

**FLAVIO DE CARVALHO, HÉLIO OITICICA E BERNA REALE:
PARALELOS ENTRE ARTE PÚBLICA, PERFORMANCE E VESTIMENTAS**

***FLAVIO DE CARVALHO, HÉLIO OITICICA AND BERNA REALE: PARALLELS
BETWEEN PUBLIC ART, PERFORMANCE AND CLOTHING***

Esp. Luiz Fernando Invernizzi Rosa¹

Prof. Dr. José Ronaldo Alonso Mathias²

RESUMO

A partir das obras *Experiência N° 2* (1931) e *Experiência N° 3* (1956), de Flavio de Carvalho; *Parangolés* (a partir de 1964), de Hélio Oiticica; e *Ginástica da pele* (2019), de Berna Reale, pretende-se estabelecer paralelos entre os artistas, estas performances, arte pública e a importância das vestimentas para estas experiências. Autores como Roland Barthes, Gilles Lipovetsky, Maurice Merleau-Ponty e Jacques Rancière são referenciados para entender questões sociais, políticas e culturais.

Palavras-chave: Performance; Vestimentas; Arte Pública; Flavio de Carvalho; Hélio Oiticica; Berna Reale.

ABSTRACT

Based on the works *Experiência N° 2* (1931) and *Experiência N° 3* (1956), by Flavio de Carvalho; *Parangolés* (from 1964), by Hélio Oiticica; and *Ginástica da pele* (2019), by Berna Reale, intends to establish parallels between artists, these performances, public art and the importance of clothing for these experiences. Authors such as Roland Barthes, Gilles Lipovetsky, Maurice Merleau-Ponty and Jacques Rancière are referenced to understand social, political and cultural issues.

Keywords: Performance; Clothing; Public Art; Flavio de Carvalho; Hélio Oiticica; Berna Reale.

¹ Especialista formado Mestrando em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo, na linha de pesquisa Arte, Política e Filosofia. Graduado em Relações Públicas pela Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação (2013) e Especialista em Comunicação e Cultura de Moda (2017) e História da Arte: Teoria e Crítica (2021), ambos pelo Centro Universitário Belas Artes.

² Doutorado pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) em 2006. Mestrado pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC-SC) em 2001 e Graduação em Direito pela Presidente Antônio Carlos (UNIPAC-MG) em 1995. Pesquisador e Colaborador da Universidade de São Paulo FFLCH-USP (2019 a 2021). Em 2002, foi contratado pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo como professor titular da Graduação nas disciplinas Antropologia, Direitos Humanos e História da Arte.

1. INTRODUÇÃO

Flavio de Carvalho, Hélio Oiticica e Berna Reale são grandes nomes que passaram, ao longo do tempo, pela arte brasileira, principalmente quando o tema é arte pública.

Ao observar as performances *Experiência N° 2* (1931) e *Experiência N° 3* (1956), de Carvalho; *Parangolés* (a partir de 1964), de Oiticica; e *Ginástica da pele* (2019), de Reale, percebe-se que todas usam os espaços públicos para estudar o ser humano e suscitar questões relacionadas a elementos sociais, políticos, culturais, artísticos e econômicos. Além disso, todas utilizam vestimentas como elementos cruciais para o desenvolvimento de suas obras.

O autor do presente estudo possui interesse em analisar arte pública, performance e como estas tencionam questões sociais. Ademais, há o impulso de relacionar estes pontos iniciais com as roupas e como esta pode estar imbricada nestes contextos artísticos.

Desta forma, o objetivo geral deste texto é estudar os quatro trabalhos no âmbito da arte pública e como as vestes influenciam suas performatividades. Como objetivos específicos, examinar os paralelos e diferenças entre as obras, como a ideia de arte pública foi aplicada em cada uma e como este conceito foi evoluindo ao longo do tempo, uma vez que as performances ocorreram em diferentes períodos da história (da arte) nacional.

2. FLAVIO DE CARVALHO E SUAS EXPERIÊNCIAS

É difícil delimitar o que Flavio de Carvalho (1899 - 1973) era. O carioca criou produções teatrais, coreográficas e cenográficas, como a peça *O Bailado do Deus Morto*, em 1933; pintou; trabalhou com ilustrações; organizou exposições; publicou livros, ensaios e artigos; desenvolveu projetos como arquiteto e engenheiro (em 1927, participou do concurso para as fachadas do Palácio do Governo do Estado de São Paulo); performou. Ou seja, um artista multidisciplinar. O “revolucionário romântico”, como foi chamado pelo famigerado arquiteto suíço Le Corbusier.

Estes trabalhos já denotavam o interesse pela arte, intervenção e espaço público, antropologia, performance e moda. Após estudar engenharia civil na Inglaterra, Carvalho retorna ao Brasil e tem contato com o movimento Modernista, divulgando-o e retratando

personagens da vanguarda, como Oswald de Andrade e Mário de Andrade, com seus traços influenciados pelo expressionismo, dadaísmo, surrealismo e futurismo.

