da performance e como eu ganharia se eu fosse observar a galera da dança, do teatro, como eles lidam. Eu vi que precisava de uma especificidade da experimentação do corpo, de pensar o corpo que é outra episteme. De uma maneira que eu não enxerguei como um ponto nas artes visuais. E isso alimenta muitas coisas que a gente faz com o Amador & Jr., muitas coisas que realizamos vai embicar na minha pesquisa de doutorado, minha pesquisa acadêmica. Pensar numa relação de performance e antropologia, vai brincando entre si. Coisas da antropologia acontecem na minha frente quando a gente performa Amador & Jr., e eu penso em como estruturar isso. Pensar a relação econômica e performance, sei lá, como o Bourdieu vai pensar no papel

das pessoas, e como no sistema de arte, eu vi isso acontecendo na nossa performance. Na minha qualificação, a Eleonora Fabião disse: “eu acho que você está fazendo um doutorado com uma qualificação performativa. Você gosta de estar sempre aprendendo.” Eu fiz o doutorado como desculpa para estudar, e isso me alimenta. Eu sou uma pessoa bem nerd com relação a estudar, e o campo do Amador & Jr. me alimenta, e eu alimento o campo. E a universidade eu vejo muito nessa relação de formação de pessoas.

AS: Achei muito interessante a Tereza trazer essa questão da formação da universidade, como a gente tem pensado. Eu também acho que, aqui na revista, a gente tem toda a burocracia, mas tem uma tentativa de desburocratizar no melhor sentido. A gente tem mil problemas, na universidade como um todo. Por exemplo, essa entrevista poderia ser um vídeo, apenas. Mas se ela é transcrita, se ela é um texto, se ela é outra coisa, a possibilidade de consulta, de citação, e aí começam as métricas, etc e tal. Acho muito bonito quando vocês falam da universidade. Nessa mesma edição que estaremos, eu, a Ana Tereza e o Davi publicaremos um texto que o Boris Groys publicou no e-flux. Nesse texto, ele diz que para o sistema de artes (que é diferente da universidade), o sistema de raça e gênero desconsidera propositalmente a discussão de consciência de classe. É um texto polêmico à beça que vai estar conosco, mas que fomenta a discussão.

Já que falamos da Select e da Bienal, eu vi que a bienal recebeu 9 autuações por violação de leis trabalhistas. Então o buraco fica bem embaixo. E também não acho que é a posição curatorial que traz esse tipo de revelação, é uma questão jurídica.

Queria trazer outra coisa. A Juliana Monachesi, na Select de 2023, cita vocês. Numa conversa com o Ricardo sobre os anos 80, ela fala que acha que, de alguma maneira, nessa época, era um certo curto-circuito midiático, e que hoje é um curto-circuito institucional. O Basbaum fala que, vendo a performance de vocês, ele pensa no Seis Mãos. Acho que a gente sempre tenta fazer essas associações. Quanto a essa afirmação da Juliana, eu fico pensando se dá para separar tanto os anos 80 como midiáticos e vocês como institucionais. Primeiro que nos anos 80, a gente tá abrindo isso tudo de alguma maneira, para as ideias de mercado que a gente sabe que nós nos tornamos. Mas eu, em certa medida, fiquei me perguntando

se toda institucionalidade hoje não é midiática, que é o alvo de vocês no melhor sentido. Não teria, então, uma separação possível temporal. O trabalho de vocês trabalha, promove, faz uso, tem de materialidade simbólica, exatamente essa convulsão de uma institucionalidade midiática.

JJ: Acho que tem uma dimensão aí importante para a gente, que escapa a institucionalidade da arte, pura e simplesmente. Recentemente nós viralizamos um vídeo... nós não que é muito forte.

AA: Viralizaram a gente!

