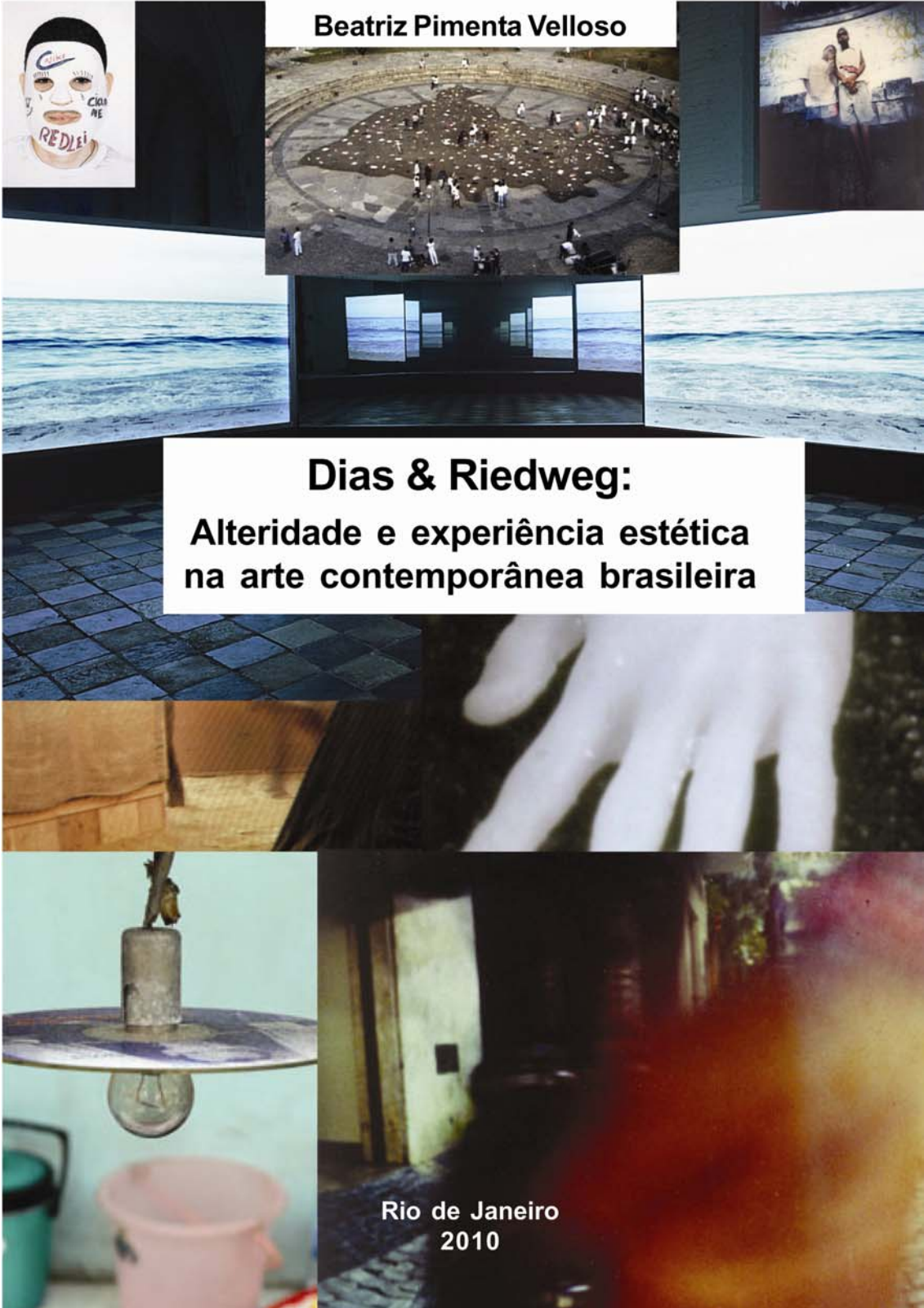


Universidade Federal do Rio de Janeiro



Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Beatriz Pimenta Velloso

Dias & Riedweg:
Alteridade e experiência estética
na arte contemporânea brasileira

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em História e Crítica da Arte.

Orientador: Rogério Bitarelli Medeiros

Rio de Janeiro – 2010

VELLOSO, Beatriz Pimenta
Dias & Riedweg: Alteridade e experiência estética na arte contemporânea
brasileira / Beatriz Pimenta Velloso – 2010.
219 f.: il.

Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio de
Janeiro, Escola de Belas Artes, Rio de Janeiro, 2010.

Orientador: Rogério Bitarelli Medeiros

1.Arte contemporânea 2.Etnografia 3.Cinema Documentário 4.Exclusão
Social – Teses.


I. Medeiros, Rogério Bitarelli (Orient.). II. Universidade Federal do Rio de
Janeiro, Escola de Belas Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes
Visuais. III. Título.

BEATRIZ PIMENTA VELLOSO

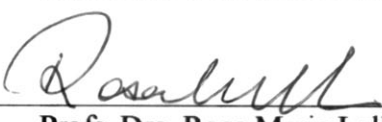
**ALTERIDADE E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA NA ARTE
CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Escola de Belas Artes,
da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à
obtenção do título de Doutor em História e Crítica da Arte.

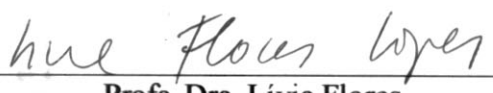
Aprovada por:



Prof. Dr. Rogério Medeiros
Universidade Federal do Rio de Janeiro




Prof. Dra. Rosa Maria Lellis Werneck
Universidade Federal do Rio de Janeiro



Prof. Dra. Livia Flores
Universidade Federal do Rio de Janeiro



Prof. Dr. Luciano Vinhosa Simão
Universidade Federal Fluminense



Prof. Dr. Marcelo Gustavo Lima de Campos
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro
Junho de 2010.

Resumo

Esta tese analisa a recente produção de artistas contemporâneos brasileiros pela perspectiva da experiência etnográfica. Em diferentes formas de abordagem, Maurício Dias & Walter Riedweg, seguidos por Cao Guimarães, Paula Trope e Rosana Palazyan, constroem seus projetos em colaboração com grupos marginalizados pela sociedade, para depois apresentá-los em suas obras como sujeitos conscientes de si. Essa postura é diferente da pintura modernista da Semana de 1922, que observa a alteridade a distância e a idealiza em formas cubistas; diferencia-se também do romance regional literário, que aborda o problema da miséria no Brasil mostrando a impotência e a fragilidade de seus indivíduos. E se aproxima da postura de Hélio Oiticica, que no final dos anos 60 é precursor da experiência etnográfica voltada para a produção artística, quando convive com os habitantes do Morro da Mangueira e constrói obras inspiradas no cotidiano de suas vidas. Hoje, Dias & Riedweg, Guimarães, Trope e Palazyan, ao se beneficiar das tecnologias do vídeo, possibilitam a aproximação do público de arte a essas experiências; através de falas e imagens de atores sociais esse público é diretamente convidado a refletir sobre os mecanismos de exclusão que fundamentaram a formação de nossa cultura.

Dias & Riedweg: alterity and aesthetics experience in Brazilian contemporary art

Key words:

Contemporary Art – Ethnography – Documentary Cinema – Social Exclusion

Abstract

This thesis analyses the recent works of four Brazilian contemporary artists from an ethnographic perspective. Maurício Dias & Walter Riedweg, followed by Cao Guimarães, Paula Trope, Rosana Palazyan which with their different approaches build their projects in collaboration with marginalized groups of the society and present them in their works as subjects conscious of themselves. This method is distinct from the *Semana de 1922* modernist paint, which observes the alterity from the distance and represents it in cubist shapes; it also differs from the literature's regional novels' approach, that examines the problem of poverty in Brazil, exposing the individuals' impotence and fragility in face of adversity. It is close to Hélio Oiticica's practice who, by living with the underprivileged in *Morro da Mangueira* and producing works inspired by their daily lives, during the late sixties, was a pioneer of the ethnographic experience as the base for art production. Nowadays, Dias & Riedweg, Guimarães, Trope and Palazyan, by using video technology to add voice and image of community members to their works, bring those experiences to the art audiences, inviting them to reflect on the social exclusion mechanisms that established the formation of the Brazilian culture.

Sumário

| | |
|---|-----------|
| Introdução | 10 |
| Capítulo 1 | |
| Abordagens da cultura popular brasileira | 18 |
| 1.1. Contexto histórico | 19 |
| 1.2. O popular no Brasil moderno | 20 |
| 1.3. Macunaíma e as viagens etnográficas | 24 |
| 1.4. Sincretismo – uma cultura sem conflitos | 26 |
| 1.5. Tropicália: paródia aos costumes e às tradições musicais | 29 |
| 1.6. Hélio Oiticica entre o morro e o asfalto | 33 |
| 1.7. Antropologia, arte e vida | 37 |
| 1.8. O espaço praticado | 39 |
| 1.9 Dias & Riedweg: <i>Os Raimundos, os Severinos e os Franciscos</i> | 41 |
| 1.10. Cao Guimarães: <i>Gambiarra</i> | 44 |
| Capítulo 2 | |
| O autoexorcismo dos anos 90 | 48 |
| 2.1. Estranhar o familiar | 49 |
| 2.2. Familiarizar-se com o exótico | 51 |
| 2.3. Maurício Dias e Walter Riedweg: <i>Serviços Internos, Devotionalia</i> | 52 |
| 2.4. Paula Trope | 60 |
| 2.4.1. <i>Os meninos</i> | 60 |
| 2.4.2. <i>Contos de passagem</i> | 61 |
| 2.4.3. <i>Sem simpatia</i> | 65 |
| 2.5. Rosana Palazyan: <i>O lugar do sonho</i> | 68 |
| Capítulo 3 | |
| Antropologia urbana, cinema documentário e arte contemporânea | 75 |
| 3.1. O método etnográfico nas teorias da comunicação | 76 |
| 3.2. As influências estéticas nos escritos etnográficos | 78 |
| 3.3. Antropologia urbana no contexto brasileiro | 81 |
| 3.4. Dias & Riedweg: <i>Malas para Marcel, 2009</i> | 84 |
| 3.5. Cinema e antropologia | 87 |
| 3.5.1. Jean Rouch | |
| 3.5.2. Eduardo Coutinho | |
| 3.6. Os documentários de Cao Guimarães | 95 |
| 3.6.1. <i>A alma do osso</i> | 96 |
| 3.6.2. <i>Andarilho</i> | 100 |

| | |
|--|------------|
| 3.6.3. A construção dos personagens | 102 |
| 3.7. O vídeo como meio de comunicação | 104 |
| 3.7.1. <i>Question Marks</i> , 1996 | 104 |
| 3.7.2. <i>Rua de mão dupla</i> , 2006 | 108 |
| | |
| Capítulo 4 | |
| A alteridade como experiência estética | 112 |
| 4.1. Concepções de sujeito na sociologia | 113 |
| 4.1.1. O sujeito iluminista da Modernidade | 113 |
| 4.1.2. O sujeito sociológico | 115 |
| 4.1.3. O sujeito da pós-Modernidade | 116 |
| 4.2. Os modos de produção e a questão da autoria | 117 |
| 4.3. A ambiguidade da mensagem estética | 119 |
| 4.4. A estética relacional | 121 |
| 4.5. Crítica à estética relacional | 124 |
| 4.6. <i>Belo também é aquilo que não foi visto</i> , 2001 | 129 |
| 4.7. <i>Voracidade máxima</i> , 2003 | 131 |
| 4.8. <i>Funk Staden</i> , 2007 | 135 |
| 4.9. <i>Do universo do Baile</i> , 2008 | 139 |
| | |
| Capítulo 5 | |
| Quem está falando? Quando? De onde? | |
| Entrevistas com Dias & Riedweg | 143 |
| 5.1. O método biográfico | 144 |
| 5.2. Introdução às entrevistas com Maurício Dias & Walter Riedweg | 147 |
| 5.3. Entrevista de Maurício Dias à autora | 150 |
| 5.4. Entrevista de Walter Riedweg à autora | 159 |
| | |
| Conclusões | 171 |
| | |
| Referências bibliográficas | 176 |
| | |
| Anexos | 181 |
| Entrevista de Dias & Riedweg à revista <i>Arte & Ensaios</i> e a Paulo Herkenkoff | 182 |
| Mesa-redonda no parque Lage Dias & Riedweg, Paulo Herkenkoff e Beatriz Pimenta | 207 |

Dedico este trabalho a José Clemente Pimenta Velloso, meu pai, que tanto incentivou meus projetos e partiu, em janeiro deste ano, falando-me sobre a questão da diferença, que persiste em nossa sociedade.

Para a realização desta pesquisa agradeço especialmente a generosidade de Maurício Dias e Walter Riedweg, fornecendo informações e disponibilizando todo o material necessário, além de me concederem entrevista tão especial sobre suas histórias de vida. Agradeço também a Cao Guimarães, Paula Trope e Rosana Palazyan o material indicado e disponibilizado; a meu orientador, Rogério Medeiros, a paciente insistência para que eu descobrisse meu foco e não me perdesse num universo de infinitas possibilidades; aos professores e colaboradores da linha de Pesquisa em Imagem e Cultura, do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, da UFRJ, Marcelo Campos, Lígia Dabul e Rosa Werneck, a sugestão de importantes referências bibliográficas; a meus amigos Luciano Vinhosa e Ana Teresa de Prado Lopes, além da indicação de textos relevantes, a disponibilidade de, entre chopes e risadas, debater comigo, animadamente, sobre meus dilemas com este projeto. A meu amigo Hector Caldas, o ter-me acompanhado na empolgação de assistir a diversos filmes do gênero etnográfico, bem como a tradução do resumo e título desta pesquisa.

Introdução

Nos anos 60, como muitas crianças da minha geração, eu percebia o Brasil como um lugar seguro, onde não havia guerras, vulcões, terremotos ou maremotos. Para mim o Brasil era um gigante de riquezas inesgotáveis que acolhia sem discriminação refugiados de conflitos e catástrofes do resto do mundo. Hoje, vejo nitidamente que na raiz dessas ideias estava a ideologia de sincretismo. Depois do final da Segunda Guerra Mundial, o Brasil construiu uma imagem de tolerância às diferenças entre crenças e etnias. Esse mito, entretanto, ainda nos dias de hoje, nos faz considerar natural a extrema desigualdade social brasileira. Neste país, até a década de 1960, os conflitos gerados por anos de escravidão e colonização raramente foram postos em evidência nas artes visuais: em pinturas, desenhos, fotografias, filmes e romances. Romances como os de Graciliano Ramos e de Raquel de Queiroz, algumas pinturas de Di Cavalcanti e de Portinari denunciaram a miséria com cruzeza, mas a representaram impotente, passiva e submissa às forças dominantes. Até a metade do século 20, poucas obras abordavam o embate dos que lutaram, dos que fugiram e viveram na clandestinidade para ter liberdade. Raras exceções são obras como *Os sertões*, de Euclides da Cunha, *Grande Sertão Veredas*, de Guimarães Rosa, e muito mais tarde, nas artes visuais, os filmes de Glauber Rocha e a obra de Hélio Oiticica.¹

Em 2005, quando assisti à 10ª Mostra Internacional do Filme Etnográfico, percebi que estávamos diante de uma estética diferente, quando os filmes desse festival pareciam nos transportar através de longos planos-sequências para mundos desconhecidos que estavam próximos a nós. O homenageado daquele ano foi Jean Rouch, que falecera em 2004, e seu filme *Les maîtres fous* abriu o evento. Antes eu só havia visto algo semelhante à produção de Rouch nos filmes de Eduardo Coutinho. Aos poucos essa forma de representação, em que o cineasta mergulha no universo do outro, foi mudando minha percepção sobre a programação da televisão, os filmes de origem hollywoodiana e também os trabalhos de arte contemporânea.

¹ Nesse sentido, Paulo Herkenhoff fala que a produção de Dias & Riedweg, Paula Trope e Rosana Palazyan não parte da ideia de conservação da miséria e da vítima, mas justamente da potencialização paradigmática do indivíduo como sujeito. A entrevista à revista *Arte & Ensaios*, na íntegra, está inserida nos anexos desta pesquisa.

O aprofundamento dessas questões levou-me a refletir sobre a relação entre as experiências etnográficas e o movimento modernista brasileiro, a experiência de Hélio Oiticica no Morro da Mangueira e o movimento Tropicalista. Com esse olhar comecei a rever na arte contemporânea os trabalhos que apresentavam método semelhante ao do documentário etnográfico. Havia em especial um grupo de artistas que através do vídeo abordava, de maneira diferenciada dos grandes fluxos da comunicação, o cotidiano de indivíduos que viviam à margem da sociedade. No circuito de arte do Rio de Janeiro já tinha visto os trabalhos de Dias & Riedweg, Paula Trope e Rosana Palazyan feitos em colaboração com meninos de rua. Em 2005, no circuito de cinema, assisti ao filme *O fim do sem fim*, de Cao Guimarães em parceria com Lucas Bambozzi e Beto Magalhães, nele percebi semelhanças com o tipo de abordagem dos filmes de Coutinho e Rouch, mas também diferenças no tratamento estético dado ao entrevistado e ao contexto que o cercava. Finalmente, ao assistir em 2008 a uma palestra de Dias & Riedweg no CCBB do Rio de Janeiro, falando da instalação *Funk Staden*, que tanto relutei em aceitar, encontrei a linha que amarra toda essa produção artística: os mecanismos de exclusão que fazem parte de nossa sociedade desde o descobrimento da América por europeus.