Considerado por muitos como um dos primeiros artistas de performance no país, Carvalho realiza sua primeira intervenção pública em 1931, em São Paulo, com caráter dadaísta, como sugere Greggio (2012). A nomeada *Experiência n.º 2* rompe com os espaços expositivos fechados anteriormente delimitados, como os museus.

Esta é apenas uma das características que esta obra possui e que dialoga diretamente com as características de performances futuras, que se tornariam populares a partir da década de 60. Este tipo de arte usa o corpo como suporte, o que gera uma experiência viva, catártica para o artista e espectador, que pode participar desta vivência. A performance está intrinsecamente relacionada às esferas públicas e práticas socioculturais.

“Era dia de *Corpus Christi*; um sol agradável banhava a cidade, havia um ar festivo por toda parte (...)”. Assim começa o livro *Experiência n. 2: realizada sobre uma procissão de Corpus-Christi. Uma possível teoria e uma experiência* (1931), em que o artista relata o processo criativo e o estudo psicológico (a partir de Sigmund Freud) e antropológico (com James Frazer) das reações individuais e as transformações do comportamento em massas, especialmente aquelas relacionadas a religiosidades, por trás da performance. Carvalho (1931) complementa:

Contemplei por algum tempo este movimento estranho de fé colorida, quando me ocorreu uma idéia de fazer uma experiencia, desvendar a alma dos crentes; por meio de um reagente qualquer que permitisse estudar a reacção nas fisionomias, nos gestos, no passo, no olhar, sentir enfim o pulso do ambiente, palpar pshychicamente a emoção tempestuosa da alma colectiva, registrar o escoamento d’essa emoção, provocar a revolta para ver alguma cousa do inconsciente. (CARVALHO, 1931, p. 8)

O multiartista tomou um “electrico” e voltou a procissão com um “boné”. “Tomei logo a resolução de passar em revista o cortejo, conservando o meu chapéo na cabeça e andando em direção oposta á que elle seguia para melhor observar o efeito do meu acto impio na fisionomia crentes”, coloca Carvalho (1931). Além de caminhar contra a multidão, ele portava seu chapéu na cabeça, ato desrespeitoso perante esta manifestação religiosa à época.

A “atitude provocadora”, como postula o artista, começou a gerar diversas reações na população presente: rezas com mais fervor, olhares, cochichos, espaço para caminhar

cada vez mais apertado, não havia mais “controle ancestral do deus”. A primeira reação foi de um amigo de Carvalho, que pediu para que este tirasse o chapéu.

Logo após, o coro ecoou “tira o chapéu” e o tumulto começou com pessoas o empurrando e alguém o arrancou o boné. A agressividade da massa começou a aumentar com palavras de ordem: “mata”, “lyncha”. Carvalho (1931) comenta: “o panorama era realmente curioso; um alto potencial de ódio pairava sobre uma massa (...).”

Com medo da violência, Carvalho fugiu para a leiteria Campo Belo, onde teve que aguardar a polícia para ser escoltado até a delegacia. Lá, ele deu explicações sobre o acontecimento e foi acusado de “ser comunista e de atirar bombas na procissão” por católicos mais fervorosos. No fim, “o delegado me mandou em paz. Sahi receioso, temendo ser reconhecido por alguém, as ruas cheias tinham um aspecto festivo (...)”, pontua Carvalho (1931).

Com estas atitudes, Carvalho (1931) conclui que a “capacidade agressiva de uma massa religiosa à resistência da força das leis civis, ou determinar se a força da crença é maior do que a força da lei e do respeito à vida humana”. Ou seja, “a massa tinha reagido pela emotividade ancestral, e não pelo raciocínio”.

Além do caráter performático da *Experiência N°2*, é importante ressaltar suas noções de arte pública. Este âmbito da arte possui viés político e antropológico, como Carvalho comprova em seus relatos de 1931, com a ânsia de estudar os comportamentos dos seres humanos.

Por meio destes desejos de se aprofundar nos impulsos humanos, a obra demanda a interação do público, que ocorre nos espaços públicos de circulação. Para os artistas que trabalham com estas questões, as vias são lugares perfeitos para experimentações. Porém, estas podem entrar em choque com os transeuntes, por questões espaciais, políticas, sociais e culturais, como ocorreu com a obra de Carvalho.

Dialogando totalmente com estas e novas questões sobre arte pública, Carvalho surge com a *Experiência n°3* (1956). Segundo Greggio (2012), a performance “foi precedida por longas reflexões envolvendo as preocupações de Flávio, como arquiteto e urbanista, com o habitat do homem: sua cidade, sua casa e, por último, suas vestes.”

Ao refletir sobre a rigidez da moda masculino, o performer publicou 39 artigos no jornal *Diário de São Paulo* sobre a história e a evolução da moda, com o nome “A moda e o novo homem”. Com isso, seu editor pediu que desenhasse uma roupa ideal para o homem brasileiro. Assim, segundo Greggio (2012), Carvalho “rebelou-se contra a

ditadura dos costumes que obrigava o homem nos trópicos a vestir-se como se fosse enfrentar neve ou baixas temperaturas.”