JJ: Isso! Um visitante foi na abertura da exposição, um cara que a gente nunca viu na vida. Ele ficou tocando a campainha na nossa performance-serviço. Tempos depois uma amiga minha, que eu não falo a mais de 20 anos, que a gente se conheceu na época da igreja, me marcou. Pensei que era uma marcação daquelas de sorteio, e quando fui ver, era um vídeo desse cara. Pegaram da página dele e publicaram em uma página de 5 Milhões de seguidores, um frisson de pessoas comentando, passou de duas milhões de interações, etc. A gente ficou surpreso, isso foi encantador. Eu brinquei com o Antonio que a gente podia se aposentar! Isso foi a parada mais foda, que bienal o que? Tem a dimensão do trabalho que escapa justamente a institucionalidade mais restrita da arte contemporânea, que é mobilizadora dos afetos mais íntimos. Tem a relação com a internet, com a bobeira e a piada. Mas teve outra performance, que a gente fez com uma bateria de escola de samba.

AA: Não é qualquer bateria, é a Mocidade!

JJ: Sim, é importante falar isso! Teve também quando a gente apareceu por alguns segundos no RJTV, com o Fábio Judice. A entrevistadora per-

gunta algumas coisas, filma a nossa performance entrando na piscina em Queimados, e no dia seguinte um monte de gente vem para falar com a gente na rua. Inclusive, a mãe de um amigão meu, que me viu na televisão e, em seguida, chama pra rezar um terço na casa dela com um grupo! Eu desconversei, não quis falar que eu não sou mais da igreja. Acho que tem essa dimensão midiática do trabalho, ela é importante para a gente, pois toca naquilo que é a cultura popular, não muito distante do que motivou também o Ricardo, o Alexandre na década de 80, com o Seis Mãos, com a Dupla Especializada. Eu li essa entrevista, li o comentário da Juliana, e entendo também nessa chave. Entendi o que ela pos, é um contraponto esquemático, de um momento em que a performance e o meio da arte toda eram muito incipientes. Tem muito a ver com o que você falou com relação ao mercado. E aí se pula para o nosso momento em que a gente faz performance, mas com outra estrutura. Algo que eu vejo o Ricardo falando constantemente é sobre como não tem registros de várias ações que eles fizeram. Enquanto que para a gente sempre tem foto, eu sou o maluco da memória, eu vou atrás das fotos, quero escrever tudo. Isso é mais tranquilo, a gente tem entrada institucional. A gente traz fotógrafo com a gente, ou pede para alguém tirar foto com o celular, etc.

Principalmente, falando dessa diferença esquemática que ajudou a Juliana a tecer seu comentário, tem um segundo momento em que a arte contemporânea atinge, a partir do Brasil, uma dimensão globalizada. Mercado de arte, galerias de arte projetadas internacionalmente, movimentando muito dinheiro na cifra dos milhões, e as instituições que já eram grandes como a Bienal de São Paulo se tornam enormes.

AA: Tem algo que eu gostaria de dizer, para adicionar a discussão, adicionar mais comburente no fogo. Tem algumas condições nessa relação midiática, de mercado, etc. Tem essa performance do artista, que tem seu Instagram, fazendo seu corre. Se vocês olharem o perfil de artistas no Instagram, vai ter muito artista ou mostrando o trabalho dele, ou vai ser o artista mostrando ele mesmo. Perceba que existe essa diferença.

JJ: Polêmico!

AA: É, polêmico! Eu digo isso porque eu li Goffman, Bourdieu, a relação da performance do trabalhador. Se você performa que trabalha muito, você acaba não trabalhando. É impossível trabalhar e performar que trabalha, só estando com um tipo de anabolizante na mente.