No primeiro capítulo, *Abordagens da cultura popular brasileira*, faço uma revisão das manifestações da cultura brasileira que surgiram tanto em meio ao que era chamado de cultura popular quanto ao que era reconhecido como cultura erudita. A partir da Semana de 1922, a cultura de origem africana e indígena, denominada popular, passa a ser usada na construção de uma identidade com características brasileiras. No movimento há incentivo para que a cultura erudita idealize o popular; posteriormente, Gilberto Freyre veicula a ideia de que a cultura brasileira é produto do sincretismo de diferentes culturas. O conceito de sincretismo traz positividade a nossa identidade cultural, mas apaga os conflitos que sempre existiram entre o lugar social do popular e o lugar social do erudito. Paralelamente a essa positividade hegemônica, o movimento antropofágico expõe através de metáforas o processo brutal de assimilação intercultural, mas a profundidade dessas manifestações só é alcançada por pequena parcela de nossa sociedade.

No final dos anos 60, o LP *Tropicália* resgata as ideias do manifesto antropofágico fazendo uma conjunção entre a música popular e a erudita, entre a música nacional e a estrangeira, e claramente simboliza o conflito que sempre fez parte de nossa cultura.

Nessa época, as ideias de Oswald tornam-se mais claras e são assimiladas por expressiva fração da população. A familiaridade com o hibridismo e os paradoxos de nossa cultura manifesta-se no movimento tropicalista, quando o artista Hélio Oiticica, para produzir os bólides, os parangolés e a instalação *Tropicália*, que dá nome ao disco, se baseia nos objetos cotidianos que descobre no Morro da Mangueira. Na convivência com os integrantes dessa comunidade, Oiticica também acompanha de perto a saga de um bandido. No bólido-caixa 18, *Homenagem a Cara de Cavalo*, ele transforma o marginal em herói, uma metáfora para a situação do artista, que é frequentemente censurado e marginalizado pela ditadura militar no Brasil.

Em 1998, a Bienal de São Paulo retoma o tema da antropofagia dos anos 30; dela participam Dias & Riedweg com a videoinstalação *Os Raimundos, os Severinos e os Franciscos*, que trata da situação de imigrantes nordestinos trabalhando como porteiros na cidade de São Paulo. A dupla atualiza o conceito de antropofagia expondo o canibalismo ético que mantém a hierarquia de classes na metrópole brasileira. No vídeo da instalação, além de performance realizada em exíguo cômodo que simula um apartamento de porteiro, são exibidos objetos representativos da cultura material nordestina adaptados ao modo de vida da metrópole.

Na década de 2000, na série *Gambiarras*, de Cao Guimarães, os diferentes objetos que interessam ao artista são fotografados e deslocados diretamente para os espaços da arte – similares aos objetos dos porteiros de Dias & Riedweg, e aos bólides e parangolés de Oiticica; todos adaptações precárias da produção industrial, construídas para cumprir determinadas funções no universo cotidiano. Nessa década, *Gambiarras* já não se restringem ao socialmente excluído, o que nos faz repensar os limites entre popular e erudito como uma questão de classe social. Hoje, como observa Roger Chartier, percebemos que cultura popular é conceito de origem erudita e que a elite batizou de popular uma diversidade de práticas que nunca foram designadas por seus autores como pertencendo à mesma categoria. A questão da autoria em nossa cultura, além de afirmar a criação como algo individual, demarcou territórios, reconheceu direitos de propriedade nem sempre relativos a seus reais criadores.

No segundo capítulo, O autoexorcismo dos anos 90, a imagem de sincretismo que representava um Brasil sem conflitos tornou-se distante. O samba, símbolo máximo do

sincretismo, já não predomina nas comunidades; concorrem com ele o *funk* e o *rapper*, ritmos de origem híbrida com letras agressivas e de denúncia da exclusão social.

O processo de estranhar o familiar e de se familiarizar com o exótico – assim define Roberto DaMatta a experiência do etnógrafo. Hoje, afirma o antropólogo, nas metrópoles brasileiras vivemos um processo de estranhamento de nossa própria sociedade e de nossas instituições, que tanto contribuíram para efetivar os processos de exclusão social e estetizar manifestações culturais primitivas. Esse estranhamento leva a autoexorcismo que nos faz ir ao fundo do poço de nossa cultura, de onde podemos entender a questão da violência em nossa sociedade atual, consequência dos processos do colonialismo, do regime escravocrata e de todas as instituições que contribuíram para perpetuar nossa abismal desigualdade social.

Para revelar os mecanismos de exclusão da sociedade brasileira, Maurício Dias e Walter Riedweg desenvolvem em colaboração com meninos de rua, no Centro do Rio de Janeiro, uma videoinstalação – *Devotionalia* – com ex-votos que revelam seus desejos e afirmam sua identidade. Paula Trope, através de imagens produzidas por câmeras de orifício, nas séries *Os meninos* e *Contos de passagem*, apresenta fotografias e vídeos feitos em colaboração com jovens que vivem nas ruas da Zona Sul do Rio de Janeiro. Rosana Palazyan na exposição *O lugar do sonho* entrevista individualmente jovens internos de uma instituição penal e, com base nesse material, constrói instalações lúdicas. Em diferentes formas de abordagem, Dias & Riedweg, Paula Trope e Rosana Palazyan a partir do cenário carioca promovem uma espécie de autoexorcismo de nossas instituições, que mantêm antigos vícios do colonialismo e do prolongado período de escravidão. Nesse sentido, Dias & Riedweg vão mais longe, quando iniciam sua trajetória expondo os mecanismos de exclusão nas fronteiras entre países do Primeiro e do Terceiro Mundo, que persistem no mundo globalizado.

Em termos globais, Marc Augé, nos anos 90, se refere a uma *supermodernidade* causada por modificações físicas: concentrações urbanas, transferências de população e multiplicação de não-lugares, por oposição à noção sociológica de lugar associada por Marcel Mauss e por toda uma tradição etnológica àquela de cultura localizada no tempo e no espaço. No Rio de Janeiro, Dias & Riedweg, Paula Trope e Rosana Palazyan vão abordar especialmente a subjetividade de crianças e adolescentes que vivem pelas ruas; sem rumo definido, eles já nasceram sob a influência desses novos paradigmas sugeridos por Augé. Abordando de formas

diferentes a subjetividade, o nomadismo desses jovens, os não-lugares pelos quais eles transitam e as instituições que os abrigam temporariamente compõem o tema que une a produção desses artistas.

No terceiro capítulo, Antropologia urbana, cinema documentário e arte contemporânea, estabeleço um paralelo entre trabalhos de arte contemporânea que abordam a alteridade e as experiências etnográficas.

O método etnográfico, que de início estuda culturas fixas em campos remotos, logo se instaura nas cidades. Nos EUA dos anos 30, pesquisas precursoras da Escola de Chicago revelam que há diferença de recepção nos diferentes grupos culturais que integram as metrópoles. Essas pesquisas desafiam a ideia de que a sociedade de massa é homogênea e a recepção de mensagens das mídias, sempre passiva, o que dá início ao desenvolvimento de uma antropologia urbana.

Nos anos 80, as obras de Clifford Geertz e James Clifford levam a escrita etnográfica a não ser mais considerada neutra, puramente científica, mas também produto da literatura de uma época. No contexto brasileiro, Gilberto Velho opera uma inversão nas teorias desses autores citando obras literárias, como as de Machado de Assis, que incluem verdadeiras pesquisas de antropologia urbana. Segundo Velho, o artista e o etnógrafo são mediadores que trabalham em diferentes mundos sociais; destaca, porém que, além desses, existem outros agentes ativos embora menos visíveis, a exemplo dos empregados que passam o dia a serviço de um determinado mundo social e depois vão para suas casas, onde vivem num contexto social totalmente diferente.

No campo das artes visuais, os filmes de Jean Rouch, nas periferias de cidades coloniais africanas e de Paris, inauguram a parceria do cinema documentário com a antropologia social. Seus personagens são sempre construídos entre dois mundos: o colonizado e o nativo, o rural e o urbano, o francês e o africano. No Brasil, Eduardo Coutinho, influenciado pelo cinema de Rouch, aborda sujeitos que integram diferentes mundos sociais, mas seu método é peculiar, posto que Coutinho não toma partido; deixa antes que o público construa seu próprio julgamento a partir dos depoimentos.

Entre o cinema e a arte contemporânea, os personagens dos documentários de Cao Guimarães são inspirados nos loucos do mundo contemporâneo. Com um ou mais deles, Cao traz de volta ao público de arte dilemas semelhantes aos de personagens

clássicos da literatura. A literatura, que andou afastada durante o período em que as tendências abstratas predominaram nas artes visuais, com as facilidades técnicas do vídeo volta com vitalidade nessa forma de arte que aborda a alteridade.

Em trabalhos como *Question Marks*, de Dias & Riedweg, e *Rua de mão dupla*, de Cao Guimarães, o vídeo é usado pelos próprios participantes da experiência como um instrumento de comunicação, o que permite o diálogo entre pessoas que normalmente não se comunicam. Os artistas criam o jogo e suas regras, depois editam trechos que julgam mais expressivos da experiência para o público de arte tirar suas próprias conclusões.

No quarto capítulo, A alteridade como experiência estética, associo as mudanças dos paradigmas estéticos da arte contemporânea, a diluição da autoria e a integração de colaboradores e espectadores na composição das obras de arte, como questões inauguradas pelas experiências etnográficas. A escrita etnográfica não pode mais ser entendida apenas como uma pesquisa científica, mas também como experiência de vida carregada de influências estéticas. Para uma reflexão sobre as questões da diluição da autoria na produção artística, do etnógrafo como autor, parto de três diferentes concepções de sujeito explicitadas pelo sociólogo Stuart Hall: a iluminista, a sociológica e a pós-moderna. Não interessa, no entanto, prender essas concepções a períodos históricos determinados, mas sim identificá-las imbricadas nos conceitos de arte e de artista contemporâneos. Afinal, não podemos negar que existe uma parcela de genialidade na produção dos artistas de qualquer época, mas também não podemos deixar de observar que grande parte das obras de caráter literário se apropria de um modo de vida distante de seu autor.

Walter Benjamin foi um dos primeiros filósofos a fundamentar seu pensamento em expressivas manifestações culturais do seu tempo; seus exemplos incluem as experiências dadaísta e surrealista, o teatro de Brecht, a fotografia de Atget e a literatura de Kafka. Especialmente no texto O autor como produtor, Benjamin trata das estratégias da produção artística, da posição do autor e da participação do público na recepção das obras. Não por acaso esse texto é frequentemente citado por críticos atuais que tratam do problema do artista como etnógrafo.

Um dos primeiros autores a resgatar os fundamentos desse texto é Umberto Eco, em seu conceito de obra aberta. A partir dos anos 60, as obras de arte têm um aspecto de inacabado, o qual acrescenta uma ambiguidade de sentidos que leva cada espectador a fechá-las de maneira própria, a interpretá-las de diferentes formas.

Os sentidos de uma obra aberta não são mais derivados de valores universais, mas constantemente reconstruídos pelo público de arte.

Trilhando o caminho aberto por Benjamin e Eco, nos anos 90, a estética relacional, de Nicolas Bourriaud, desloca a atenção das obras de arte para as ações que elas suscitam nos espaços de arte com o público de arte. Bourriaud também é curador e a princípio trabalha com artistas que atuam no circuito internacional das artes visuais. No entanto, sua teoria é diretamente criticada por Claire Bishop, que reclama a respeito da restrição desse público, que é específico das artes e não inclui os excluídos sociais do mundo globalizado.

Chego, assim, diretamente às obras mais recentes de Dias & Riedweg, que promovem jogos de alteridade com o público de arte: *Voracidade máxima*, 2003; *Funk Staden*, 2007; *Do universo do baile*, 2008. Em especial a videoinstalação *Belo também é aquilo que nunca foi visto*, 2001, trata de uma revisão do conceito de belo como questão essencialmente visual e da impossibilidade de se definir o belo segundo critérios universais.

No quinto capítulo, *Quem está falando? Quando? De onde?*, apresento entrevistas com Maurício Dias e Walter Riedweg sobre suas histórias de vida antes da carreira artística: o contexto de suas vidas, seus desejos iniciais e as escolhas que os levaram a atuar no circuito de arte. Como introdução a essas entrevistas, breve análise do método biográfico em ciências sociais é fundamental não só para avaliar os dados assim obtidos, mas também para refletir sobre os trabalhos desenvolvidos por Dias & Riedweg, que frequentemente incluem depoimentos sobre as histórias de vida de seus colaboradores.

Pierre Bourdieu observa que a ordem cronológica dos fatos tende a criar a ilusão de um sentido lógico, uma vez que as histórias de vida, além de seguir uma cronologia, são sempre baseadas nos acontecimentos que o tempo tornou relevantes. Howard Becker acrescenta a ideia de que as histórias de vida contadas por seus protagonistas tendem a revelar uma versão selecionada dos fatos, versão que costuma omitir o trivial e o desagradável, ainda que possam ser de grande interesse para a pesquisa.

Ironicamente, nessas entrevistas a lógica sugerida por esses autores parece inverter-se. No relato de Walter Riedweg “sorte” é palavra recorrente, o que sugere certo descrédito do artista quanto à lógica dos fatos. Maurício Dias também parece

fazer questão de revelar as passagens mais desfavoráveis de sua vida a fim de mostrar que sua trajetória de artista não foi previamente construída. Se alguém persegue alguma lógica nos depoimentos sou eu, pois a ênfase no aspecto biográfico tem como objetivo analisar a obra desses artistas por seu próprio ponto de vista, pela perspectiva que tinham em mente quando escolheram abordar seus colaboradores.

Nos Anexos disponibilizo depoimentos de Dias & Riedweg que foram fundamentais para a elaboração desta pesquisa. A entrevista concedida à revista *Arte & Ensaios* 18 (2009), cuja equipe eu integro, teve a participação especial de Paulo Herkenkoff que, além de ter elaborado suas próprias questões para os artistas, responde às perguntas da equipe da revista na condição de curador, crítico de arte, e importante teórico da arte brasileira.

Apresento em seguida o debate que ocorreu na ocasião do lançamento desse número da A & E no Parque Lage, do qual participei junto com Dias & Riedweg e Paulo Herkenkoff. Nessa ocasião propus questões da antropologia na arte contemporânea e discuti o tema desta pesquisa diretamente com os artistas e seu principal crítico carioca. A ideia de disponibilizar todas essas entrevistas na íntegra, além de contextualizar as citações incluídas no texto, possibilita a socialização desses depoimentos, permitindo que sejam utilizados por outros pesquisadores em outras abordagens.

Capítulo 1

Abordagens da cultura popular brasileira

Neste capítulo, analiso a produção de artistas de formação erudita que interpretaram a cultura popular brasileira em suas obras. No Brasil do início do século 20 havia nítida fronteira entre o modelo acadêmico de origem europeia e a cultura local que foi sendo construída a partir de diferentes influências. Essas abordagens da cultura popular pela cultura erudita promoveram o intercâmbio entre forma e conteúdo, entre os conceitos de arte e nossas práticas cotidianas, além, naturalmente, de contribuir para a construção de uma arte tipicamente brasileira.

No Brasil dos anos 30, o conceito de cultura popular esteve intimamente ligado à construção de nossa identidade nacional. Na verdade, porém, sua origem é erudita, tendo a elite batizado de popular uma diversidade de práticas que nunca foram designadas por seus autores como pertencendo à mesma categoria.² Hoje, pelo prisma da produção de artistas contemporâneos brasileiros, percebemos que o conceito de popular se identifica mais com a multiplicidade de práticas que se desenvolvem na vida cotidiana do que como oposição à cultura erudita.

² Chartier, 1995: 179.

1.1. Contexto histórico

No século 19, a mestiçagem de raças era a característica que mais identificava o povo brasileiro e sua cultura. No entanto, a ideia de raça foi mais um paliativo para ocultar nossa falta de conhecimento científico quanto à multiplicidade de culturas de origem indígena e africana do que uma teoria científica plausível. Sobre as culturas indígenas, não tínhamos ainda nenhuma pesquisa sistemática; quanto às africanas, até a Abolição da Escravatura, em 1888, nada fora pesquisado a seu respeito. Na literatura do século 19, o índio foi idealizado nos romances de José de Alencar; nas pinturas de Rodolfo Amoedo e nas esculturas de Henrique Bernardelli, ele aparece sempre servil aos portugueses e representado em corpos musculosos, ao estilo Michelangelo. Nas artes visuais era comum registrar a mestiçagem de branco e índio; a miscigenação de branco e negro, entretanto, não era moralmente aceitável; por esse motivo, aliás, os negros nessa época frequentemente aparecem relacionados a temas do trabalho. Até o final do século 19, as teorias europeias sobre as raças apresentavam a mestiçagem como desvantagem, pois atribuíam às raças diferentes graus de evolução moral e intelectual. No Brasil durante muito tempo essas teorias impossibilitaram o projeto de construção de uma identidade nacional positiva, o que explica o fato de nossos modelos e nossas imagens serem predominantemente importados da Europa.³

A partir da década de 1920, o Brasil sofre mudanças profundas. Acelera-se o processo de urbanização e industrialização, desenvolve-se uma classe média burguesa, e surge o proletariado urbano. No campo da política, a partir de 1930, são adotadas diversas medidas para impulsionar o progresso da indústria nacional. No início do governo de Getúlio Vargas e durante todo o período conhecido como Estado Novo, o estabelecimento de indústrias nas cidades aumenta e incentiva a emigração das áreas rurais para as urbanas.