O traje idealizava o conceito do habitante da “cidade do homem nu”, que seria um ser mais leve, “ventilado”, mais higiênico, saudável e sem preconceitos, já que as roupas poderiam ser usadas por todos os tipos de corpos e trabalhavam com signos femininos, trazendo o conceito que se conhece hoje por agênero.

O conjunto, chamada *New Look* (em referência ao *New Look* criado por Christian Dior, em 1947, para o público feminino), foi elaborada junto de Maria Ferrara, figurinista do Balé IV Centenário, e era composta por uma saia verde e plissada de nylon acima dos joelhos; uma blusa amarela, com gola clássica, bufante, feita com um tecido especial, encomendado dos Estados Unidos especialmente para esta confecção; chapéu de náilon branco transparente; meia arrastão da atriz Maria Della Costa; e sandálias de couro cru.

Além dos cortes milimetricamente planejados para a ventilação e evaporação do suor, o look era colorido, o que libertaria o homem do monocromatismo dos ternos do período.

Após a divulgação do que estava projetando fazer, Carvalho realizou a performance com a veste em questão: saiu pelas ruas do centro de São Paulo, cercado por jornalistas, chocando a população mais uma vez. O performer também entrou em um bar, no Cine Marrocos (que exigia terno e gravata), nos Diários Associados e no saguão deste jornal, onde subiu na mesa e discursou para quem o acompanhava. Em seguida, trocou o traje (saiaote branco e blusa vermelha) e retornou para sua casa.

Tanto na *Experiência N°2*, quanto nesta *Experiência N°3*, percebe-se a importância da vestimenta para o ato performático. Sem o chapéu na segunda performance ou sem o *New Look* na terceira, as performances em si não seriam passíveis de existência. São eles os fios condutores das obras. Com isto, é possível afirmar que as roupas estão diretamente ligadas à arte pública.

Para o performer, a moda é fruto da rua. Por isso, performar e desfilar em ambientes públicos é essencial. “O desfile com o traje é para o artista mais uma experiência, com a finalidade de levar à reflexão sobre as convenções sociais”, coloca Carvalho (2010). Desta forma, a moda é encarada como fenômeno antropológico.

Também são estas vestimentas que constroem uma relação entre corpo e espaço público: “é a moda do traje que mais forte influência tem sobre o homem, porque é aquilo que está mais perto do seu corpo e o seu corpo continua sempre sendo a parte do mundo que mais interessa ao homem”, comprova Carvalho (2010). E complementa, afirmando

que o ato de vestir é elemento “determinante no processo de individuação na dimensão cênica da cidade, ao mesmo tempo em que as articulações de subjetividade, temporalidade e corporalidade se presentificam em sentido e competência poética.”

Rosa (2018) coloca que o artista compreendeu a moda como um “ente, uma pele, isto é, ela torna possível a experiência do sensível, já que a moda é também, e fundamentalmente, uma experiência”. Para Carvalho (2010), “a moda está em jogo uma espécie de vida própria da roupa, já descolada da intenção e da consciência.”

Esta vivência com o corpo e o sensível são retomadas por meio das teorias de Merleau-Ponty e Rancière. Merleau-Ponty (1999) coloca que o corpo é o primeiro a perceber, a sentir o mundo ao seu redor (percebido, aqui, por Carvalho, pelo ato de caminhar em ruas contra e junto dos agentes urbanos). Assim, sujeito (corpo) e objeto (para o presente estudo, as roupas e a rua) relacionam-se diretamente e o sentir tornar-se algo presente a si com a ajuda deste corpo. E estas sensações (a percepção da transgressão, do choque que os transeuntes também estavam sentindo e vivenciando) são experimentadas justamente na esfera pública, pontua Rancière (1999).

3. HÉLIO OITICICA E OS *PARANGOLÉS*

O carioca Hélio Oiticica (1937 – 1980) é um dos principais nomes da arte contemporânea brasileira. O pintor, escultor e performer teve aulas de pintura com Ivan Cerpa, em 1954, após morar nos Estados Unidos. Entre 1955 e 1956, participou do Grupo Frente e, em 1959, entrou para o Grupo Neoconcreto. Na mostra Nova Objetividade Brasileira, em 1967, apresentou a manifestação ambiental *Tropicália*, que influencia diversos campos da arte, como a música. Já em 1968, realizou a manifestação coletiva *Apocalipópótese*, com obras de Lygia Pape e seus famosos *Parangolés* (que datam antes de 1968).

Segundo Teixeira (2017), “parangolé” “é uma expressão idiomática, oriunda da gíria utilizada no Rio de Janeiro, que possui diferentes significados: “‘agitação súbita’, ‘alegria’, ‘animação’, ‘situações inesperadas entre pessoas’”. Na época, a pergunta “qual é o parangolé?” significava “como vai?”. Oiticica descobriu o termo na rua, em uma construção/moradia de uma pessoa em situação de rua, em que estava escrito “parangolé”.

Em 1964, Oiticica começou a frequentar a Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira e tornou-se passista. Com isso, o artista entra em contato com novas

experiências que envolviam a arte de rua, dança, coreografia, corpo, elementos sensoriais, música e ritmo, e com pessoas de grupos marginalizados, como negros e moradores de favelas ou comunidades carentes, especialmente aquelas do Morro da Mangueira.