Quanto a essa relação de institucionalidade, tem essa dinâmica de auto-promoção. Eu ainda acho que a relação de performance é uma relação muito ainda não-mercadológica, pelo menos nas artes visuais. A gente ainda precisa ver o objeto para ser o lastro financeiro da parada. Sendo bem sincero, a gente já foi artista de bienal, nenhuma galeria pensou em vir e nos representar. Também temos a condição de pensar nesse mercado que é muito restrito ao objeto. Não sei se o Jandir concorda, mas acho que faz sentido a gente pensar numa performatividade da empresa, que quer vender o serviço dela. Uma relação da obra com o mercado, a gente se ligou muito em como nosso circuito de trabalhos, de como o dinheiro acontece com a gente, tá muito ligado a um circuito institucionalizado de editais, de museus e afins. É um outro circuito institucional, mas a gente consegue se ligar mais nele do que num circuito mercadológico, de galerias e outro sistema alternativo. Não que a gente não queira esse outro circuito, mas é mais difícil de a gente conseguir entrar, mas a gente tem que pensar em estratégias para tal. Não é uma negação nossa, e sim uma dificuldade de entrada. Eu acho que bati muito numa relação de mundo contemporâneo, impossível não pensar em algo como a rede social, que faz uma função de performatividade e performance 24 horas por dia. Impossível não ser batido por isso e seu trabalho não ser afetado por isso. Vai ser afetado mesmo que você negue isso - discordar leva a uma relação transversal com o trabalho. Eu acho que tem essas diferenças. Não sei se fui muito confuso com essa relação da imagem, parece algo muito marqueteiro, mas acho que isso está na noção de ironia. Ao mesmo tempo, é uma coisa para ter cuidado em tocar.

AT: Só um comentário, eu acho muito interessante essa confusão, esse ruído, esse fluxo que existe no trabalho de vocês. Acho interessante essa não-definição, essa não-completude, esses trânsitos. Eu acho ótimo.

AS: Eu tenho mais uma pergunta a fazer. Eu tenho muito pensado, hoje e

ontem, em como é essa história de fazer performance. Em qual medida a gente é mergulhado nessa persona, entre muitas aspas, ou como estabelecemos vínculos com o entorno. Tem gente que diz, preconiza, que fica cega, e eu acho um pouco romântico isso. Fiquei vendo um trabalho que é o Ler de 2023. Tem uma serigrafia, que nela tem um emblema, quase uma síntese do que vocês fazem, que é o vigiar e punir do Foucault. Depois eu fui procurar na Biblioteca Mário de Andrade. Vocês tem o Macunaíma, e depois um que eu não consegui a princípio identificar, que é O Orgulho de Jamais Aconselhar, de um cara chamado Marcos Antonio de Moraes, falando das cartas de Mário de Andrade, o que é incrível - um artista que escreve cartas. E eu fiquei com essa pergunta na cabeça: é possível essa leitura? Isso se dá? Ou é uma cena de leitura? Será que eu leio de uma maneira que seria “as pessoas me vendo ler”? Por favor, falem dessa sensação da experiência de leitura em uma situação determinada.

JJ: Eu vou ser muito sincero: o doutorado faz você ler em certas situações... Esse livro do Marcos Antonio, eu me meti numa disciplina dele na USP. Minha pesquisa tem por objeto essas correspondências que artistas fizeram - em cartas, em e-mails, em várias plataformas de mensagem. Não vou falar muito disso, mas com relação ao doutorado, eu tô nessa. Eu pensei: bem, vou dar uma adiantada em algo que eu quero ler. Foi proveitoso, apesar de eu não ter lido tudo. Eu fiz anotações importantes, tem coisas que estão comigo até hoje, mas é uma leitura estranha mesmo, atribulada. É que nem ler no ônibus, tem suas atribulações e dificuldades. Foi massa. O Macunaíma eu não sei o porquê do Antônio ler, acho que só escolheu um livro que achava massa.

AA: Não, eu escolhi porque você pegou um livro sobre Mário de Andrade. Foi bem poético, quase terminei ele todo. Mas é bem como o Jandir falou. Às vezes você tá andando, as pessoas vem falar com você, etc.

JJ: Deixa eu falar uma coisa? Eu acho que é muito importante ler, foi uma performance que surgiu por uma experiência de trabalho de monitoria no MAR. Em 2015 aconteceu uma mescla dos cargos de educador e monitor,

então quando você não estava fazendo uma visita, você estava na sala observando os trabalhos. Ficou mais cansativo, a carga horária aumentou para 44 horas. Então era muito comum as pessoas usarem o celular ou elas lerem, para adiantar algo ou aliviar a própria vida, mas realmente muito para estudar, para as visitas. E aí saiu uma nota de uma pessoa reclamando que os monitores liam, mexiam no celular...