Nesse contexto de transição de uma sociedade rural para uma sociedade urbana, artistas brasileiros influenciados pelas vanguardas modernistas europeias organizam

³ De acordo com as teorias científico-sociais, de Sílvio Romero e Nina Rodrigues, as culturas indígenas estariam fadadas a desaparecer, posto que não se aliavam à cultura do branco (Ortiz, 1985: 18 e 19). Segundo Ortiz, o argumento sobre a formação de nossa identidade cultural surge de uma contradição, “a inferioridade racial explicaria o atraso brasileiro, mas a noção de mestiçagem apontaria para a formação de uma possível unidade nacional”.

a Semana de Arte de 1922, em São Paulo. Mario de Andrade, Anita Malfatti e Oswald de Andrade têm o objetivo de trazer o modernismo para o Brasil, acrescentando a suas formas características elementos da cultura brasileira. A partir desse evento os pintores modernistas encontram na cultura afro-brasileira um modelo autêntico que se diferencia do estrangeiro. Inspirados em nossas paisagens, cores e personagens afro-brasileiros, os modernistas contribuem para a construção de uma identidade nacional finalmente positiva. Em suas obras, diferente das representações culturais do século 19, a mulata será figura de destaque, fruto da mestiçagem de negro e branco – na sociedade patriarcal a figura feminina se sobrepõe com mais facilidade à intolerância dos preconceitos étnicos.

1.2. O popular no Brasil moderno



Grupo da Semana de 22; da esquerda para a direita: Couto de Barros (1), Manuel Bandeira (2), Mário de Andrade (3), Sampaio Vidal (4), o jornalista italiano Francesco Pettinatti (5), Cândido Motta Filho (6), Paulo Prado (7), Flaminio Ferreira (8), René Thiollier (9), Graça Aranha (10), Manuel Villaboim (11), Godoffredo da Silva Telles (12), Rubens Borba de Moraes (13), Luis Aranha (14), Tácito de Almeida (15) e Oswald de Andrade (16)

Na Semana de 1922, especialmente a literatura define o processo de formação da cultura brasileira. Após a repercussão do movimento, as pinturas ao estilo de Di Cavalcanti e Tarsila do Amaral passam a valorizar o modo de vida e a cultura do povo brasileiro, constituindo a ideia de mistura harmoniosa de diferentes culturas. Nos anos 30, essa ideia será mais bem definida pelo conceito de sincretismo cultural desenvolvido por Gilberto Freyre. Originário das misturas de práticas religiosas, esse conceito Freyre traduz como o principal fator para interligar culturas diferentes em território tão extenso. A mistura harmoniosa traduzida pelo sincretismo será especialmente conveniente à política do Estado Novo⁴ que, a partir do

⁴ Regime político de características fascistas implantado por Getúlio Vargas em 1937, que durou até 1945, cerceando a liberdade política, de imprensa e de propaganda no Brasil; teve entretanto apoio de diversas correntes porque alcançou progressos ao longo de sua existência.

desenvolvimento de uma identidade nacional e através de uma política nacionalista, inicia a modernização dos modos de produção e de vida da sociedade brasileira.

Em 1922, Mario de Andrade em seu livro *Paulicéia Desvairada* ainda oscila entre a adesão à vida moderna e sua rejeição. Os poemas do livro captam esse dilema; ora ele percebe a cidade como a “grande boca de mil dentes...”⁵, pronta a devorar seus antigos senhores; ora ressalta que ela é capaz de incorporar e sintetizar todas as etnias e todas as classes sociais. *Paulicéia* valoriza a mistura de sotaques na cidade de São Paulo e o português que se fala no Brasil. No Prefácio Interessantíssimo, através de sua poética Mario lança as bases estéticas da literatura moderna: as rupturas sintáticas, a troca de radicais e prefixos das palavras, a inserção de trechos em língua estrangeira e os princípios da colagem dadaísta. Ainda nesse prefácio, de maneira mais abrangente ele ironiza os postulados universais do conceito de beleza: “Belo da arte: arbitrário, convencional, transitório – questão de moda. Belo da natureza: imutável, objetivo, natural – tem a eternidade que a natureza tiver.”⁶

Em 1924, Oswald de Andrade no Manifesto Pau-Brasil esclarece um pouco mais as bases do movimento modernista no Brasil – condena a arte de uma elite que só reproduz os modelos europeus; e valoriza a cultura popular brasileira, declarando logo de início: “Os casebres de açafreão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos.”⁷ O manifesto em forma de prosa, em mensagens telegráficas, sugere que façamos da cultura brasileira um produto de exportação, à semelhança do que foi o pau-brasil. A partir do Manifesto Pau-Brasil, as pinturas enaltecem a cultura popular brasileira, o que favorece a formação de nossa identidade nacional positiva. No entanto, a maioria dos modernistas era de origem aristocrática e logo rejeitou a política e o programa populista de Getúlio Vargas.

Em 1928, Oswald publica o Manifesto Antropofágico, em que sua poética já aponta conflitos entre as culturas primitivas (indígenas e africanas) e a cultura latina, de origem europeia. Diferente do Manifesto Pau-Brasil, não se trata mais de um processo de interassimilação harmoniosa dessas culturas. Agora, o primitivo realiza

⁵ Questão semelhante é apresentada aos porteiros nordestinos que imigraram para São Paulo no trabalho de Dias & Riedweg *Os Severinos, os Raimundos e os Franciscos*.

⁶ Andrade, 1922.

⁷ Manifesto Pau-Brasil, *Correio da Manhã*, 18 de março de 1924.

rituais antropofágicos para devorar o civilizado e absorver suas qualidades: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.” Oswald critica o pensamento lógico-linear imposto pela colonização europeia e enaltece de forma utópica nossa cultura nativa. O matriarcado da comunidade primitiva substitui o sistema burguês patriarcal: “A alegria é a prova dos nove. No matriarcado de Pindorama.” A linguagem também telegráfica desse manifesto informa que a antropofagia é a única possibilidade de união de nossas culturas. “Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.” Assina e data o manifesto pelo calendário indígena no ano da deglutição do bispo Sardinha. Desse modo, ele se posiciona de forma diferente quanto à questão da assimilação das culturas europeias no Brasil, mostrando claramente que o processo de adaptação cultural não foi nada pacífico nem harmonioso.⁸

Na pintura, Di Cavalcanti vai representar as favelas e as festas populares de bairros boêmios cariocas mais de perto que os demais integrantes do movimento. A expressão de suas mulatas, símbolo mais forte da miscigenação brasileira, é diferente da expressão do belo ideal comum ao classicismo francês. “Lirismo e sensualidade” melhor as define, como diz Carlos Zilio, pois essas qualidades melhor representam seu lugar na sociedade brasileira. Nas pinturas elas aparecem com expressões românticas idealizadas, nas rodas de samba, no cenário da favela ou como prostitutas do Mangue. Di vem de uma família de classe média intelectualizada; sua casa era frequentada por escritores como Olavo Bilac e Machado de Assis. O primeiro dos artistas modernos a ter posição política radical, foi censurado por seus pares quando se filiou ao Partido Comunista.⁹ Apesar de suas ideias libertárias, entretanto, Di representa os mestiços com expressões ingênuas e puras, sem nenhuma revolta aparente a respeito de sua desprivilegiada situação social.

⁸ Andrade, 1928.

⁹ Zilio, 1997.



À esquerda, tela de Di Cavalcanti dedicada a Graça Aranha, 1929. A cultura de influência africana no Brasil não era incluída no modelo adotado pela Academia de Letras.

Morro da favela, 1924, tela de Tarsila do Amaral. A favela vista a distância, de forma esquemática.

Tarsila do Amaral é paulista, filha de respeitada família de fazendeiros de café. Sua vida na fazenda bem representa o dualismo entre a casa-grande e a senzala. Simultaneamente ao contato que mantinha com a paisagem e os trabalhadores rurais descendentes de africanos, Tarsila convivia com a cultura francesa de sua família dentro da casa-grande. Na fase pau-brasil, sua pintura representa a paisagem brasileira conjugando elementos cubistas (principalmente por influência de Fernand Léger, de quem foi aluna) e populares; seus personagens, cujo rosto não tem feições, são vistos a distância em cenas do cotidiano. Na fase antropofágica, a distorção formal de suas figuras simboliza a absorção do inimigo sacro; o colonizador é transformado em totem. No manifesto de Oswald a assimilação da cultura europeia no Brasil será figurada metaforicamente pelo ritual antropofágico – em meio a diversas influências teóricas está a descoberta do inconsciente pela psicanálise e o estudo *Totem e Tabu*, de Sigmund Freud.¹⁰ A tela *Abaporu*, de 1928, cujo título significa homem (*aba*) que come (*poru*), e o Manifesto Antropofágico compõem uma revisão dos princípios nacionalistas destacados na ocasião da Semana de 1922; são metáforas que simbolizam os conflitos existentes na relação entre as culturas europeias, africanas e indígenas. Em 1929, num espaço expositivo

¹⁰ Outras influências do Manifesto são: o pensamento revolucionário de Karl Marx; a liberação do elemento primitivo no homem proposta por alguns escritores da corrente surrealista, como André Breton; o *Manifeste Cannibale*, de Francis Picabia em 1920; as questões em torno do selvagem discutidas pelos filósofos Jean-Jacques Rousseau e Michel de Montaigne; a ideia de barbárie técnica de Hermann Keyserling.

improvisado, o salão do Palace Hotel do Rio de Janeiro, Tarsila expôs seus quadros da fase antropofágica, e o Manifesto de Oswald de Andrade foi lançado.

Com as devidas diferenças do surrealismo europeu, para os artistas modernistas de São Paulo não havia conflitos entre arte e política, mas familiaridade e troca de favores. A conjugação de um pensamento cultural progressista com uma visão política tradicionalista era harmônica, porque a maior parte da população brasileira não tinha preparo para entender o sentido dessas obras e manifestos. Despreocupados com o público local, os modernistas desenvolveram trabalhos isolados dentro de seus ateliês, trabalhos que aos poucos vão incentivar a formação de coleções particulares no Brasil e integrar as estrangeiras, projetando no panorama internacional uma arte considerada brasileira.¹¹

1.3. Macunaíma e as viagens etnográficas

Mario de Andrade, além de poeta e escritor foi pesquisador sistemático da cultura e da música brasileiras. Em sua poética ele já demonstra essa curiosidade, especialmente quando faz uma colagem de estilos que traduz a formação de nossa cultura e mostra os tabus de nossa sociedade. Em *Macunaíma*, livro lançado em 1928, Mario desempenha o papel do etnólogo de gabinete; em suas mãos narrativas etnográficas e pesquisas sobre o folclore brasileiro transformam-se em importante obra da literatura moderna. Afirma não ter esperado o sucesso alcançado por um livro escrito quase como uma brincadeira, mas paradoxalmente irrita-se com as diversas interpretações que lhe atribuem. Em uma sociedade extremamente provinciana, Mario costumava ser irônico para dissimular a verdade de suas ideias e sua sexualidade. Quando disseram que tudo em *Macunaíma* era inspirado no livro do naturalista germânico, Koch-Grünberg *Vom Roroima zum Orinoco*, cinicamente ele responde em carta a Raimundo Morais, conhecido escritor de temas folclóricos:

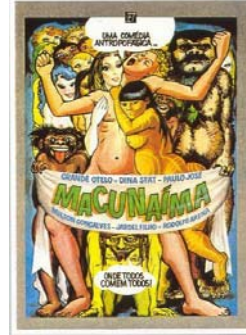
Copiei, sim, meu querido defensor. O que me espanta, e acho de sublime bondade, é dos maldizentes se esquecerem de tudo o quanto sabem, restringindo a minha cópia a Koch-Grünberg, quando copiei todos. E até o senhor, na cena da Boiúna. Confesso que copiei, copiei às vezes textualmente. Quer saber mesmo? Não só copiei os etnógrafos e os textos ameríndios, mas ainda a carta pras Icamíabas, pus frases inteiras de Rui Barbosa, de Mário Barreto, dos cronistas coloniais...¹²

Macunaíma vai diferenciar-se do lirismo romântico dos personagens de Di Cavalcanti, dos personagens esquemáticos e metafóricos de Tarsila do Amaral e

¹¹ Zilio, 1997.

¹² Andrade, 1993 prefácio de João Etienne Filho para o livro.

dos aforismos do Manifesto Antropofágico. O livro é uma paródia aos estereótipos das teorias raciais do século 19 e não será absolutamente útil à ideologia do sincretismo. O clima dos trópicos leva à preguiça, a preguiça leva à malandragem, que é avessa ao ideal positivista de ordem e progresso. No romance, Macunaíma nasce negro, filho de uma índia, mas logo mostrará a habilidade de se transformar em branco para conquistar desejos vis, quase sempre de natureza libidinosa. A cor e o caráter camaleônicos de Macunaíma mudam em função de superar as adversidades que lhe advêm, seja em ambiente natural ou cultural. O anti-herói dribla com a malandragem, a segregação racial e o poder do capital, mostrando as contradições e os conflitos de nossa cultura. No final dos anos 60, Macunaíma será inspiração para o cinema e vai adquirir características do movimento Tropicalista.



À direita, Grande Otelo e Paulo José, em *Macunaíma*, 1969, filme de Joaquim Pedro de Andrade, baseado no livro de Mário de Andrade, 1928, que incorpora elementos da chanchada, do cinema novo e do tropicalismo. A vida do protagonista é permeada por personagens os mais diversos, como guerrilheiras, prostitutas e vilões.

Depois de participar da famosa viagem dos modernistas por Minas Gerais, em 1924, em 1927, Mário embarca em navio da Loyde Brasileiro, com Olívia Penteadó (mecenaz dos modernistas) acompanhada de sua sobrinha e da filha de Tarsila do Amaral. A comitiva, conhecida como “Rainha do Café”, foi recebida por estadistas locais em todos os portos por que passou. Nessa viagem de três meses, Mário escreve um diário e fotografa exaustivamente do Amazonas ao Peru; do rio Madeira à Bolívia; da ilha de Marajó ao Nordeste brasileiro. Não satisfeito com a formalidade que lhe impunham suas companheiras de viagem, em 1928, ele volta sozinho ao Nordeste. Dessa vez é recepcionado por amigos locais, entre eles Câmara Cascudo, estudioso do folclore brasileiro.¹³ Entre amigos e estudiosos da cultura, nessa ocasião Mário participa mais dos ambientes, recolhe documentos, assiste a apresentações musicais e danças, estuda a religiosidade popular, tem seu corpo

¹³ Câmara Cascudo viveu em Natal, RN e publicou o *Dicionário do Folclore Brasileiro*, em 1952.

ritualmente fechado e passa o carnaval no Recife. Os diários dessas duas “viagens etnográficas” deram origem ao livro *O turista aprendiz*, só editado após sua morte, e em cujo prefácio Mario informa terem esses escritos sido reservados para elaborações futuras nunca realizadas, mesmo porque não tinham a menor intenção “de dar a conhecer aos outros a terra viajada”. E confessa: “Fiz algumas tentativas, fiz. Mas parava logo no princípio (...) Decerto já devia me desgostar naquele tempo o personalismo do que anotava.”¹⁴ Certamente ele não estava interessado em elaborar experiências etnográficas, mas em criar seus projetos literários a partir dessas descobertas.¹⁵ Com seu pensamento de vanguarda, não queria apenas sistematizar e congelar tradições folclóricas, mas acreditava na possibilidade de integrá-las a nossa cultura de origem europeia, como, aliás, fizera em *Macunaíma*.

Em 1935, Mario de Andrade organizou, juntamente com o arqueólogo Paulo Duarte, o Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo, do qual se tornou diretor. Em 1938, com o objetivo de catalogar músicas do Norte e Nordeste brasileiros, reuniu uma equipe, e essa Missão de Pesquisas Folclóricas produziu vasto acervo em áudio, fotografias, filmes e anotações musicais, que foi dividido de acordo com o caráter funcional das manifestações: músicas de dançar, cantar, trabalhar e rezar. Alguns desses gêneros da música popular brasileira foram incorporados ao LP *Tropicália*, lançado muito mais tarde (1968), prova concreta de que o objetivo do Departamento – descobrir, organizar e disponibilizar em acervo público a cultura brasileira – foi alcançado. Também foi através desse Departamento, em 1938, que Claude Lévi-Strauss, então professor visitante da Universidade de São Paulo, obteve parte do financiamento para sua expedição até os Nambikwara, no Mato Grosso.¹⁶

1.4. Sincretismo – uma cultura sem conflitos

Posteriormente ao Movimento Modernista e sob sua influência, surgem obras literárias como *Retrato do Brasil*, de Paulo Prado; *Raízes do Brasil*, de Sergio

¹⁴ Andrade, 1993: 49.

¹⁵ Idem, ibidem: 232.

¹⁶ Lévi-Strauss relutou em aceitar um funcionário do Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas do governo brasileiro. Mario de Andrade, como muitos intelectuais da época, não apoiava a ditadura de Getúlio Vargas; com o estabelecimento do Estado Novo, ele se demitiu do Departamento.

Buarque de Holanda, e *Casa-Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, pioneiras na organização e construção da história de nossa cultura.