A partir de então, o artista iniciou a criação dos *Parangolés*, que são vestíveis que mesclam as ideias de capas, faixas, tendas, estandartes e bandeiras. Eles eram feitos de plástico, papel ou tecidos variados, baratos, leves, com movimento e coloridos (“manifestação da cor no espaço ambiental”, como coloca o artista em *Aspiro ao grande labirinto*, de 1986), contendo frases ou palavras políticas e/ou poéticas. Estes conteúdos, muitas vezes, refletiam acerca da realidade das populações à margem da sociedade e da intrínseca relação do artista com estes. “O que eu faço é música”, comenta Oiticica (1986).

Com sua imersão nestes mundos, o performer questiona-se sobre a “idealidade geométrica formal em favor de uma materialidade precária e indeterminada, que se espelha na arquitetura orgânica das favelas e na trama improvisadamente labiríntica de suas vielas e ‘quebradas’”, postula Wisnik (2017). Com isto, “as cortinas que separam internamente os ambientes domésticos, no espaço unitário de uma casa na favela, reaparecem expostas externamente na trama de capas do *Parangolé*, como um abrigo que dança.” A obra revela, então, seu caráter de “estrutura ambiental”, como nomeia Oiticica (1986).

Deste modo, Silva (2018) coloca:

Oiticica idealizou o “programa ambiental”, afirmando que “na arquitetura da ‘favela’, p. ex., está implícito um caráter do *Parangolé*, tal a organicidade estrutural entre os elementos que o constituem”. Ademais, o mesmo caráter encontrava-se em “tabiques de obras em construção”, “recantos e construções populares”, “feiras, casas de mendigos, decoração popular de festas juninas, carnaval etc.”. Como os exemplos revelam, os *Parangolés* objetivavam apropriar-se de um determinado ambiente da cidade, já que a arquitetura provisória desenvolvida pelas classes populares foi priorizada. Embora Oiticica não tenha esclarecido o procedimento, é importante ressaltar que a sua escolha recaiu sobre os elementos que seriam capazes de transgredir a norma urbanística. (SILVA, 2018, p. 290)

O conceito era que qualquer pessoa, o “participador” (ou “participador-obra”), como nomeia Oiticica (1986), pudesse vestir a peça com o intuito de vivenciar e participar daquela experiência, de ter ação sobre aquilo (sendo o *Parangolé* o “abrigador” deste “participador”, desta “participação ambiental”); dançando, correndo ou caminhando pelas

ruas, de forma livre, inventiva, experimental, improvisada, em uma manifestação cultural do coletivo, do povo. Há um caráter universal e igualitário neste princípio. Para Wisnik (2017), essa performance, totalmente relacionada à experiência temporal, possui a “ideia de livre expressão da subjetividade corporal em meio ao espaço aberto da cidade.”

Neste sentido, Oiticica (1986) postula:

Toda a unidade estrutural dessas obras está baseada na “estrutura-ação” que é aqui fundamental; o “ato” do espectador ao carregar a obra, ou ao dançar ou correr, revela a totalidade expressiva da mesma na sua estrutura: a estrutura atinge aí o máximo de ação própria no sentido do “ato expressivo”. A ação é a pura manifestação expressiva da obra. (OITICICA, 1986, p. 70)

Ou seja, o trabalho só ganha vida com seu uso, movimento e, assim, possui o poder de aguçar todos os sentidos e sensações de quem o usa, concretizando sua “ação total”. Oiticica (1986) coloca: “o próprio ‘ato de vestir’ a obra já implica numa transmutação expressivo-corporal do espectador, característica primordial da dança, sua primeira condição.”

Desta forma, o público torna-se também participante ativo do trabalho, é suporte, intérprete e criador da obra. Os *Parangolés* são extensões destes corpos, em que ambos se confundem, tornando-se, também, interfaces. O espectador deixa de ser aquele que apenas assiste uma performance e transforma-se em elemento fundamental para a arte e para o desenvolvimento performático, como motor e elemento simbólico da obra. Há uma profunda imersão nesta relação. E o artista não se torna apenas o gênio que cria para a fruição passiva do outro. Além disso, este também não é mais o performer, mas, sim, o povo.

Sobre esta experiência vivida pela população, Oiticica (1986) comenta: “na ‘vivência-total Parangolé’ desenvolve-se um espaço intercorporal, criado pelo desdobramento da estrutura-Parangolé, executada pelo participante e pelos elementos da situação.”

Aqui, como com as obras citadas de Carvalho, o uso do corpo torna-se fundamental. Segundo os princípios de Merleau-Ponty (1999) sobre as sensações corpóreas, o participante do *Parangolé* começa a ter consciência de seu próprio corpo: de que este corpo (considerado marginalizado) é totalmente político, podendo estar liberto de amarras sociais, espaciais e temporais; passível de reinvenção; possível de se explorar e entender como possibilidade.