AA: E a galera metendo a mão em tudo!

JJ: É! E aí a nota termina dizendo que um deles não mexia no celular, mas lia um livro, e era o fechamento, o lacre do texto, que gerou um rebuliço no museu. A partir daí ficou ainda mais explícita a proibição da leitura no espaço de exposição. Tinha uma dimensão importante frente à precarização do nosso trabalho. Então tinham alguns elementos. Se o ambiente do museu era super visitado, caótico, interferências que a pessoa não gostou de ver, ela diz muito respeito também à gestão de pessoas, o enxugamento de profissionais, e que pesou para uma categoria em específico, a de educadores. E ler acabava sendo uma saída ali, para conseguir dar uma adiantada, estudar para seu trabalho de graduação. A performance surgiu como uma vingança - depois que a gente pôde fazer tudo que podia fazer, a gente fez o Ler e foi massa. Mas recentemente o Antonio leu na exposição individual, leu o Vigiar e Punir.

AA: A gente escolheu pois é um livro muito bom, né? Bom no sentido de encaixar na nossa performance, um segurança lendo Vigiar e Punir. Teve uma vez, não lembro quem foi, talvez em uma visita, que aconteceu algo. Uma pessoa virou para mim e disse que tinha que fazer igual ao Foucault mesmo, tinha que vigiar e punir! Isso ficou muito na minha cabeça, tinha que ser esse livro. Acho que cria essa relação de complexidade da performance, que fica bem bonito. Eu li só a primeira parte na exposição, só consegui ler ela. É belíssima, mostrando todas as formas de violência, de tortura no medieval, etc. Recentemente eu estava vendo O Que Vale É O Escrito, contando a parte do Adriano da Nóbrega. Tem uma parte que a mulher dele fala que uma vez lhe perguntaram, “O que você mais gosta

de ser policial?”. Ele responde que era torturar. Então o Foucault começa falando dos suplícios, etc, é muito maneiro.

JJ: Belissimo é foda!

AA: Belíssima a descrição dele. E aí tem algo engraçado que aconteceu nessa exposição. Eu tava lendo e um visitante passou e disse “Poxa, Foucault, maneiro! Depois lê a Ordem Do Discurso. É bom também”. Eu só disse “Pô, obrigado.”

AS: Maravilhoso. Só queria dividir aqui, em Francês para manter a cena da intelectual, é meu livro de mochila. Tetê?

AT: Queria fazer o convite para vocês, que a gente está montando uma exposição, eu, Analu Cunha, Marisa Florido e Gustavo Barreto. Vamos abrir uma exposição começando em setembro e terminando em novembro, dia 12/9 a 8/11, depois eu passo as informações. E o tema é “ritmos”, ritmos no sentido expandido; como ruído, como interrupção, como questão sonora, de comportamento, de tempo, etc. Queria convidar vocês, os serviços de vocês, e aí vocês pensem se gostariam de participar. Na abertura vai ter Inferninho da Natália Quinderé, várias situações de trabalhos e linguagens e eu gostaria de convidá-los. Que vocês pensassem em alguma proposta, e depois a gente, como ativação ao longo da exposição, podia marcar. Gostam da ideia?

JJ: Bora, claro! Por mim já fechou.

AS: Eu sei que isso vai ser publicado, é importante dizer: a UERJ é caqué-

tica de dinheiro, a gente vai ter que fazer alguma coisa, senão vocês podem mandar a gente fazer remotamente. Para que a gente aprenda numa revista como essa, que é A1, que cultura e arte são imprescindíveis para uma universidade, e o financiamento dessa cultura e arte também. Gente, muitíssimo obrigado!

AT: Muito obrigada mesmo!

JJ: Que isso, fingindo normalidade aqui!