Gilberto Freyre, inspirado no antropólogo Franz Boas, adapta as teorias do século 19 de fusão de três raças distinguindo os conceitos de raça e de cultura. Segundo Freyre, a sociedade brasileira, sob a influência de Portugal, foi estruturada com base na fé católica, crença poderosa que conseguiu amalgamar culturas tão díspares em uma nação de mesma língua. Para isso, porém, também contribuiu o fato de as culturas do indígena brasileiro, sendo de caráter “verde e incipiente”, não provocarem política deliberada de extermínio. Como os homens índios eram caçadores e guerreiros, não se adequaram ao trabalho na lavoura; a grande presença índia no Brasil foi a da mulher. “Da cunhã é que nos veio o melhor da cultura indígena. O asseio pessoal. A higiene do corpo. O milho. O caju. O mingau.” Com a chegada de escravos africanos, o senhor branco pouco a pouco foi deixando de trabalhar; “os negros veteranos iniciavam os recém-chegados na moral e nos costumes dos brancos, ensinavam a língua e orientavam nos cultos religiosos sincretizados”. A mulher escrava fazia a ponte entre a senzala e a casa-grande, representava o ventre gerador. Resumindo bastante, Freyre se refere à cultura brasileira como produto de uma “fusão harmoniosa de tradições diversas” e dá um passo decisivo transformando a negatividade do mestiço brasileiro em positividade – perspectiva que é semelhante à das pinturas modernistas, especialmente da fase pau-brasil.¹⁷



Tarsila do Amaral, *A Negra*, 1923; *Abaporu*, 1928

Sobre a miscigenação do povo brasileiro, Roger Bastide, sociólogo francês que viveu 15 anos no Brasil, aponta diferenças entre os tipos de relações sociais que se

¹⁷ Freyre, 1998.

desenvolveram em meio aos processos da colonização portuguesa e holandesa. Ele observa que os portugueses se misturavam mais facilmente às outras etnias, enquanto o sistema dos holandeses foi mais próximo ao dos protestantes ingleses nos Estados Unidos. A colonização holandesa contribuiu para a formação de uma sociedade no Nordeste mais paternalista e racista do que a do Sudeste.

Enquanto os portugueses estabeleciam relações sexuais e afetivas com os negros (...), participando misticamente da natureza que os cercava, da sensualidade das águas e das florestas, os holandeses separavam as raças e as cores; seus pastores do alto do púlpito pregavam contra a mistura de raças e levantavam barreiras contra o clima amortecedor, empregando regulamentos puritanos.¹⁸

Na Península Ibérica, diferentemente das Ilhas Britânicas, as raças se misturavam havia milênios. O encontro das culturas árabe e romana influenciou a moral, a arte, a economia e a vida do português. A herança da colonização portuguesa é uma das razões que explica o quadro peculiar que se desenvolveu nas metrópoles brasileiras, em que não houve a formação de bairros de imigrantes nas periferias, como nos EUA e na Europa. Por um lado, o amálgama da identidade cultural brasileira não possibilitou a formação de nação com uma característica dominante; por outro, exatamente devido à ausência de uma cultura com pretensões hegemônicas, como a americana, o público e os produtores de bens simbólicos brasileiros parecem ter ficado mais abertos à produção e à recepção de uma arte com mensagens mais ambíguas, sem regras morais rígidas.

Um problema que Renato Ortiz aponta na abordagem de Gilberto Freyre – que é pernambucano e inicia sua pesquisa a partir de sua própria história como filho de usineiros – é seu texto não mencionar os conflitos que surgiram da relação de desigualdades culturais. No desdobramento do conceito de sincretismo, que será fundamental para a construção de nossa identidade nacional, surgirão ideologias que vão pintar e narrar um Brasil sem preconceito e segregação racial. Como ideologia, o sincretismo garantiu a integridade do espírito nacional, escondendo contradições e automaticamente reprimindo as reivindicações das minorias étnicas, uma vez que não reconhecia a existência de diferenças. A partir dos anos 60, quando se iniciam os movimentos de organização das minorias em várias partes do

¹⁸ Bastide, 1976: 79.

mundo, os conflitos étnicos, de classe e de gênero começam pouco a pouco a ser temas abordados pelas artes visuais no Brasil.¹⁹

O termo sincretismo, que no Brasil traduz o fato de diferentes culturas se permearem, originalmente tratava de forma pejorativa doutrinas que se diferenciavam daquela da Igreja católica.²⁰ Nomenclatura mais precisa e atual para o fenômeno de mistura de diferentes influências culturais é “hibridismo cultural”. O conceito de hibridismo cultural é comum ao mundo que se globaliza, não trata especialmente de mistura genética, mas, antes, de mistura essencialmente cultural, agora alimentada pelo aumento dos processos migratórios e pelas facilidades proporcionadas pelas novas tecnologias de comunicação. Sobretudo por meio da migração, o Brasil com sua dimensão continental e desde o descobrimento tem favorecido a formação de culturas híbridas, tanto pela miscigenação quanto pelas trocas aqui estabelecidas entre diferentes culturas.

1.5. Tropicália: paródia aos costumes e às tradições musicais

No final dos anos 60, o movimento tropicalista no Brasil resgatou frases do Manifesto Antropofágico, de Oswald de Andrade, criou palavras e se inspirou na catalogação musical de Mario de Andrade. O bispo Sardinha, que foi devorado pelos nativos, agora é metáfora insuficiente para figurar os ritmos e as letras de diversas procedências que foram postos dentro de um mesmo caldeirão: samba, bossa nova, rock, bolero, baião, música de reza e música erudita. Paródia à ideologia do sincretismo cultural, o LP Tropicália, lançado em São Paulo em julho de 1968, dispõe as guitarras, que simbolizavam as influências da música americana, como fuzis de revolucionários da esquerda. A combinação dos estilos musicais das faixas provocou estranhamento no gosto musical da época, que não conjugava popular com erudito, música brasileira com estrangeira.

¹⁹ Especialmente na arte religiosa barroca e na Semana de 1922 não há representações de conflitos raciais ou sociais. Na Missão Francesa Debret representa em aquarelas e desenhos a degradação física e ética que sofriam os escravos e índios aprisionados, mas sem nenhuma chance de reação.

²⁰ Burke, 2003: 51. O termo sincretismo surge pela primeira vez de forma negativa, quando o teólogo alemão Georg Calixtus, no século 17, o utiliza para denominar diferentes grupos de protestantes, incluindo-os num mesmo caos religioso. No século 19, a palavra adquire significado positivo, quando utilizada para identificar a origem comum aos deuses de diferentes culturas da Antiguidade. Dos clássicos o termo passou para a antropologia. O americano Melville Herskovits declara que o conceito o ajuda em suas análises de contato entre culturas, especialmente no caso das religiões afro-americanas.

Diferente do público restrito do modernismo, o do tropicalismo foi bem maior. O movimento durou pouco mais de um ano, sendo encerrado pelo Ato Institucional nº 5 (privação dos direitos civis e supressão da liberdade de expressão artística), que levou à prisão Gilberto Gil e Caetano Veloso, em São Paulo, no final de dezembro de 1968. Na breve passagem do movimento, porém, transformaram-se os valores políticos, os critérios musicais, a moral e os costumes. Com influências da cultura *hippie* e do *rock* americano, uma contracultura com a cara do Brasil vai-se estruturar a partir do tropicalismo, que acontece num momento em que se revelam no nível mundial as diferenças de classe, gênero e etnia.

No Brasil a ideologia do sincretismo dissimulou durante muitos anos a existência das diferenças; a partir dos anos 60, no entanto, a pluralidade de nossa identidade será mais explorada. Por um lado, as minorias começam a se conscientizar, incorporando ideias feministas, os movimentos raciais e a cultura *hippie* de origem americana; por outro lado, a maioria dos militantes da esquerda brasileira não suportava essas influências da cultura americana, considerando a consciência das minorias enfraquecimento do movimento que almejava transformações políticas. Nessa luta de forças sem fronteiras definidas, brasileiros e americanos poderiam tanto apoiar como criticar severamente o imperialismo, a política armamentista e as barbáries geradas pela Guerra do Vietnam.

A mistura de influências no Brasil dos anos 60 já constituía uma cultura “fragmentada; composta não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas”. Podemos constatar essa diversidade comparando as letras das músicas: “Parque industrial” fala sobre a influência da cultura americana no Brasil; “Geléia geral” resgata de forma nostálgica os valores da cultura brasileira. Hoje, “no Brasil do futuro”, como prenunciou “Geléia geral”, podemos ver que o hibridismo cultural não é mais um fenômeno peculiar à cultura brasileira, mas comum às identidades pós-modernas que sofrem influência dos processos de globalização.²¹

Retocai o céu de anil
Bandeirolas no cordão
Grande festa em toda a nação
Despertai com orações

²¹ Hall, 2002: 12. A pós-modernidade será conceituada nos anos 80, mas no tropicalismo já se percebem, nítidos, seus sintomas.

O avanço industrial
 Vem trazer nossa redenção
 Tem garota-propaganda,
 Aeromoças e ternura no cartaz
 Basta olhar na parede,
 Minha alegria num instante se refaz
 Pois temos o sorriso engarrafado,
 Já vem pronto e tabelado
 É somente requeentar e usar
 O que é made, made, made, made in Brazil...²²

Um poeta desfolha a bandeira e a manhã tropical se inicia
 Resplandente, cadente e fagueira num calor girassol com alegria
 Na geléia geral brasileira que o *Jornal do Brasil* anuncia
 Ê bumba yê-yê-boi, ano que vem, mês que foi
 Ê bumba-yê-yê-yê, é a mesma dança, meu boi
 Alegria é a prova dos nove e a tristeza teu porto seguro
 Minha terra é onde o sol é mais limpo, e Mangueira onde o samba é mais puro
 Tumbadora na selva selvagem, Pindorama país do futuro²³

Tropicália ou Panis et circencis – Texto da contracapa

Duprat: A música não existe mais. Entretanto sinto que é necessário criar algo novo. Já não me interessa o municipal, nem a queda do municipal, nem a destruição do municipal. Mas a vocês, mal saídos do borralho, vocês baianos, terão coragem de se preocupar comigo? Terão coragem de fuçar o chão do real? Como receberão a notícia de que o disco é feito para vender? Com que olhar verão um jovem paulista nascido na época de Celly Campelo e que desconhece Aracy, Caymmi e Cia? Terão coragem para reconhecer que este jovem tem muita coisa para lhes ensinar...

– Sabem vocês o risco que correm? Terão mesmo coragem de saber que só desvencilhando-se do conhecimento atual que tem das formas puras do passado é que poderão reencontrá-las na sua verdade mais profunda? Por acaso entendem alguma coisa do que eu estou dizendo? Baianos respondam...

Gil: O Brasil é o país do futuro.

Caetano: Este gênero está caindo de moda.

Capinan: No Brasil e lá fora: nem ideologia, nem futuro.

Torquato: Será que o Câmara Cascudo vai pensar que nós estamos querendo dizer que o ‘bumba meu boi’ e ‘iêiêiê’ são a mesma coisa?

Nara: Pois é: as pessoas se perdem nas ruas e não sabem ler. Consultam consultórios sentimentais e querem ser miss Brasil... e se perdem.

Os Mutantes: E aquela distorção dá a ideia de que a guitarra tem um som contínuo... e até a boutique dos Beatles se chama ‘a maçã’...

João Gilberto: (Em NY conversando com A.Campos). Diga que eu estou aqui, olhando pra eles.

²² Trecho da música “Parque industrial”, de Tom Zé.

²³ Trecho da música “Geléia geral”, de Gilberto Gil e Torquato Neto.



Capa de Rubens Gerchman, foto de Oliver Perroy. No primeiro plano Gilberto Gil segura a foto de Capinan; no segundo, da esquerda para a direita, o maestro Rogério Duprat, Gal Costa, Torquato Neto; no terceiro, Sergio Dias, Caetano Veloso com foto de Nara Leão, Rita Lee, Arnaldo Baptista e Tom Zé.

Segundo Frederic Jameson, no estágio do capitalismo avançado, as linhas de produção industrial são orientadas a seguir os caminhos em que o capital se multiplica e não mais se limitam às fronteiras nacionais. Nas manifestações culturais desse mundo de fronteiras diluídas, a princípio surge uma tendência de “paródia” ao antigo, uma colagem de imagens de diferentes épocas e processos técnicos em que ainda identificamos a origem dos fragmentos e o deslocamento que gerou outro significado para esses objetos. Em um segundo momento, afirma Jameson, a tendência é a predominância do pastiche, uma mistura de referências tão fragmentadas, que já não conseguimos associar os estilos a um tempo e um lugar específicos.²⁴

Nesse sentido, a capa do LP Tropicália é nitidamente uma paródia ao antigo, e, assim não pretende representar nenhum fato, mas construir com fragmentos novas formas simbólicas. Na foto, o vitral em estilo Art Nouveau, típico da aristocracia paulistana, faz lembrar a Semana de 1922, organizada pelos filhos da aristocracia do café. De modo geral, a foto faz paródia às poses convencionais dos modernistas.

²⁴ Jameson, 1993.

No primeiro plano, Gilberto Gil sentado no chão, no lugar de Oswald de Andrade, é o primeiro e único representante afro-brasileiro do grupo. No segundo plano, Torquato Neto, de pernas cruzadas e boina à moda Che Guevara, tem a seu lado Gal Costa, mãos sobre os joelhos, pernas fechadas e coluna ereta, parecendo uma senhora respeitável, embora vestida à moda *hippie*. Rogério Duprat, maestro erudito que associa a música popular brasileira à de roqueiros paulistas, toma café em um penico, gesto surrealista que faz alusão a Marcel Duchamp e seu urinol. Caetano, presente em muitas faixas do LP, permite-se manter obscurecido na última fileira, atrás de uma grande foto de Nara Leão. Nara, na foto dentro da foto, é mais uma citação à bossa nova, pois no disco ela não faz jus a sua fama quando interpreta *Lindoneia*.²⁵ Finalmente, Tom Zé, ao fundo, usando deselegante terno e segurando uma mala, de pé sobre uma cadeira, mostra olhar altivo, parecendo assumir com certo orgulho ser um músico nordestino recém-desembarcado em São Paulo.

Envolvendo essa fotografia e destacando-a do pano de fundo, as cores da bandeira nacional formam uma moldura de mau gosto, *kitsche*; assemelhada às formas gráficas utilizadas na época nos símbolos oficiais de poder, como a faixa presidencial, e nas propagandas políticas do governo militar que divulgavam jargões como “Brasil, ame-o ou deixe-o”. A tipologia lembra letreiros de circo, que eram de madeira e comportavam lâmpadas, mas as listras, ainda que nas cores nacionais, fazem lembrar as da bandeira americana. Todo o conjunto ganha dramaticidade quando utiliza as cores da bandeira nacional sobre fundo preto. O título, “Tropicália ou Panis et Circencis”, e a maneira como ele é disposto na capa, coloca Tropicália como alternativa no momento da ditadura militar.

1.6. Hélio Oiticica entre o morro e o asfalto

Em 1966, enquanto muitos intelectuais brasileiros estavam a favor da luta armada contra a ditadura militar, Oiticica preferiu ter uma “atitude anárquica contra todos os tipos de forças armadas”. Prestando uma homenagem a Cara de Cavalo, que para ele era um amigo, ele diz: “Eu quis homenagear o que penso que seja a revolta individual social: a dos chamados marginais”.²⁶ Dois anos depois, em carta enviada a Lygia Clark, ele define melhor sua posição: “hoje, sou marginal ao marginal, não marginal

²⁵ “Lindoneia” é um bolero pop de Caetano e Gil, inspirado em personagem criado por Rubens Gerchman.

²⁶ Oiticica, 1986.

aspirando à pequena burguesia ou ao conformismo”. Nesse sentido, mais do que criar uma metáfora para simbolizar a marginalidade do artista na ditadura militar, a identificação de Hélio Oiticica com a marginalidade também pode ser entendida como crítica ao Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR8), que era a favor da luta armada contra a ditadura militar, escolhendo a Dissidência da Guanabara (DI-GB), uma facção do movimento contrária à resistência armada ao governo militar.

A foto publicada no jornal já é bastante sugestiva. Na composição o corpo de Cara de Cavalo fica emoldurado por pessoas, cujas sombras demarcam uma forma que nos lembra o mapa da América do Sul, um ano antes da morte de Che Guevara nos campos da Bolívia. A forma do corpo estendido no chão também tem analogias com as representações de Cristo na cruz, os braços das pessoas que aparecem cortadas no fundo parecem que vão puxá-lo para fora do quadro, para um plano ainda longe do céu que a foto não pôde captar, localização de Cuba em nosso mapa imaginário.



À esquerda, *Homenagem a Cara de Cavalo*, B33 bólide-caixa 18, 1966 foto: Hélio Oiticica
À direita, foto publicada no *Jornal do Brasil* em 1966

Em 1968, dois anos depois do bólide-caixa 18, uma imagem semelhante aparece no estandarte *Seja herói, seja marginal*. O uso das duas imagens parecidas que foram publicadas em jornais e datas diferentes – uma no *Jornal do Brasil*, em 1966, outra no jornal *O Dia*, em 1968 – gerou dois trabalhos que se complementam. O estandarte, que representa a morte de um sujeito anônimo, é um múltiplo impresso em serigrafia sobre tecido vermelho. O bólide-caixa 18, intitulado *Homenagem a Cara de Cavalo* é obra única. No múltiplo o corpo impresso em alto-contraste, já não tem espectadores,

mas ainda mantém analogias com a pose de Jesus Cristo na cruz, embora esteja de cabeça para baixo. A inscrição “Seja herói, seja marginal”, agora apresenta sintonia com as ideias de Marcuse, que Oiticica cita em carta a Lygia Clark;²⁷ em seu livro *Eros e civilização*, o filósofo e o contexto político da época parecem influenciá-lo, quando ele transforma a contemplação do bólido-caixa 18, o “silêncio heróico”, no estandarte com a palavra de ordem seja herói, seja marginal.