Segundo Oiticica (1986), *Parangolé* era a “antiarte por excelência; inclusive pretendo estender o sentido de 'apropriação' às coisas do mundo com que deparo nas ruas, terrenos baldios, campos, o mundo ambiente enfim (...)”, era a “totalidade-obra”, uma obra de “antiarte ambiental”. Portanto, o artista supera a noção de objeto de arte tradicional e quebra os paradigmas que perpassam a arte, principalmente aqueles ligados ao seu elitismo e consequente exclusão.

Ademais, os espaços tradicionais de exposição, como museus e galerias, são subvertidos e a obra torna-se desinstitucionalizada. E desenvolve-se a necessidade de criar espaços públicos, livres, descentralizados e configuráveis para a performatividade e criatividade do povo, e sua integração. Aqui, faz-se necessário lembrar que, na abertura da mostra *Opinião 65*, no MAM do Rio de Janeiro, Oiticica foi impedido de entrar no museu com os integrantes da Mangueira, protestou e acabou sendo expulso do local. E quem acaba acolhendo todos é a rua, afinal, “o museu é o mundo, é a experiência cotidiana”, como afirmou Oiticica (1986).

Sobre esta célebre frase e reforçando o caráter de artista público de Oiticica, Tessler (1993) comenta: “a presença de elementos urbanos é uma constante nas proposições de Hélio Oiticica. A experiência do caminhar, de passear pelas ruas da cidade é, para ele, preciosa matéria-prima.”

Estas ações colocam Oiticica em um alto patamar da arte público e do artista cidadão. Para Wisnik (2017), “a arte pública não se define por sua implantação exterior ou por sua escala, ela é, antes, um valor, que depende de uma atribuição social complexa e sempre em movimento” e esta se “expressa na incorporação ou dissolução do cotidiano e do que ocorre nas ruas no outrora limitado campo consagrado à arte”, de acordo com Anjos (2012).

Consciente destas teorias, sua “obra-ambiente”, como se refere, dialoga com seu entorno, reflete a cultura (sub)urbana e dá voz para pessoas negras e que residiam nos morros cariocas. A rua, mais do que nunca, surge como local onde se tecem lutas sociais e onde o jogo político é declaradamente aberto.

Ao mesmo tempo em que Oiticica leva uma nova forma de expressão ao povo carente, ele resgata, baseia-se e ressalta a arte destes, a arte popular, o samba. Isto aproxima obra e público, que adere aos *Parangolés* por serem, também, simples, com frases, palavras e imagens próximas da realidade desta sociedade e de suas vivências artísticas (como a música, dança e o Carnaval).

Ao performarem, caminhando livres pelas favelas, artista, arte e “participantes” possibilitam a coexistência de diferentes concepções e interpretações urbanas, e criam uma dinâmica de relações sociais pela preservação de espaços de memória coletiva. São criadores de identidade e do processo de consciência sobre a importância da dignidade como direito inalienável de todos e uma valorização do conglomerado obra-espço-tempo.

Assim como nas experiências de Carvalho, Oiticica cria uma espécie de vestimenta para sua obra. Vestir e performance caminham lado a lado e uma não existirá sem a outra. Pensando em Barthes (1999), os *Parangolés* trazem a memória, misérias, lutas, histórias e significados culturais da população marginalizada. E para Lipovetsky (2009), as vestes servem de mecanismos sociais que afetam diferentes esferas da vida coletiva.

Destarte, o fruto deste trabalho também está relacionado a crescente consciência e percepção destes indivíduos como sujeitos sociais; o poder da rua e do povo; e a sensação de pertencimento e ocupação dos ambientes públicos

4. BERNARDE REALE E A GINÁSTICA DA PELE

A paraense Berna Reale (1965) é outro grande nome da performance brasileira. Suas obras estão intrinsecamente envolvidas com seu outro trabalho, perita criminal do Centro de Perícias Científicas Renato Chaves, em Belém (PA). Assim, ela explora o próprio corpo para abordar questões relacionadas à violência, sistema penitenciário; racismo; e “aos processos de silenciamento presentes nas mais diversas instâncias da sociedade,” investigando “a importância das imagens na manutenção de imaginários e ações brutais”, como informa o site da Galeria Nara Roesler (2020), que representa a artista.

Reale é essencialmente uma artista que trabalha com arte pública. Além de suas vivências pessoais já citadas, sua fonte de inspiração e sua arte partem da “rua, da cidade, de onde as pessoas comuns estão. Não me interessa fazer apresentações dentro de museu. (...) Não sou de museu, gosto da rua”, afirma em entrevista para o jornal *El País*, em 2017. E é justamente nesta rua que reside a capacidade transformadora do trabalho artístico. As obras de Reale, especialmente a que será estudada aqui, acontecem em um espaço real, com pessoas reais. Para Carrion (2015), a “matéria humana persiste, em sua fraqueza e

efemeridade, face à grandiosidade do mundo e, principalmente, face aos horrores que motivaram tais performances, a barbárie oculta por detrás da civilização.”

Neste sentido, suas performances sempre buscam uma reflexão sobre as políticas públicas e uma valorização dos espaços públicos enquanto alternativas à barbárie.

As fotos e vídeos de suas obras não são apenas registros, mas continuação destas. Baseados nisso, serão estudos elementos a respeito da performance *Ginástica da pele*, realizada nas ruas de Belém, em junho de 2019.

Este é mais um dos “estudos sobre as cenas do cotidiano que presencio”, afirma Reale em entrevista para a *Revista Trip* (2019). A artista selecionou cem jovens negros que já foram abordados pela polícia de forma indevida. “São garotos negros que estavam andando na rua sem camisa porque jogaram bola, saindo de uma festa, ou apenas caminhando, sem indícios de criminalidade”, postula.

A performance consiste em Reale, vestida com uniforme de uma autoridade militar (referência a policiais e agentes penitenciários), comandando de forma truculenta, gritando palavras de ordem, humilhando e apitando para os homens selecionados, que, em fila, marchavam pelas vias públicas. Todos estão sem camisa e vestem bermudas marrom, também com aspecto uniformizante.

Estes colocavam as mãos na cabeça e abriam as pernas, em referência às revistas policiais; ajoelhavam-se, alocavam a cabeça para baixo e as mãos para trás, prontos para serem algemados; e levantam as mãos para o alto, para serem revistados.

Segundo a performer, em sua entrevista para a *Revista Trip* (2019), a “performance fala sobre preconceito, raça, classe social. É sobre o ato de punir sempre os mais desfavorecidos, principalmente os pobres e da raça negra. Este trabalho simula o exercício de prender, de encarcerar nossa juventude.”

Com esta performance, Reale dá voz a grupos marginalizados, reafirmando o conceito de que, antes de tudo, artistas públicos são cidadãos. Ela exerce sua cidadania, seu direito público e à cidade, e integra, de forma necessária, as pessoas destes grupos nestes jogos públicos. É importante ressaltar que a performer, como uma mulher branca, não está tomando o lugar dos negros nas discussões que permeiam a obra, mas abrindo caminho para estes diálogos e tendo uma atitude e postura antirracista, que todos os brancos deveriam assumir.

Ainda para a *Revista Trip* (2019), ela vai refutar a teoria de desvio etnográfico de Foster (2015):

Hoje, os artistas não negros têm medo de fazer algo que envolva pessoas da raça negra, pois teme ser acusado de apropriação de ‘protagonismos’ e ‘lugares de fala’. Mas estou certa do meu objetivo, que é refletir sobre a sociedade e a violência contra os negros e pobres. A arte não pode ter medo de tocar em feridas, tem que ser presente, corajosa, ocupar seu lugar e resistir. (...) Nós, artistas, temos a obrigação de não desistir do humano, de usar nosso trabalho como um veículo de reflexão para todo mundo. (...) Como artista, quero elaborar as imagens que vejo e transferir para códigos simbólicos e estéticos, tentando causar um ruído questionador. (REALE, 2019, p.1)

Assim como os outros artistas estudados anteriormente, Reale apropria-se de vestimentas para que a encenação performática aconteça. A uniformização da artista associa a um grupo específico, com atribuições do meio representado: autoritarismo e poder. Assim como os homens negros que compõe a performance: a ausência da camisa e a bermuda mostram como estes estereótipos, preconceitos e racismo estão imbuídos nas roupas.

Carrion (2015) complementa sobre a importância da caracterização: a artista “transfigura-se em diversos personagens para trazer suas performances à realidade, conferindo ao mundo de todo dia um caráter onírico, transformando-o em um sonho limítrofe ou um pesadelo”.

5. PARALELOS ENTRE AS OBRAS

Após o estudo das obras *Experiência N°2* (1931) e *Experiência N°3* (1956), de Flávio de Carvalho; *Parangolé* (a partir de 1964), de Hélio Oiticica; e *Ginástica da Pele* (2019), de Berna Reale, nota-se que todas circundam o campo das artes públicas, da performance e das vestimentas.

Os espaços públicos, aqui, serviram de passarelas para os desfiles de obras tão significativas para a história da arte brasileira. A rua tem esse poder de totalidade; de cruzar problemas e questões culturais, sociais, econômicas, políticas; de reunir significados que são dados pelas pessoas que ali transitam, residem e fazem arte, dando vida a estes ambientes.

Estes locais urbanos são retratos físicos do estágio de desenvolvimento das sociedades em que vivemos, mas estão em constante mutação, principalmente quando a arte adentra estas localidades. As obras trazem simbolismos e deixam mais poéticas as cidades.

Com estas transformações, os indivíduos vão desempenhando diversos papéis sociais e sofrendo experiências de vidas a partir destes e nestes espaços. A diversidade aflora e “a fruição individual da cidade é vivida no ambiente coletivo”, coloca Calliari (2016).

Com e nestes cenários, permitem-se a recepção das artes públicas, que chegam como práticas críticas e questionadoras, que tencionam questões sociais e desejam realizar estudos profundos sobre antropologia e relações interpessoais, uma vez que não possuem autorização para existirem. Seus surgimentos podem ser repentinos para os transeuntes, que, muitas vezes, nunca ou pouco tiveram contato com arte. Este processo desmistifica as concepções elitistas e institucionalizadas, e democratiza a arte, dando voz aos silenciados e direito à própria cidade, já que muitos acessos são negados aos próprios cidadãos.