À esquerda, estandarte *Seja marginal, seja Herói*, 1968; à direita, foto publicada no jornal *O Dia*

Vivendo em contexto político adverso, Oiticica não aspirava a ter suas obras valorizadas no mercado de arte, mas revolucionar conceitos de arte defendendo um plano de imanência, no qual a arte já não busca o universal ou o transcendente, mas ser uma manifestação de caráter político, cultural e social. Na época, Oiticica pensa de forma poética nas opções do socialmente excluído e diz que “em geral, o crime é uma busca desesperada de felicidade”.²⁸ Hoje, o bólido-caixa 18 e o estandarte *Seja marginal, seja herói* são imagens da exclusão social no Brasil; naquela ocasião já anunciavam os atuais conflitos armados entre facções do tráfico e a polícia.

A palavra tropicália, adotada como título do LP por sugestão de Caetano Veloso, foi inventada pelo artista Hélio Oiticica para denominar sua instalação na exposição Nova Objetividade Brasileira, realizada no MAM do Rio de Janeiro em 1967; refere-se a trópico e ao que lhe é próprio; associa-se à palavra Brasília, que quer dizer do Brasil e do que lhe pertence.²⁹ Brasília foi o nome escolhido para a nova capital do Brasil, inaugurada em 1960 e que representa um marco da arquitetura moderna – o

²⁷ Clark, 1998. Carta de 15/10/1968.

²⁸ Oiticica, 1986.

²⁹ Oiticica, in Figueiredo, 2002: 46.

que é familiar a Oiticica, que inicia sua trajetória participando do movimento concretista. Paradoxalmente, porém, a associação mais provável entre a cidade de Brasília e a instalação *Tropicália* é a distância que existe entre a arquitetura moderna da capital e o modo de vida do povo brasileiro. A planta de Brasília tem a forma de um avião, signo forte da globalização e da cultura que tende a se tornar homogênea. Trópico lembra o colonialismo, a favela como reduto dos excluídos, como espaço criado para suprir necessidades práticas do dia a dia. A estabilidade da geometria de Brasília contrasta com a instabilidade das favelas. Oiticica, em 1967, já não se identifica com o formalismo dos concretistas; quer mediar, com suas obras, o estilo de vida do asfalto com a cultura do morro. O ambiente de *Tropicália*, como a arquitetura das favelas, é maleável, um espaço que se forma e se transforma à medida que é praticado no cotidiano. O morro, do ponto de vista de Oiticica, tem identidade e cultura próprias, e seu modelo de arquitetura compõe-se a partir do espaço existencial.



Tropicália – à direita no MAM-Rio, em 1967; à esquerda na White Chapel, Londres, 1969

A inovação de sua proposta estava em não idealizar a pureza da cultura brasileira, mas mostrar sua capacidade de invenção e transformação. Na instalação, o espectador é levado a entrar em dois penetráveis construídos por divisórias de madeira cobertas por tecidos estampados e coloridos; depois desses ambientes com chão de areia, seixos, plantas tropicais, araras de brinquedo, etc., o percurso termina diante de uma tevê ligada em alto volume; a partir daí já não se pode interpretar o ambiente como simples “manifestação do folclore brasileiro”.³⁰ *Tropicália* mostra que o exotismo e a modernidade habitavam as favelas de forma concomitante. A frase impressa na entrada de um dos penetráveis da instalação – “a pureza é um mito” –

³⁰ Guy Brett in Oiticica, 1986: suplemento não numerado.

indica que a arte e a cultura são produtos da troca de experiências e estão em permanente movimento.

Ao longo do percurso da instalação, grandes áreas de cor pura e os diferentes materiais que forram o chão, exalando odores variados, ao final se fundem aos sons estridentes e às imagens vibrantes transmitidas aleatoriamente pela tevê. Essa sensibilização do espectador é explicada por uma fenomenologia dos sentidos, segundo a qual cada um vai reagir de acordo com sua própria subjetividade. A instalação de Oiticica causa estranheza no público de arte; diferente da capa do LP *Tropicália*, ela não traz características de estilos passados que nos sejam familiares; se persiste alguma forma de paródia ela parece residir na semelhança sonora das palavras *Tropicália* e *Brasília*.

1.7. Antropologia, arte e vida

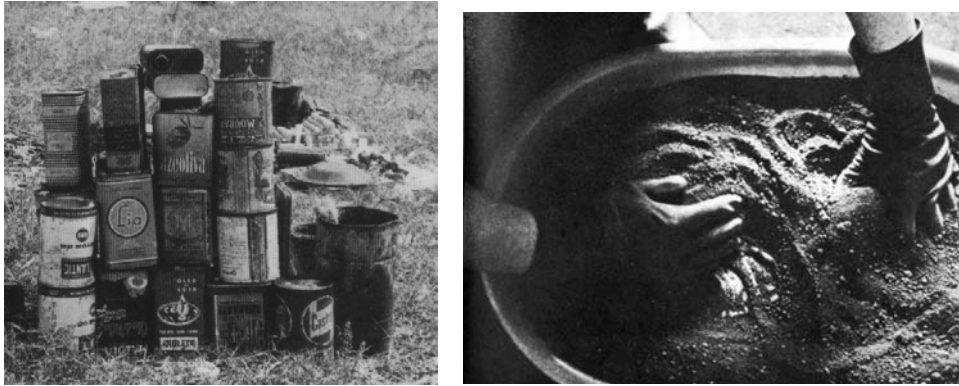
A correspondência de Oiticica e Lygia Clark, de 1964 a 1974, relata os acontecimentos políticos da época, a opinião dos artistas sobre a situação da arte e a influência que um exerceu sobre o outro. Numa dessas cartas Lygia declara que o Museu do Homem, em Paris, foi o lugar em que ela viu as coisas mais impressionantes de sua viagem. Em carta não datada para Oiticica (situada no livro entre 1964 e 1968), ela descreve o que mais a impressionou: “A forma totêmica absolutamente integrada em vasos, bancos, pratos, etc.” consegue unir “o formal, o funcional e o visual.” A respeito das obras de arte presentes nos museus e galerias, Lygia observa que “pareciam já ter esgotado todas as possibilidades do plano e da estrutura, que para se fazer algo diferente no contexto das artes daquele momento seria preciso descobrir novas estruturas, novas possibilidades, o tempo deveria ser o “novo vetor da expressão do artista”.³¹ Se o prazer estético independente de estar relacionado a determinado objeto, só é possível a partir de uma experiência que acontece no tempo; o filme e o vídeo já acenam como possibilidades de registro de novas formas de expressão. Em Lygia o contato do corpo com diferentes formas e materiais leva o participante a descobrir sua subjetividade e entender sua psique.

³¹ Clark, 1998. Aqui a referência ao Totem, não é tão direta à teoria de Freud *Totem e Tabu*, de 1913, em que ele relaciona o interdito ao incesto com o mito do totem em culturas primitivas, hipótese que foi fundada com base nos aborígenes da Austrália. A admiração que Clark revela a Oiticica é pela integração nas culturas primitivas entre o sagrado, o formal e o funcional. Só mais tarde nos objetos relacionais Clark irá associar seu trabalho à psicanálise.

Em Oiticica o processo de fruir do tempo é experiência mais cultural do que subjetiva, e bólides e parangolés assemelham-se aos objetos utilizados no cotidiano das favelas cariocas.

Na época em que Oiticica montava os bólides, foi convidado por Amilcar de Castro e Fernando Jackson a fazer carros e alegorias carnavalescas para a Mangueira. Terminado o trabalho, mais interessado no ambiente que deu origem ao samba do que no espetáculo do carnaval, ele continua a frequentar o morro. A partir de 1964, sob influência dessa convivência, ele monta uma série de bólides e parangolés, recipientes e capas inspirados nos objetos que via na comunidade da Mangueira. Oiticica a princípio convida dançarinos da escola de samba para proporcionar movimento a essas capas e logo se apropria da gíria de uso comum na favela, parangolé,³² para denominá-las. Quando tentou levar essa performance para a inauguração da exposição Nova Objetividade Brasileira, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, não conseguiu que os integrantes da escola entrassem no museu; foi então obrigado a realizar a performance nos jardins do Aterro do Flamengo e, além dos passistas da Mangueira, convidou amigos e qualquer pessoa interessada a experimentar movimentar-se dentro dessas capas, como quisessem. Os parangolés e os bólides são, portanto, fruto de sua convivência com integrantes da comunidade do Morro da Mangueira e com objetos que foram desviados de suas funções originais para atender a necessidades da vida prática. Quando Oiticica declara apropriar-se de um objeto “pelo anonimato de sua origem”, por ele existir “por aí como uma espécie de propriedade coletiva”, quebra o mito do conceito de autoria, do artista como criador individual. Na cultura do cotidiano não existe autoria, e dificilmente nomeamos influências; a prática nos mostra que a criação é quase sempre uma produção coletiva.

³² Parangolé, na favela, era gíria que substituíra palavras interditas, como, por exemplo, o nome de uma droga ilícita. Na favela era comum a pergunta: Qual é o parangolé?, frase que serviu de título para o livro do poeta Waly Salomão sobre Oiticica. Salomão, 2003: 38.



À esquerda foto de rua, gênese do parangolé, 1964; à direita bólide *Bacia*, Hélio Oiticica, 1966

Para além das qualidades formais, as obras de Oiticica, instaladas em espaços normalmente frequentados pela elite, promoviam uma espécie de mediação, colocando frente à frente diferentes práticas da cidade: as do morro e as do asfalto. Os bólides e os parangolés, objetos que desempenham funções poéticas no espaço do museu ou da galeria, são indícios da cultura dos morros, representando adaptações precárias de uma cultura rural migrante, predominantemente de ascendência africana, às condições de vida nas metrópoles brasileiras.

Quanto à ênfase dada à participação do espectador, o trabalho de Oiticica e Lygia Clark iniciam uma nova vertente na arte contemporânea: a de que a obra de arte só poderia acontecer no tempo, à medida que fosse experimentada por alguém. Assim parangolés, penetráveis, bólides, máscaras, macacões, ambientes, etc., foram fundamentalmente criados para instigar alguma ação; seu sentido estava na duração da fruição desses objetos pelo espectador. A participação desse espectador, temporariamente incorporada às obras, não era, contudo, registrada de forma definitiva. As fotos de Oiticica e os poucos filmes de Lygia não chegam a explorar as possibilidades de fazer do participante, um colaborador, um coautor identificado em suas obras. Hoje, essas possibilidades parecem estar sendo desenvolvidas por artistas que fazem da participação o processo de construção de suas obras.

1.8. O espaço praticado

Merleau-Ponty, que muito influenciou a obra de Oiticica, em *Fenomenologia da percepção*, distingue dois conceitos fundamentais na contemporaneidade, diferenciando o sentido das palavras lugar e espaço. Em sua concepção, os lugares têm identidade, posto que possuem templos, museus e monumentos preservando

sua memória e sua história. Diferente dos lugares, porém, a “existência é espacial”, não possui identidade ou referência fixa; é um processo em andamento e não uma história cristalizada. Na solidez e imutabilidade de um lugar, “existem tantos espaços quantas experiências espaciais distintas”, enquanto estas são vivenciadas por sujeitos que praticam os lugares. A infinidade de perspectivas, de pontos de vista, de um lugar é determinada por uma “fenomenologia” do existir no mundo. Merleau-Ponty é um fio condutor na obra de Hélio Oiticica, quando a vemos transformar-se no percurso do espectador, de formas geométricas sólidas do *Grande Núcleo* em formas que se moldam a cada experiência vivida, como nos bólides, nos parangolés e nos ambientes de *Tropicália*.



À esquerda, *Grande Núcleo*, 1960; à direita, *Estou possuído*, Nildo da Mangueira veste P17 Parangolé *Capa 13*, 1967

Michel de Certeau, ampliando o conceito de espaço e de lugar fundado por Merleau-Ponty, sugere que as práticas cotidianas dos consumidores, como “habitar, circular, falar, ler, ir às compras ou cozinhar”, são táticas de desvios do uso convencional dos objetos industrializados. Esses desvios são “gestos hábeis do ‘fraco’, na ordem estabelecida pelo ‘forte’”. Segundo Certeau, a primeira transformação já está implícita no uso do verbo, ou seja, na ação de fazer uso dos objetos. “O espaço é um lugar praticado (...) assim a rua geometricamente definida por um projeto urbanístico é transformada em espaço pelos pedestres.” Duas décadas antes dessa definição de Certeau algumas obras de Oiticica já haviam explicitado esses conceitos ³³.

³³ Certeau, 1994: 104.

1.9. Dias & Riedweg: *Os Raimundos, os Severinos e os Franciscos*

Em 1998, XXIV Bienal de São Paulo, com curadoria de Paulo Herkenhoff, teve como tema a antropofagia, que Dias & Riedweg procuraram abordar como uma forma de canibalismo ético, normalmente praticado pelas diferentes classes sociais que constituem a grande metrópole brasileira. *Os Raimundos, os Severinos e os Franciscos*, um projeto de arte pública, foi instalação multimídia produzida especialmente para a Bienal Antropofágica. Dias & Riedweg convidaram 30 porteiros a apresentar-lhes seu local de trabalho e moradia em prédios residenciais de diferentes partes da cidade de São Paulo. Todos esses porteiros eram de origem nordestina e se chamavam Raimundo, Severino ou Francisco. No vídeo os porteiros relatam sua integração à cidade e a da cidade a eles, informam como foram construídos os prédios e como funcionam, e explicam por que escolheram São Paulo e por que resolveram lá ficar. O vídeo é composto por depoimentos que revelam diferentes histórias de imigração e de integração à metrópole. Os fatos que se repetem nessas histórias permitem uma leitura sociológica desse microsistema que eles formaram na cidade de São Paulo.

O eixo Norte-Sul do Brasil é marcado pela má distribuição de renda e pela posição servil que os porteiros enfrentam no cotidiano de suas funções. Trabalhar e morar no mesmo prédio acarreta conflitos éticos. Ao porteiro normalmente é oferecido um quatinho, na garagem ou no último andar do edifício, espaços pequenos que ele em geral habita com sua família. Na instalação os artistas construíram um quatinho do tipo reservado aos porteiros nos prédios de classe média, ali gravaram em vídeo uma cena projetada. Os participantes escolheram as cores desse cenário e usaram suas próprias mobílias; no vídeo cada porteiro entra em cena como se estivesse chegando a casa, no final do dia, sozinho; eles não se veem, não se falam e nem se esbarram, apesar de o espaço ir ficando cada vez mais apertado. Na instalação, uma tela de projeção transparente cobre a parte da frente do cenário, iluminado ao final do vídeo a fim de revelar o espaço em que as imagens foram originalmente gravadas. O quatinho lotado denuncia a falta de generosidade da arquitetura da metrópole brasileira para com seu quadro servil.



Os Raimundos, os Severinos e os Franciscos, 1998, XXIV Bienal de São Paulo

No exterior da instalação foram fixados seis interfones, somando 188 botões, cada um correspondendo a um apartamento; a cada botão pressionado o visitante ouve uma história, uma fofoca, um comentário de morador sobre o porteiro ou algum vizinho. Essas falas revelam como funciona esse microsistema de indivíduos solitários no cotidiano da cidade grande. Raimundos, Severinos e Franciscos revelam um pouco da estrutura social antropofágica das metrópoles contemporâneas brasileiras, cujas fronteiras são mais definidas pelas classes sociais do que pela geografia.³⁴

O vídeo começa com voz em *off* revelando dados estatísticos fornecidos pelo Sindicato dos Empregados dos Edifícios de São Paulo, enquanto são exibidas fotos da luta pela emancipação do município de Juazeiro liderada pelo padre Cícero. Nos depoimentos todos declaram que exercer a profissão não é fácil, porque a maioria dos condôminos se julga na posição de dar ordens. Um deles fala que é preciso um “jeitinho nordestino” para driblar tantos problemas, jeitinho que parece estar implícito no modo de falar sobre qualquer assunto, um modo que nada afirma ou nega definitivamente. Com certa ironia eles narram fatos do passado, que continuam a ocorrer no presente, ainda que de outras formas.



Os Raimundos, os Severinos e os Franciscos, 1998, cenas do vídeo

³⁴ Dias & Riedweg, 2002: 58.



Os Raimundos, os Severinos e os Franciscos, 1998, cenas do vídeo

Francisco Freitas, cearense, põe um chapéu, abotoa o paletó e representa o padre Cícero. “O Padre Cícero era assim. Ele falava: Meu Deus faz chover aqui no nosso sertão. Até ontem nós esperamos isso e não acontece. Você espera? Eu tô esperando até ontem.”