Os artistas que se envolvem com arte pública são aqueles que evidenciam problemas e questionamentos sobre a cidade e a respeito de pessoas que não são representadas pela arte. São artistas que se colocam no lugar do outro e que são cidadãos antes de tudo, como já foi comentado, o que os capacitam como sujeitos políticos, que provocam o dissenso.

Todas as performances analisadas denotam certa interação do público, mas de formas diferentes. As experiências de Carvalho, por serem as precursoras da performance brasileira, ainda enxergam as pessoas como espectadores, em uma relação mais distante, que não exige participação direta. Ao usar essas vestimentas, o artista não sabia o que ia acontecer, como o público iria recepcioná-lo, ainda mais com vestes inapropriadas para o momento (uso do chapéu na *Experiência N°2*, em meio a uma procissão de *Corpus Christi*) ou chocantes para a época (uso de uma saia e meia arrastão na *Experiência N°3*). Com Oiticica, a relação artista e público passa para um novo nível, tornando-se bastante intrínseca, em que qualquer indivíduo pode participar da obra e da performance de forma espontânea, baseada em suas vivências sociais e culturais.

Essas experiências passadas também são trazidas à tona na obra de Reale. A interação de parte dos espectadores já não ocorre de maneira espontânea, pois a performance, aqui, é milimetricamente planejada e ensaiada. Os participantes são homens negros que já vivenciaram abordagens abusivas e racistas de autoridades e estão integrando a performance de forma consciente, tencionando esta questão.

Outro elemento que permeia todas as obras é o conceito de partilha do sensível, de Rancière (2009). Para ele, a estética e o político estão relacionados ao sentir, ao

entendimento do mundo por meio dos sentidos. Como se está discutindo sobre performance, sabe-se que esta é a arte que aguça todos os sentidos.

A estética alcança a dimensão política justamente nos espaços urbanos, onde ocorreram as performances selecionadas. As pessoas que estão nestes locais ou que participaram das obras as experienciaram por meio dos sentidos, de uma aprendizagem que surgem pelo sensível. Essa vivência tende a ser transformadora e tem a função política de rejeitar os arquétipos espaciais e temporais. E é justamente isso que as obras escolhidas fazem: abdicam tradições culturais (*Experiência N°2*) e sociais (*Experiência N°3*); questionam as reais integrações sociais de grupos marginalizados (*Parangolés*); e tencionam pontos relativos ao racismo e abuso de poder (*Ginástica da pele*).

O fim estético de Rancière (2009) prevê a igualdade social, política e econômica discutida nas obras. A arte é dita como transformadora “do pensamento em experiência sensível da comunidade”.

Entrando na relação corporal, não se pode esquecer de retomar Merleau-Ponty (1999). A performance guia as quatro obras avaliadas e o corpo é o elemento primordial neste segmento artístico. O artista e participantes, valendo-se do termo usado por Oiticica, percebem o mundo, a arte e o vestível por meio do corpo.

Estas leituras são essenciais para a construção e entendimento da obra, e compreensão do seu corpo (político) nos âmbitos urbanos. Sem se olvidar que “toda percepção supõe um certo passado do sujeito que percebe, e a função abstrata de percepção, enquanto encontro de objetos, implica um ato mais secreto pelo qual elaboramos nosso ambiente”, como afirma Merleau-Ponty (1999).

Por fim, outro fio condutor comum entre as obras é a vestimenta. É interessante observar como a arte vem flertando com a moda ao longo dos anos e como estes artistas trouxeram esta linguagem como maneira de expressar sua performatividade.

Os trajes surgem nas performances como agentes sócio-políticos, culturais e econômicos; disseminadores de memórias e lutas; demarcadores de identidade; experimentações multidirecionais, como pensa Lipovetsky (2009); e elementos provocativos, que causariam revoluções sensíveis na sociedade e nos ambientes públicos.

O termo “roupa de artista”, de Costa (2009), é cabível para a discussão, pois,

designa uma produção que se insere no campo dos novos meios (...), que já esteve presente em quase todos os movimentos artísticos do século XX, na forma de vestimentas singulares, performances, empacotamentos, estamparias exclusivas, vídeo e outras tecnologias e

continua contemporaneamente em transposições, apropriações e vestuários incomuns, entre outras manifestações. (COSTA, 2009, p. 9)

Deste modo, confirma-se que, sem estas peças, as obras não produziriam os mesmos efeitos para o artista, participantes, espaços urbanos e para a própria arte pública. Ou, até mesmo, não existiriam.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após todos estes estudos, é possível afirmar a importância da arte pública no âmbito das artes. Ela surge como grande crítica dos sistemas sociais, políticos, econômicos e culturais opressores e que silenciam grupos marginalizados.

E é por meio desta reflexão que os artistas públicos dão voz ao povo, ato de extrema importância (principalmente hoje). Assim, os artistas assumem seus papéis de cidadãos e agem onde setores públicos e políticos deveriam agir.