Francisco Bento Felix, veio de Natal, parte do trajeto de ônibus, parte de pau de arara; só não veio de jegue. E veio por causa da seca. “Lá chove um ano e fica 10 sem chover. Nós não tínhamos propriedade. Trabalhamos anos e anos... No final do ano o patrão passava a mão no seu algodão, no seu feijão, no milho e você ficava chupando o dedinho (...) Em São Paulo comecei a trabalhar de faxineiro, das seis da manhã às oito da noite, depois ia para a escola e saía às 10 horas; aí eu ia para a garagem lavar carro até as quatro da manhã. Trabalhei um ano e meio nesse batente e comprei uma casa para os meus pais. Depois conheci minha esposa e comecei a trabalhar de zelador.”

Francisco Olimpio Marcos, do Ceará, não relaxa nunca. “Primeiro o prédio, depois a minha privacidade. Antes de sair já faço uma ronda no prédio, quando volto dou outra ronda no prédio. Quando saio minha cabeça fica aqui. É que falta água no prédio. É que deu um vazamento. Existe um ladrão na minha casa, então se eu não estou, ninguém vai saber. Quando acontece isso eu tenho que ir à garagem desligar as bombas. Correr lá em cima... Guardar um prédio é como guardar um segredo.”

Raimundo de Jesus Silva veio para São Paulo para estudar e trabalhar, mas só conseguiu trabalhar. O candeeiro que ganhou da mãe ele guarda de lembrança, um dia pode precisar. “Porque em São Paulo sempre acontecem coisas, falta água, falta luz. Às vezes... nem toda hora a gente está com uma lanterna para poder resolver o problema.”

Raimundo Gomes da Silva, de Pernambuco, fala que “o zelador que mora no prédio tem que ficar no lugar dele, não tem que competir com os moradores. Não tem que querer fazer o que os moradores fazem (...) A casa aqui não é minha, então tenho que procurar seguir o regulamento do prédio”.

Severino como zelador diz que “de tudo a gente faz um pouco”. De noite tem forró, e “olha é difícil eu ir, mas eu sempre vou”. “Minha mãe é Severina, meu pai é Severino, minha avó era Severina, e eu, Severino. E os outros variam.”

Outro Severino diz “minha casa é aqui. A casinha é pequena, mas para três pessoas dá, viu. Tem um vidro para entrar claridade, ventilação. Aqui é o meu varal. Aqui agente lava de noite, estende, e de manhãzinha já está seco. Aqui fora é a famosa Praça Vilaboim, tem tudo lá, é só abrir o portão”.



Os Raimundos, os Severinos e os Franciscos, 1998, cena do vídeo

Ao final das entrevistas Dias & Riedweg, invertendo a metáfora usada por Mario de Andrade em *Paulicéia Desvairada*, questionam se a cidade de São Paulo acolhe ou devora seus imigrantes. Cada um dos entrevistados é consultado: “Você engoliu a cidade? Ou foi a cidade que te engoliu?” As respostas variam: “Eu engoli a cidade porque aqui eu conheço tudo.” “Se eu tivesse engolido a cidade estaria numa boa. Poderia voltar para minha cidade, mas isso não acontece. Por isso acho que a cidade me engoliu.” “Se engoliu, engoliu só um pouco.”

1.10. Cao Guimarães: Gambiarras

Gambiarras é uma série de fotografias de Cao Guimarães, iniciada em 2001, que registra objetos e materiais desviados de seu uso habitual, por pessoas que pertencem a diferentes segmentos sociais. O conceito de Michel de Certeau a respeito das táticas de desvios do uso convencional dos objetos pode ser entendido diretamente através dessas imagens.



Gambiarras, fotografias de Cao Guimarães, 2006, expostas na Galeria Nara Roesler, São Paulo e no Museu da Pampulha, Belo Horizonte

Embora Cao declare que a ideia de fotografar esses objetos surgiu do interesse pelo precário, de seu primeiro contato com a obra de Bispo do Rosário nos anos 80 e das viagens que fez pelo interior do Brasil quando voltou do exterior, o conceito dessas obras já não se limita tanto à precariedade; elas antes representam uma ordem social não homogênea em relação à produção industrial padronizada. Não é novidade a capacidade do brasileiro de se reinventar para sobreviver, mas hoje, mais do que o senso prático, essa capacidade nos desperta interesse de ordem estética pelo ato de fazer, de colocar ideias em prática. O interesse de Cao por esses objetos aos poucos foi-se tornando obsessão, que o levou a estar sempre com uma câmera à mão. Nas viagens, além de poder encontrar essas situações por acaso, ele se impôs o método de realizar longas caminhadas nas cidades em que visitava, sem mapas nem guias. Esse hábito solitário vai ajudá-lo a encontrar ideias e personagens para seus futuros filmes: *A alma do osso* e *Andarilho*.

Cao afirma que “é se perdendo que a gente encontra”. “A ideia de mapa está próxima à do manual de instruções e no extremo oposto a ideia de gambiarra”, que é uma transgressão da bula dos objetos produzidos em escala industrial. Pelo conceito de arte “a gambiarra é quase sempre um original e não uma cópia”, um objeto transformado pela ideia e ação de um sujeito. As gambiarras são objetos praticados; quando deslocados para os espaços de arte contribuem para mudar nosso modo de ver o mundo não no sentido passivo de identificar um objeto e praticar seu modo de uso, mas no sentido ativo de fazer novos usos das coisas e estabelecer associações entre elas. Na pressa da sociedade de consumo, “não há mais tempo para a contemplação ociosa das coisas. E as coisas, os objetos, os fenômenos precisam de tempo para deixar-se revelar”.³⁵

Nas gambiarras há uma nostalgia comum a nosso tempo, em que quase tudo já vem pronto. O vídeo que acompanha as fotografias, *Mestres e Gambiarras*, mostra que existe prazer em pensar e construir soluções próprias para nossos problemas. O precário, antes de ser triste, nos revela o prazer do fazer, criar e manipular os materiais. Prazer que fruímos quando nos sentimos capazes de suprir nossas

³⁵ Entrevista concedida a Carla Zaccagnini sobre as Gambiarras, em janeiro de 2009, www.caoguimaraes.com.

necessidades da vida cotidiana. As Gambiarras quando expostas na galeria geram um estranhamento estético, numa sociedade que se afasta do fazer manual.



Cenas do vídeo *Mestres e Gambiarras*, de Cao Guimarães, 2008

Um dos depoentes do vídeo é um homem que escreve um livro; seu sotaque e modo de escrever lembram as inovações sintáticas dos poemas de Mario de Andrade e o modo de falar dos personagens de Guimarães Rosa. Com voz impostada, o autor das gambiarras fala sobre a utilidade de seus escritos para supostos “clientes”. “Os canoieiros que travessa o rio marraram duas garrafas de plástico uma daqui, outra dali. Porque o colete à prova d’água é caro, e o pobre não pode possuir. E garrafa de plástico agora, graças a Deus, por todo lado você acha. Marra e quando cai boia”.



Cenas do vídeo *Mestres e Gambiarras*, de Cao Guimarães, 2008

Outro depoente é um cientista que em sua casa tenta três formas de secar um tênis em um dia de chuva, mas nenhuma delas resolve o problema. “É sempre gostoso pensar maneiras de resolver um problema. Porque solução sempre existe. O problema é colocar um problema (...) Nem toda gambiarra funciona, mas uma ideia leva a outra. A ciência é uma enorme gambiarra de ideias. Mas a gambiarra nunca é formal, você não tem uma hipótese, você tem uma ideia e materiais. Quando você não tem como comprar, você cola, copia; mas a gambiarra não é uma cópia é uma reinvenção.”³⁶

³⁶ Falas do vídeo *Mestres e Gambiarras*, 2008.

Pelo depoimento do cientista podemos resgatar o conceito de antropofagia – não podemos reproduzir o outro em sua totalidade, mas podemos reinventá-lo. Usar a imaginação construindo coisas pode ser mais prazeroso do que cultivar sonhos de consumo. Para além do senso prático, muitas vezes são essas coisas que nos fazem reconhecer os espaços que ocupamos como nossas casas.



Imagens do vídeo *Os Raimundos, os Severinos e os Franciscos*, 1998

Capítulo 2

O autoexorcismo dos anos 90

A partir dos anos 90, com a crescente violência das metrópoles, as imagens que representaram o sincretismo de um Brasil sem conflitos tornaram-se distantes. O samba, símbolo máximo do sincretismo, já não predomina nas comunidades; concorrem com ele, o *funk* e o *rapper*, ritmos de origem híbrida com letras agressivas ou de denúncia da exclusão social. Agora vivemos na “supermodernidade”, por consequência de transformações físicas: “concentrações urbanas, transferências de população e multiplicação de não-lugares”, por oposição à noção sociológica clássica de “cultura localizada no tempo e no espaço”.³⁷ Não-lugares são os lugares sem identidade que não possuem marcos de sua história nem referências arquitetônicas singulares. *Shoppings centers*, aeroportos, autoestradas e bairros populares de periferia tendem a ser iguais em qualquer lugar do planeta, quando substituem o tradicional e peculiar por formas padronizadas da cultura global. Em não-lugares nos perdemos com facilidade, mas também nos identificamos rapidamente na homogeneidade das paisagens.

Nos trabalhos de Dias & Riedweg, Paula Trope e Rosana Palazyan os grupos excluídos da sociedade que transitam por não-lugares são fundamentais. Em espaços flutuantes produzidos pela supermodernidade, suas obras abordam especialmente a subjetividade de crianças e adolescentes que serão os primeiros indivíduos a viver integralmente sob a influência desses novos paradigmas. Tema recorrente nessa produção será o nomadismo desses jovens, os não-lugares por onde transitam e as instituições que temporariamente os abrigam.

³⁷ Augé, 1994: 36.

2.1. Estranhar o familiar

Para termos antropologia social, em campos remotos ou na diversidade de paisagens urbanas, precisamos encontrar o exótico. Para sentirmos estranhamento estrategicamente nos posicionamos socialmente distantes, na marginalidade; junto ao que é segregado pela sociedade tendemos a nos sentir sozinhos. No estranhamento duas transformações básicas se operaram: transformamos “o exótico em familiar” e/ou “o familiar em exótico”. Como movimentos básicos da prática antropológica, o primeiro é mais comum na antropologia clássica, quando os etnólogos buscavam em campos remotos enigmas sociais situados em universos de significação incompreendidos pelos meios sociais de seu tempo; essa época corresponde às experiências de Malinovsky e aos estudos de Marcel Mauss; no segundo movimento a disciplina se volta para nossa própria sociedade, em processo semelhante a um autoexorcismo de nossas instituições, de nossas práticas políticas e religiosas. Enquanto no primeiro movimento existe grande necessidade de traduzir uma cultura completamente exótica sem querer revelar qualquer subjetividade ou envolvimento emocional com ela, no segundo trata-se de estranhar regras sociais familiares e descobrir “o exótico que está petrificado em nós, pela reificação e pelos mecanismos [sociais] de legitimação”.³⁸

No trabalho de campo quando conseguimos o “desligamento emocional” do familiar começamos a estranhá-lo; a partir daí não há mais medo de revelar o que há de subjetivo na experiência. Não estamos interpretando ou julgando o outro, mas tentando captar seu olhar, processo que nos faz rever nossos próprios valores. Quando o exótico começa a transformar-se em familiar, o trabalho termina. Quando o etnógrafo volta para casa, os fragmentos de imagens e de pessoas situadas fora de seu contexto trazem sensação de nostalgia, tristeza e saudade daquilo que ele viveu em campo. Em casa, no ato de interpretar seu diário de campo e escrever, o etnógrafo vive a repetição daquele sentimento que o invadiu, em campo, quando captou com subjetividade e emoção o universo do outro.³⁹

A prática do etnógrafo assemelha-se à de artistas contemporâneos que trabalham com vídeo, quando eles permanecem em campo captando imagens até sentir que já

³⁸ DaMatta, 1978.

³⁹ Idem, ibidem.

têm material suficiente para elaborar um trabalho. Não se trata de quantidade, mas de o artista ter a sensação de que conseguiu chegar ao outro, que se estranhou e estranhou sua sociedade. Em casa, quando edita o material para ser exposto ou separa fragmentos de texto ou imagens para compor suas obras, o artista muitas vezes sente saudades daquilo que ele viveu em contato com as pessoas que tornaram possível sua experiência e sua obra.

Segundo Roberto DaMatta, o autoexorcismo de nossa sociedade se refere a um resgate do sentido de rituais e práticas primitivos, transformados por nossa cultura civilizada. O carnaval, nossas festas religiosas, nosso comportamento social, nossos rituais políticos são exemplos de rituais primitivos que foram lapidados antes de ser legitimados.⁴⁰ Legitimar significa pacificar, identificar e nomear; o que não pode ser pacificado geralmente não é legitimado e tende a ser estigmatizado. A força dos trabalhos de que falo neste capítulo está na estranheza de identificar o que é estigmatizado em nossa sociedade; está em mostrar para o público de arte que o estereotipado morador de rua tem subjetividade. Ao vermos o mundo pela perspectiva do excluído social passamos a estranhar os mecanismos de nossa sociedade que nos são familiares. Nós, o público de arte, quando temos contato com essas obras somos convidados a operar o autoexorcismo de nossos próprios valores e crenças. O interesse na revelação da subjetividade do socialmente excluído está justamente na revisão dos valores de nossa sociedade; quando esse fenômeno se opera passamos a estranhar o que nos é familiar.

Hoje, devido aos mecanismos de exclusão, vivemos uma “ideologia de segurança” em nível planetário,⁴¹ ideologia que, na impossibilidade de localizar um inimigo concreto, legitima a violência em espaços discriminados pela sociedade. A criação de estereótipos que generalizam os indivíduos, associando-os a territórios específicos nas metrópoles, é negativa, sobretudo quando contribuem para que estigmas sociais tornem certas localidades alvo constante da polícia e da violência. Podemos notar que existem diferenças entre os estereótipos criados para a cultura do morro e a falta de identidade específica para a cultura do asfalto. Nesse sentido, Dias & Riedweg, Paula Trope e Rosana Palazyan tratam os estereótipos como preconceitos, como mecanismos de exclusão, porque, ao identificarmos indivíduos

⁴⁰ Idem, ibidem.

⁴¹ Ortiz, 2006: 190.

como moradores de rua no Rio de Janeiro, como imigrantes nordestinos em São Paulo, como imigrantes de países pobres na Europa, como frequentadores de bailes *funk* cariocas, geralmente ignoramos que eles possam ter subjetividades.

2.2. Familiarizar-se com o exótico

Nos anos 90, após a queda do muro de Berlim, os processos de abertura ao livre mercado espalham pelo mundo indústrias multinacionais em regiões de mão de obra mais barata; pessoas do Terceiro Mundo deslocam-se para países mais ricos à procura de trabalho. Como resultado desse processo, no final da década de 1980, muitos brasileiros foram viver nos Estados Unidos e em países da Europa que, nessa época, para baratear os custos internos de produção e competir com o mercado transnacional, começaram a aceitar imigrantes sem documentos, contratando-os para trabalhar. Em curto espaço de tempo, esse movimento migratório aumentou o desemprego nos países mais ricos e remediou de maneira precária o desemprego nos países mais pobres. No final dos anos 90, o resultado desastroso para os dois lados propiciou o movimento de fechamento das fronteiras dos países do Primeiro Mundo. Hoje, a entrada de novos imigrantes diminuiu, mas o policiamento, embora cada vez mais rigoroso, não consegue impedir a continuidade desse fluxo.⁴²

A situação dessas pessoas em trânsito, sem lugar no mundo globalizado, será tema recorrente de artistas contemporâneos que, através da fotografia e do vídeo, revelam diferentes modos de agir no compasso desses movimentos. O autoexorcismo de nossas práticas sociais e de nossas instituições manifesta-se em obras que já constituem tradição na arte carioca: *Homenagem a Cara de Cavalo*, de Hélio Oiticica; *Devotionalia*, de Dias & Riedweg; *Os meninos*, de Paula Trope; e a exposição no CCBB, *O lugar do sonho*, de Rosana Palazyan. Paulo Herkenhoff, escrevendo sobre a obra desses artistas, observa que a principal matriz dessa tradição é a crônica *Mineirinho*, de Clarice Lispector, que descreve a morte do bandido mais procurado do Rio de Janeiro quando capturado pela polícia. Em entrevista à TV Cultura, em 1977, ela declara: "O Ovo e a Galinha é um mistério para mim, uma coisa que escrevi para um bandido chamado Mineirinho, que morreu

⁴² Canclini, 2007:19 e 20.

com 13 balas quando uma só bastava. Ele era devoto de São Jorge, tinha uma namorada e isso me revoltou”.⁴³

(...) Esta é a lei. Mas há alguma coisa que, se me fez ouvir o primeiro tiro com um alívio de segurança, no terceiro me deixa alerta, no quarto desassossegada, o quinto e o sexto me cobrem de vergonha, o sétimo e o oitavo eu ouço com o coração batendo de horror, no nono e no décimo minha boca está trêmula, no décimo primeiro digo em espanto o nome de Deus, no décimo segundo chamo meu irmão. O décimo terceiro tiro me assassina – porque eu sou o outro. Porque eu quero ser o outro. Essa justiça que vela meu sono, eu a repudio, humilhada por precisar dela. Enquanto isso durmo e falsamente me salvo. Nós, os sonsos essenciais (...)⁴⁴

Em 13 tiros, Lispector narra o que sente pelo bandido que morre com um santinho no bolso; de maneira simples, ela enreda o leitor em suas responsabilidades no contexto social. Nos artistas dos anos 90, o distanciamento de Clarisse Lispector da saga do bandido “se transforma em relações diretas de alteridade”.⁴⁵ Nos trabalhos desses artistas há, em maior ou menor grau, o convite para o espectador experimentar ver pelo ponto de vista do outro; para, identificando-se com personagens, deixar-se pensar nos motivos que podem levar alguém a ser violento.