Os quatro trabalhos selecionados usam a performance, o corpo e as vestimentas como ferramentas para tencionar tais questões que permeiam a arte pública, as vias públicas e os transeuntes.

Destarte, é relevante continuar pesquisando sobre obras e artistas públicos que possuem tais caracteres, além de incentivar tais realizações.

7. REFERÊNCIAS

ANJOS, Moacir dos. As ruas e as bobagens: anotações sobre o delirium ambulatorium de Hélio Oiticica. *Revista USP*, São Paulo, v. 10, n. 20, nov. 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/64418>>. Acesso em: 27 mai 2020.

ARGAN, Giulio. *História da arte como história da cidade*. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

BARTHES, Roland. *Sistema da Moda*. 1ª ed. Lisboa: Edições 70, 1999.

BERNA Reale. *Nara Roesler*, 2020. Disponível em: <<https://nararoesler.art/artists/69-berna-reale/>>. Acesso em: 27 mai 2020.

CALLIARI, Mauro. *Espaço público e urbanidade em São Paulo*. 1ª ed. São Paulo: BEÊ, 2016.

CARRION, Caroline. *Irrupção pela disrupção* – sobre o modo de trabalho de Berna Reale. Disponível em: <<https://bernareale.wordpress.com/2015/05/03/irrupcao-pela-disrupcao-sobre-o-modo-de-trabalho-de-berna-reale-caroline-carrion/>>. Acesso em: 27 mai 2020.

CARVALHO, Flávio de. *A Moda e o Novo Homem: Dialética da Moda*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Azougue Editorial. 2010.

CARVALHO, Flavio. *Experiência n. 2: realizada sobre uma procissão de Corpus-Christi. Uma possível teoria e uma experiência*. 1ª ed. São Paulo: Irmãos Ferraz, 1931.

COSTA, Cacilda Teixeira da. *Roupa de artista* – o vestuário na obra de arte. 1ª ed. São Paulo: Edusp, 2009.

FADDEN, Roberto Mac. In: *Arte Pública*. 1ª ed. São Paulo: Sesc São Paulo, 2018.

FOSTER, Hal. *O Complexo arte-arquitetura*. 1ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

FLÁVIO de Carvalho. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9016/flavio-de-carvalho>>. Acesso em: 27 mai 2020.

GREGGIO, Luzia Portinari. *Flavio de Carvalho* – A revolução modernista no Brasil. Disponível em: <<https://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/Flavio2.pdf>>. Acesso em: 27 mai 2020.

HAMA, Lia. Berna Reale: Sangue, suor e arte. *Revista Trip*, São Paulo, n. 165, jun. 2016. Disponível em: <<https://revistatrip.uol.com.br/tpm/entrevista-com-a-artista-visual-e-perita-criminal-berna-reale>>. Acesso em: 27 mai 2020.

HÉLIO Oiticica. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa48/helio-oiticica>>. Acesso em: 27 mai 2020.

LIPOVETSKY, Gilles. *O Império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PARANGOLÉ. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3653/parangole>>. Acesso em: 27 mai 2020.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível. Estética e política*. 2ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2009.

ROSA, Victor da. O homem em farrapos: a experiência da moda em Flávio de Carvalho. *Galáxia*, São Paulo, n. 38, p. 181-192, ago. 2018. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1982-25532018000200181&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 27 mai 2020.

ROSSI, Marina. Berna Reale, a simbiose entre a arte e a perícia criminal: “Não sou de museu, gosto da rua”. *El País*, São Paulo, 14 de jun. 2017. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/07/13/cultura/1499967146_171656.html>. Acesso em: 27 mai 2020.

SILVA, Renato Rodrigues da. O Parangolé de Hélio Oiticica e a arte da transgressão. *Revista USP*, São Paulo, v. 01, n. 32, ago. 2012. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/36517>>. Acesso em: 27 mai 2020.

TEIXEIRA, Amanda Gatinho. Um olhar sobre a poética dos Parangolés de Hélio Oiticica. *Revista ARTERIAIS*, Pará, v. 01, n. 04, jul. 2017. Disponível em: <<https://periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/article/viewFile/4863/4360>>. Acesso em: 27 mai 2020.

TESSLER, Elida Starosta. O museu é o mundo. *Revista Porto Arte*, Rio Grande do Sul, v. 04, n. 07, mai. 1993. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27513>>. Acesso em: 27 mai 2020.

VIEIRA, Douglas; ITO, Carol. Futuro Aprisionado. *Revista Trip*, São Paulo, n. 285, dez. 2019. Disponível em: <<https://revistatrip.uol.com.br/trip/berna-reale-apresenta-performance-artistica-e-expoe-o-racismo-no-sistema-carcerario-brasileiro>>. Acesso em: 27 mai 2020.

WISNIK, Guilherme Teixeira. Dentro do labirinto: Hélio Oiticica e o desafio do “público” no Brasil. *ARS*, São Paulo, v. 15, n. 30, out. 2017. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/132781>>. Acesso em: 27 mai 2020.