2.3. Maurício Dias e Walter Riedweg⁴⁶

Segundo Maurício Dias, sua experiência como imigrante na Europa foi fundamental, em 1985, quando terminou o curso de gravura, na Escola de Belas Artes, no Rio de Janeiro, e foi para Madri com 400 dólares no bolso. Lá, tão logo percebeu que seu dinheiro era pouco e que, se quisesse ficar, tinha que trabalhar, juntou-se a um grupo de ingleses (alcoólatras) que procurava trabalho em videiras – colher uvas no

⁴³ Consulta ao site www.favelatemmemoria.com.br, em 10/05/2010.

⁴⁴ Trecho da crônica Mineirinho, escrita em 1978. Lispector, 1992.

⁴⁵ Fala de Paulo Herkenhoff na mesa do Parque Lage; ver Anexo 2.

⁴⁶ Maurício Dias & Walter Riedweg nasceram no Rio de Janeiro, em 1964, e Lucerna, Suíça, em 1955, respectivamente. Trabalham juntos desde 1993, tendo realizado projetos na Argentina, Egito, África do Sul, Japão e em várias cidades do Brasil, Estados Unidos e Europa. O trabalho da dupla foi mostrado na última Documenta de Kassel (2007), nas Bienais Internacionais de Veneza (1999), São Paulo (1998 e 2002), Istambul (1999), Havana (2003), Mercosul (2003), Shanghai e Liverpool (ambas em 2004). Participaram da exposição Conversations at the Castle com curadoria e textos de Mary Jane Jacob e Homi Bhaba, em Atlanta (1996) e InSite, na fronteira EUA/México, em San Diego/Tijuana (2000). A primeira retrospectiva da dupla, com curadoria de Catherine David e Roland Groenenboom, foi apresentada no Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro (2002), no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (2003) e no Kiasma, Museu de Arte Contemporânea de Helsinki (2004). Dias & Riedweg atualmente são representados pela Galeria Vermelho, São Paulo e pela Galeria Filomena Soares, Lisboa.

sul da França foi seu primeiro emprego ilegal na Europa.⁴⁷ Walter Riedweg, tendo nascido e crescido na Suíça, depois de estudar música e teatro, foi morar em Nova York, onde encenou várias peças e participou de *workshops* na área da performance. De visita à Suíça, Walter conheceu Maurício, juntos eles descobriram que suas dúvidas sobre os conceitos de arte eram parecidas, e sem nada decidir de concreto começaram a discuti-las.⁴⁸ A dupla começou a atuar efetivamente a partir de um trabalho na área de educação: incentivar filhos de imigrantes na Suíça a falar e escrever em alemão, idioma oficial da cidade suíça em que eles estavam vivendo.

2.3.1. Serviços Internos, 1995

A trajetória artística da dupla Dias & Riedweg começa, portanto, como desdobramento de uma atividade educativa. Para integrar Aussendiens (Serviços Externos), exposição realizada em Zurique reunindo artistas que trabalhavam com culturas estrangeiras, a dupla criou o projeto Innendienst (Serviços Internos), que incluía 280 jovens estrangeiros recém-chegados à Suíça e matriculados nas classes de integração do sistema público de educação. Durante um mês, em 25 dessas classes, foram introduzidos jogos de associação entre olfato, memória e imaginação, que articulavam a seus nomes as qualidades de objetos trazidos do cotidiano. Depois, os artistas convidaram os alunos para participar como colaboradores dessa exposição, em instalação que cresceria à medida que cada um trouxesse objetos e frascos com odores que associassem sua terra de origem à Suíça.

Na galeria em que se acumularam esses objetos os artistas construíram o ambiente de uma sala de aula: o quadro eram as paredes, as mesas se agrupavam num canto, e as cadeiras, em círculo, ficavam ao redor de uma câmera de vídeo. Durante o período da exposição, os alunos, de olhos fechados, descreviam as sensações provocadas por diferentes objetos que haviam trazido de casa; essas experiências foram gravadas pelos participantes em vídeo depois exibido na sala junto aos objetos e frascos expostos sobre as mesas. A descrição dos materiais configurava um esforço de memória através dos sentidos, o que incentivava os jovens a assimilar o sistema de significados da nova língua. Nas paredes da sala, que funcionavam como quadros-negros, os alunos eram convidados a escrever no idioma que quisessem palavras associadas aos cheiros.

⁴⁷ Dias em entrevista à autora. Ver capítulo 5.

⁴⁸ Dias & Riedweg, 2002.



Innendienst (Serviços internos), 1995

Todo o processo da exposição foi aberto aos visitantes, que também podiam manipular os objetos e sentir os odores dos frascos. Innendienst contribuiu para que os jovens aprendessem a se comunicar e a escrever em alemão, além de oferecer aos visitantes e participantes a experiência de sentir as diferenças e as afinidades simbólicas que existem entre mais de 40 idiomas. Serviços Internos fez a relação entre suíços e imigrantes ser vista como via de mão dupla, diminuindo a discriminação comum aos que vêm de países mais pobres. Na dupla dos artistas, a experiência com teatro e música de Riedweg na Suíça e a trajetória de Dias em artes visuais no Brasil e na Europa também funcionam com base em troca semelhante. Certamente, Serviços Internos poderia ter sido apenas uma atividade educativa excelente; o projeto, porém, entra para o circuito de arte em função de que aprender a conviver com a diferença é uma demanda do mundo que se globaliza. Na época, já havia curadores que percebiam o encurtamento das distâncias como proximidade das diferenças e já estavam à procura de artistas que tivessem estratégias para tratar essa nova problemática. Riedweg lembra que quando a dupla começou a elaborar esses projetos nada existia ainda desse gênero na cena artística. Ao chegar ao mundo da arte, esse tipo de trabalho causou estranhamento e rejeição.

Nos EUA, Mary Jane, quando nos contratou para fazer o projeto em Atlanta, já estava pensando nessa linha de trabalho. O Maurício foi a uma palestra dela na Kunsthalle Basel. Em casa me disse que ela falava sobre o que já estávamos fazendo; depois disso mandamos para ela o conceito de *Devotionalia*, ainda não tínhamos executado o projeto. Ela se interessou muito e perguntou se tínhamos algo para mostrar, justamente quando estávamos fazendo o Innendienst (Serviços Internos) na Suíça. Ela fez uma escala em sua viagem, passou um dia em Zurique conosco, viu nossa exposição e imediatamente nos convidou para participar de seu próximo grande projeto em Atlanta. Foi muita sorte o Maurício ter ido assistir à palestra, nós procuramos o endereço dela para mandar um fax com o projeto, e a coisa simplesmente funcionou assim; de repente, estávamos trabalhando com Mary Jane Jacob e Homi Bhabha.⁴⁹

⁴⁹ Riedweg em entrevista à autora. V. capítulo 5.

Provavelmente, além da sorte, esses pensamentos já estavam latentes em consequência dos movimentos migratórios de nosso tempo; e assim apareceram as primeiras vozes para verbalizá-los. Quem primeiro o faz está mais consciente do que acontece a seu redor. O que antes era chamado de inspiração, hoje podemos entender como um desejo de experimentar os mundos e os objetos que nos rodeiam.

A necessidade de dizer “eu fiz isso” é um processo passageiro e no fundo bastante ridículo, porque tudo está ligado a linguagens, a ferramentas que ninguém inventou sozinho.⁵⁰

2.3.2. *Devotionalia*, 1994-2002

Devotionalia, na época em que foi exposta no MAM do Rio despertou o estranhamento da crítica e do público de arte no Brasil. Uns argumentaram que o trabalho não era de artista profissional, outros que, realizado com a colaboração dos meninos de rua, não se tratava de procedimento artístico, mas de atividade educativa. No entanto, o projeto feito em colaboração com excluídos sociais, uma vez exposto em espaço destinado à arte moderna e contemporânea, teve grande espaço na mídia, o que diluiu drasticamente o mito da obra de arte como produção individual de um artista.

Devotionalia, produzido por livre iniciativa da dupla Dias & Riedweg, não foi exposição decorrente do planejamento prévio de algum curador que buscasse o patrocínio de empresas, e certamente essa liberdade contribuiu para que o trabalho tivesse impacto direto na sociedade e gerasse desdobramentos dentro e fora das instituições de arte. Riedweg descreve como surgiu o projeto:

No Rio, Teresa Miranda nos convidou para fazer um projeto no Calouste Gulbekian, onde ela era diretora. Foi então que começamos a pensar como era a cidade, sobre a posição do Calouste e as questões relativas à arte erudita e à popular. Os jovens que cercavam o Calouste eram os que se escondiam ou moravam em volta do MAM. Então resolvemos fazer algo com esse grupo, que de alguma forma ligava essas duas instituições. Começamos a pensar no que fazer com um grupo desses, algo relacionado a corpo, e de repente caiu a ficha. Fizemos a proposta, buscamos recursos e também colocamos nosso dinheiro para poder começar. O Calouste foi a base operacional, um espaço para guardar as coisas; a mostra foi no MAM.⁵¹

O projeto começou com a criação de um ateliê na Lapa para crianças e adolescentes que viviam nas ruas. No ateliê, a proposta inicial era que os jovens

⁵⁰ Idem, ibidem.

⁵¹ Idem, ibidem.

moldassem suas mãos e pés em argila, e depois, com fôrmas de gesso, fossem tirados moldes de cera. Durante essa atividade foram gravados vídeos que registraram depoimentos desses jovens, suas conversas e brincadeiras. A partir desse material foi montada uma instalação no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: sobre uma pista de asfalto foram expostos os moldes em cera de seus pés e mãos, resgatando a ideia dos tradicionais ex-votos, e em monitores de tevê apareciam os jovens conversando entre eles e revelando seus desejos em depoimentos aos artistas. Em Dias & Riedweg as gravações em vídeo geralmente acompanham o processo do trabalho, mas não têm o único propósito de gravar depoimentos sobre a vida dos colaboradores; sua função principal é articular diálogos que propiciem a troca de olhares, experiências de alteridade entre os participantes e o público de arte.



Confecção de molde de mão, ateliê da Lapa, 1995; *Devotionalia*, MAM-Rio, 1996.

Na Suíça, Martina Wohlthat observa que *Devotionalia* é um novo gênero de arte pública, que articula a alteridade social com o campo da arte. Ela também revela estatísticas das favelas brasileiras e a falta de oportunidade das classes desprivilegiadas: “30.000 pessoas vivem em Vigário Geral, uma grande favela no Rio de Janeiro (...) “cômodos apertados, pouca luz, a arquitetura da pobreza (...) pela primeira vez na sua história, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro ofereceu entrada gratuita aos visitantes. 3.000 visitantes foram à inauguração, centenas de adolescentes, homens e mulheres das favelas.”⁵² Como praticantes do novo gênero de arte pública, Dias & Riedweg afirmam que seus projetos não têm o objetivo de mudar a vida de seus colaboradores; e, depois de muitas cobranças nesse sentido, Dias declara: “nosso trabalho não trata de julgar, classificar, curar, melhorar ou mudar a vida do outro, nem de ensinar-lhe nada.”⁵³ O que é semelhante à postura

⁵² Wohlthat, 1997.

⁵³ Dias, 2004: 9.

do etnógrafo, que, embora não pretendendo mudar o outro, percebe que sua experiência em campo o transforma, leva-o a ver sua sociedade de forma diferente. Na elaboração de seu diário o etnógrafo tenta traduzir sua experiência para o leitor, que pode interpretá-la de diferentes formas. Sobre a mudança que a experiência causou no outro quem deve falar é esse outro, e nas experiências desses artistas esse espaço frequentemente é oferecido aos colaboradores.

Depois do Rio de Janeiro, a instalação circulou por três cidades da Suíça, na Holanda e na Conferência Internacional de Arte / Educação organizada pela Unesco e realizada na Alemanha. Em cada uma dessas exposições, os artistas faziam novas oficinas e desenvolviam debates com os jovens europeus, que eram convidados a responder aos depoimentos dos brasileiros. O fato de se terem associado temporariamente a Unesco, Ongs, escolas e políticos também promoveu a troca de olhares entre as diversas instituições, o que incentivou o debate sobre o problema da exclusão social em diferentes contextos.



O processo de confecção e exibição da bandeira de *Devotionalia*, Lapa, Rio de Janeiro, 1997

Em setembro de 1997, Dias & Riedweg voltaram ao Rio de Janeiro com os vídeos feitos na Europa em resposta a *Devotionalia* legendados em português. Riedweg convidou os participantes do projeto anterior, os mais recentes habitantes das ruas da Lapa e jovens moradores de 18 comunidades cariocas a integrar novas oficinas em que foram trabalhadas impressões de pés e mãos sobre tecidos. Dias, em Brasília, paralelamente ao trabalho nas oficinas de Riedweg no Rio de Janeiro, organizou no Congresso Nacional uma última exposição dos ex-votos junto a uma estação de Internet. O objetivo dessa estação era comunicar-se diretamente com outra, instalada no Rio de Janeiro. Através da Internet, durante os 18 dias de duração da exposição, foram realizadas videoconferências com a participação de 18 membros do Parlamento de Brasília (senadores e deputados), os meninos, assistentes sociais e membros de Ongs do Rio de Janeiro. No último dia da

exposição em Brasília foi realizado um evento na Lapa, no Rio de Janeiro: no chão da praça foi desenhada com camada de asfalto a forma do mapa do Brasil e aí expostos animais de pelúcia, presentes, cartas e vídeos enviados por jovens europeus para os brasileiros. Nesse dia também realizou-se a última videoconferência, em telão montado na praça no qual foram anunciadas as providências tomadas pelo governo brasileiro com relação aos problemas apontados pelo projeto.



Devotionalia no Congresso Nacional, Brasília, 1997

O ministro de Direitos Humanos prometeu que o governo federal não mudaria a lei que protege menores de 18 para 14 anos de idade e propôs financiar um programa piloto que disponibilizaria 100 bolsas permanentes para beneficiar menores da Fundação São Martinho, no Rio de Janeiro.⁵⁴ O programa anunciado oferecia, pela doação da instalação dos ex-votos para o Ministério da Cultura, casa e treino vocacional para 100 adolescentes e meninos de rua até que eles pudessem seguir vida adulta autônoma.⁵⁵ No entanto, as bolsas só duraram seis meses, e os ex-votos estão até hoje em um depósito do Ministério da Cultura à espera de acervo público que os acolha.

Em 2003, os artistas voltam ao Rio de Janeiro e retomam o projeto com os mesmos jovens que haviam participado das etapas anteriores. Para uma exposição em Rotterdam, Dias & Riedweg fizeram uma reedição dos vídeos de *Devotionalia*, acrescentando depoimentos que relatavam o que havia ocorrido com os meninos durante os oito anos que se haviam passado desde o começo do projeto. Esses depoimentos revelam como e por que a metade dos participantes de *Devotionalia* já havia morrido.

⁵⁴ Em entrevista a Paulo Herkenhoff, em maio de 2002, Rosana Palazyan informa ter trabalhado com crianças que frequentavam a Associação Beneficente São Martinho. “Já não quis ficar lendo as notícias e me decidi a ir diretamente à realidade. Daí passei a trabalhar com meninos de rua.” A artista lhes indagava: “O que você quer ser quando crescer” Palazyan, 2004: 19.

⁵⁵ Wohlthat, 1997.

Simultaneamente, os artistas desenvolveram pesquisa em arquivos de jornais na Internet, confirmando os dados estatísticos revelados nos depoimentos dos jovens.

Em *Devotionalia* e outros trabalhos posteriores, Dias & Riedweg invertem signos, expõem o valor negativo de nossas instituições. Colocam nossos espaços públicos em obra; incorporando a instituição como um de seus componentes, eles a fazem funcionar a favor da problemática que suas obras apresentam. *Devotionalia* é um desses dispositivos; durante seu processo e depois dele vão surgir muitos outros; as diversas etapas desse projeto evidenciam como a dupla foi incorporando as interferências que iam surgindo de todos os lados. Cabe destacar que *Devotionalia* não teve prazo determinado nem datas de início e término – o projeto foi acontecendo exatamente a partir dessas interferências.⁵⁶

2.4. Paula Trope

Paula Trope nasceu no Rio de Janeiro, em 1962. Estudou cinema na UFF, e seus primeiros filmes foram exibidos no circuito das cinematecas cariocas. Na década de 1980 fez cursos no Parque Lage – de fotografia pinhole, com Regina Alvarez, e de linguagem da fotografia, com Eduardo Brandão. Nos anos 90 começou a fazer fotografias em pinhole em colaboração com meninos de rua, e desde 1994 seu trabalho vem sendo exposto fora do Brasil e atingindo com mais visibilidade o circuito nacional. Em 1999 concluiu o mestrado na Escola de Comunicação da USP, sob a orientação de Arlindo Machado, depois fez curso de especialização no International Center of Photography, em Nova York. Em 2000/2001, com apoio da bolsa RioArte, realizou *Contos de passagem*, e seu trabalho passou a fazer parte da coleção Gilberto Chateaubriand e ser representado pela Galeria Vermelho, em São Paulo. Em 2006, Trope participou da 27^a Bienal de São Paulo e do Festival de Cultura Polônia Carioca, no Museu de Arte Contemporânea de Varsóvia; em 2007, da Bienal de Veneza em colaboração com os meninos do Morrinho.

2.4.1. Os meninos

No início dos anos 90, com câmeras de orifício, Paula Trope fotografa meninos que vivem nas ruas da Zona Sul do Rio de Janeiro. A exposição prolongada do filme nas

⁵⁶ Suely Rolnik in Dias, 2004: 228.

câmeras de orifício, como nas imagens cinematográficas, acrescenta duração às fotografias, só captando a imagem de objetos que praticamente não se movem durante o tempo de exposição. A falta de visor nessas câmeras sugere a captura do espaço que está sendo visto de fora, por todos os que participam da cena, e não apenas pelo fotógrafo, que geralmente fica preso ao visor das câmeras tradicionais. O resultado final das imagens produzidas por características dessa técnica vai carregar esses retratos de valores éticos e estéticos.

De início, os jovens foram convidados a posar para serem fotografados, o que os levou a pensar como gostariam de aparecer em um retrato. Na segunda etapa do projeto, já tendo visto os primeiros resultados, eles mesmos escolheram o que queriam fotografar. Depois de registrada e revelada, a produção desses dois momentos foi ampliada em grandes formatos fotográficos e exposta. Em 1999, Trope observa que a longa exposição exigida pelo processo das câmeras de orifício, junto ao processo de elaboração da pose, incentivou os jovens a “construir uma consciência de si”.⁵⁷ O que vemos nessas imagens estáticas e silenciosas, no entanto, não passa de meninos oscilando em suas poses, destacados da multidão que transita rapidamente pelas ruas.



Paula Trope, com a colaboração de Muller e Fefei, Ipanema, outubro de 1993. Díptico da série Os meninos, 1993/1994. *Muller e Fefei* (Felipe) e *S/titulo* (a fita vermelha do Senhor do Bonfim)

Em 1993, a série de fotografias de meninos de rua não é tema inédito na história da fotografia. Outros fotógrafos brasileiros já se haviam interessado em fotografar, discutir e denunciar as diversas formas de exclusão social que persistem em várias localidades do país. Essas fotografias, já tradicionais, aliás, revelam, entretanto,

⁵⁷ Trope, 1999.

mais o olhar de um fotógrafo viajante do que as imagens de exclusão social que fazem parte de nosso cotidiano. Retratos nítidos, feitos em lugares distantes e com filmes de alta definição, como os de Sebastião Salgado, costumam despertar no espectador compaixão, sentimento semelhante ao que temos pelas imagens bíblicas que são reconhecidas como belas. Em *Os meninos* a proximidade geográfica (logo ali na esquina) e a precariedade das imagens contribuíram para que se revelassem faces mais atuais do problema da exclusão social no Brasil e no mundo.

No início dos anos 90, lembro de minha reação ao ver as primeiras fotografias da série *Os meninos*; moradora de Ipanema, logo associei aqueles retratos às pessoas que viviam na rua perto da Praça Nossa Senhora da Paz. As imagens produzidas pelas câmeras de orifício incomodamente revelaram como eu de fato via aquelas pessoas que, em número menor do que o de hoje, começavam a ocupar as ruas do bairro. Vendo-as de relance, eu não memorizava seus rostos, que eram como sombras de um futuro incerto.

2.4.2. Contos de passagem, 2001

Contos de Passagem, de 2000 e 2001, é uma série de vídeos em que Paula Trope grava depoimentos de jovens que vivem nas ruas da Zona Sul do Rio de Janeiro. O período de gravação é o da passagem do milênio; trata-se de 12 vídeos realizados com câmeras de orifício, que correspondem aos 12 meses do ano; neles, meninos e meninas, que também estão na passagem da infância para a adolescência, contam como sobrevivem. Pela lei eles não poderiam viver nas ruas, e essa é a principal razão para não se fixarem nos lugares, pois seriam facilmente identificados. Sempre em trânsito, eles são os protagonistas do não-lugar; para desfrutar dos espaços nobres da cidade eles têm de esconder-se da polícia e fugir das instituições que os mantêm afastados do movimento das ruas.

Para gravar suas imagens Trope substituiu as lentes da câmera de vídeo (High-8) por um orifício. Esse artifício, já utilizado em suas fotografias, impede que a identidade dos jovens seja revelada, mas no áudio, de boa definição, os adolescentes falam claramente sobre suas vidas, a violência em família, a identificação que existe entre eles, a sexualidade, a experiência de ser interno em

uma instituição. Nesses depoimentos há o desejo de revelar-se, mencionar a falta de identificação com a escola e com as instituições a que são encaminhados.



- Eu quero que apareça o meu rosto.
- Vai me pergunta tia?
- Meu nome é Gisele. Eu tenho 13 anos.
- Vivo há muito tempo na rua. Quatro ou três anos, por aí. Eu tinha fugido de casa, por causa que meu irmão ficava me batendo.
- Fico no Leblon, por aí, no Flamengo. Eu cheiro cola, fumo maconha, não cheiro cocaína. Por causa de que eu gosto. Eu roubo por causa de que eu fico com fome. Porque eu sou ladrona. Botando faca na cara, pistola.
- Eu gosto de ficar na rua por causa das colegas. Por causa da Neinha, Tetê, Bia, Andreza.
- Tenho, o nome dele é Piri. Ele tem 15 anos. A gente fica lá debaixo da ponte.
- Não eu não tenho nem isso. Eu não tenho menstruação.
- Eu tomo cuidado.
- Uso.
- A gente de rua morava lá aonde eu morava; aí a gente ia para a rua. Eu vinha pra cá pedir dinheiro no sinal, mas não ficava muito tempo assim. Depois eu voltava para casa; aí meu irmão ficava batendo.
- Meu irmão já melhorou, mas eu preferi ficar na rua.
- Eu parei de estudar por causa que eu fazia muita bagunça na escola.
- A gente cata papelão e dorme em qualquer lugar na rua.
- Me levaram pro Santos Dumont, aí eu fiquei um mês e 15 dias e fui embora para casa. Minha mãe foi lá me buscar. Aí não passou nem um dia e fui pra rua já de novo. Não assinei nenhum papel, to com busca e apreensão. Foi a primeira vez que eu rodei, depois eu não rodei mais.
- Não me trataram mal não, por causa que eu era quieta. As outras garotas fazia bagunça, eu ficava na minha, porque lá tem muito sapatão, tem muita briga.⁵⁸



Paula Trope, Hilton e Felipe, aos 13 e 11 anos. Arpoador, fevereiro de 2001. *Still* do vídeo *Contos de passagem*, 2000/2001

Em *Contos de Passagem* além do problema da exclusão social peculiar à vida desses jovens, metaforicamente os personagens compartilham com o público de

⁵⁸ Trechos do vídeo de Paula Trope *Contos de passagem*, Leblon, Selva de Pedra, abril de 2001, parte 5.

arte a queda de valores e ideologias do mundo contemporâneo. Sem projeto de vida e nenhuma crença definitiva, eles são pelo imediato.⁵⁹ Muitas vezes ironizam a situação da entrevista dizendo que querem aparecer, que para eles viver na rua é melhor do que em suas casas, na escola ou nas instituições que os abrigam temporariamente. Contudo, a precariedade tecnológica das câmeras de orifício não espetaculariza suas imagens, antes afirma mais uma vez a invisibilidade em que a sociedade os coloca. Crítica comum ao trabalho de Paula Trope é que ele pode contribuir para reforçar estereótipos e estigmas sociais.⁶⁰ Contudo, a negatividade de sua obra transforma-se em positividade quando não alivia os espectadores das tensões apresentadas, mas as deixa em aberto, incomodando, denunciando nossa cumplicidade indireta com o que está acontecendo. Documentar uma ação que opera transformações nessa realidade é o que geralmente faz a mídia, em que a história de um único vencedor ou mesmo a fatalidade de uma morte acabam por legitimar antigas ideologias.⁶¹

Com *Devotionalia*, de Dias & Riedweg, e *Contos de Passagem*, de Paula Trope, os jovens que vivem nas ruas começam a ganhar visibilidade. Através de seus depoimentos vemos que eles têm consciência de sua desprivilegiada situação social e, como qualquer outro entrevistado, jogam com quem os entrevista, criam suas ficções, às vezes respondem com boa dose de ironia às perguntas que sempre lhes são feitas. Como a maioria das pessoas, eles gostam de ser ouvidos, de mostrar subjetividade nas saídas que encontram para os dilemas que a vida cotidiana lhes apresenta.⁶²

⁵⁹ No cinema, com as devidas diferenças, os personagens de *Match point*, de Wood Allen, e *O corte*, de Costa Gravas, também não sentem culpa pelo que consideram que são obrigados a fazer para conquistar ou manter uma boa posição na sociedade regida pelo neoliberalismo. Como declarou Costa Gravas, os personagens de *O corte* são uma metáfora para o crescimento de um capitalismo que tende a eliminar a humanidade das pessoas e, por fim, o próprio homem.

⁶⁰ Na exposição *Emancipatory Action*, Paula Trope e os meninos, realizada na Americas Society, em agosto de 2007, Martha Schwendener critica a artista brasileira. Compara o documentário americano (*Born into brothels*, Nascidos em bordéis) de Zana Briski e Ross Kauffman – que documenta o esforço da diretora americana em contribuir para a inclusão social de filhos de prostitutas em Calcutá, na Índia – com a videoinstalação *Contos de passagem*, de Paula Trope, que não apresenta nenhuma perspectiva de melhora. Schwendener, 2007.

⁶¹ Eduardo Coutinho em pesquisa realizada com os personagens dois anos depois do lançamento do filme *Edifício Master* confirma, pela experiência, que um documentário não tem a capacidade de mudar a vida das pessoas que dele participaram. *Edifício Master*, DVD 2, entrevista, 2005.

⁶² Em 2002, o problema da invisibilidade social é abordado no filme *Ônibus 174*, de José Padilha, que tem como personagem principal Sandro, um dos sobreviventes do massacre dos meninos que

2.4.3. *Exílios*, 2007

A recuperação da identidade perdida, Paula Trope trata em *Exílios*, instalação que participa do Festival Polônia Carioca e reúne depoimentos de refugiados poloneses no Rio de Janeiro sobreviventes do Holocausto, em Auschwitz. A partir de perguntas básicas, os depoentes contam suas histórias: o que motivou a saída da terra natal; como viveram a situação do exílio; como foi o processo de reconstituição da identidade em outro lugar; que imagem ou objeto eles guardaram daquela situação passada; e, por último, se havia alguma imagem que eles gostariam que Paula Trope trouxesse para eles da Polônia. Os depoimentos são um esforço de memória já que “o trauma leva o sujeito ao esquecimento daquilo que não pode ser esquecido”.⁶³ Na instalação, as falas em áudio perfeito, são acompanhadas por imagens feitas por uma câmera analógica de vídeo (High-8), cuja lente a artista substitui por um orifício⁶⁴ a fim de obter imagens granuladas, difusas como a memória de seus personagens.



Exílios, 2007, instalação no Parque das Ruínas, Rio de Janeiro

Memória que é resgatada através de objetos e fotografias que instigam os depoimentos do vídeo e que também foram reproduzidas e expostas nas paredes de

dormiam diante da Igreja da Candelária, no Rio de Janeiro, em 1993. Ao sequestrar um ônibus na Zona Sul carioca, em 2000, Sandro ganha muitas horas de visibilidade na mídia global em tempo real, atributo praticamente negado a jovens em situação igual à sua. Com imagens de baixa resolução obtidas por câmeras de vigilância durante o sequestro, Padilha monta um filme em que Sandro age como mentor e diretor de sua própria história. Sandro aparece nos vídeos com uma máscara de meia e, armado, obriga os reféns a transmitir suas mensagens para a polícia, depois simula matar um deles para mostrar-se perigoso, digno de ter sua imagem gravada e transmitida para diversas localidades do planeta. Todos sabem que no final Sandro será morto; no filme ele faz do sistema de comunicação um refém para mantê-lo vivo, e assim que sai de cena é imediatamente morto pela polícia.

⁶³ Herkenhoff, 2007.

⁶⁴ Procedimento semelhante foi realizado no filme *Andarilhos* para captar nuvens de calor que subiam do asfalto quente.

pedra da galeria. A partir da última pergunta, realiza-se uma troca de olhares: em Varsóvia, Paula Trope, com uma câmera 6x9 de 1924, fotografa a pedido de seus entrevistados: para Liliana, uma casa de teares; para Ladislao, o monumento aos soldados mortos na Segunda Guerra Mundial; para Thomaz a orla do rio Vístola; e para Aleksander um antigo gueto, em Lódz.⁶⁵

Situada no Parque das Ruínas, em Santa Teresa, a galeria em que foi instalada a exposição é uma casa antiga restaurada que manteve a estrutura da arquitetura e as interferências da vegetação que a invadiram – cenário que acrescenta sentidos à difícil passagem revelada nos depoimentos: a perda da família, dos amigos, dos bens e a reconstituição de suas vidas e identidades no Brasil. Os poloneses de *Exílios*, depois de terem perdido tudo o que tinham, conseguiram superar o temido sentimento de ser estrangeiro no Brasil; a solução para o trauma dos personagens não foi formar um gueto de poloneses no Rio de Janeiro; ao contrário, todos se casaram com brasileiros e brasileiras, criando nova identidade capaz de superar o caráter traumático de suas experiências.

Em *Exílios*, Trope realiza um trabalho redentor do niilismo contemporâneo, os personagens, que sofreram fortes traumas na infância, agora estão em idade avançada, falam pausadamente e com grande concentração. O esforço de memória acontece diante do espectador, que é convidado a compartilhar com o entrevistado o peso do maior conflito da história moderna. A reconstituição de suas identidades no Brasil é um exemplo de tolerância, de persistência e capacidade de reinventar a vida.

2.4.4. Sem simpatia, 2007

Em 2007, Trope apresenta suas fotos feitas com câmeras de orifício na 27ª Bienal Internacional de São Paulo, trabalho realizado em parceria com os meninos que criaram o Morrinho. O Projeto Morrinho começou como uma brincadeira em 1998, quando os irmãos Oliveira e vizinhos da Vila Pereira da Silva (conhecida popularmente como Pereirão), comunidade localizada em Laranjeiras, no Rio de Janeiro, construíram uma miniatura da favela em que reproduziram o cotidiano de suas vidas, criando pequenas histórias. Em 2001, a brincadeira transformou-se na

⁶⁵ Alzugaray, 2008.

TV Morrinho por intermédio do produtor de vídeos Fábio Gavião, que desenvolveu o projeto com o objetivo estimular a criatividade dos jovens, transmitindo-lhes conhecimentos técnicos de vídeo. Como resultado, essas histórias foram transformadas em roteiros para vídeos de curta duração.

Em 2005, Trope propôs ensinar os criadores do Morrinho a fotografar com câmeras de orifício, para depois realizar em colaboração com eles uma série de fotografias cuja renda seria distribuída igualmente entre ela, os jovens e a galeria. Como resultado dessa parceria, as fotos do Morrinho e os retratos de seus realizadores, ampliados em grandes formatos, foram expostos na Bienal de São Paulo acompanhados do desenho, no chão, de um mapa da comunidade do Pereirão.



Paula Trope, *Sem simpatia*, Bienal de São Paulo, 2007

Diferente de *Os meninos*, as fotos desses jovens feitas por câmeras de orifício revelam suas faces; eles não são infratores, pertencem a uma comunidade e nela se reconhecem; lá criaram uma brincadeira, uma forma de se divertir, que ganhou adeptos e se transformou no Projeto Morrinho. Por sugestão dos meninos, o projeto com Paula Trope foi intitulado de *Sem simpatia*. Na comunidade do Pereirão, “sem simpatia” é expressão do jargão popular e significa sem fingimento, sem mentiras, atestando à palavra *simpatia* sentido diferente do que costuma ter em outros segmentos da sociedade. *Sem simpatia*, a expressão, afirma que existe diferença entre o morro e o asfalto e estabelece relação mais transparente entre esses lados. A escolha do título é resposta consciente da comunidade ao público de arte, por tradição constituído pela elite social: reconhecer publicamente que a diferença existe é um passo no sentido de diminuí-la. Em 2007, a série de fotografias *Sem simpatia* também foi exposta na Bienal de Veneza, mas dessa vez junto com os vídeos da TV

Morrinho é uma grande instalação no jardim da Bienal. A instalação *Morrinho* despertou imediatamente a simpatia do público, posto que não exprime a negatividade dos jovens que vivem nas ruas, tratando-se antes de trabalho de inclusão social que surgiu por iniciativa dos próprios moradores da comunidade.



Morrinho e a TV *Morrinho* no jardim da Bienal de Veneza, 2007

No mesmo ano, Trope expõe, pela primeira vez nos EUA, as fotos da série *Os meninos*, de 1993, os vídeos do projeto *Contos de passagem*, 2000/2001, e fotos da série *Sem simpatia*, 2007. Em entrevista a Gabriela Rangel,⁶⁶ ela afirma que sua relação com as crianças é de “mediadora, agente de um processo de mudanças simbólicas” de uma situação que não se restringe ao problema brasileiro. A exposição e os depoimentos de Trope deram margem ao surgimento de críticas negativas nos EUA, nação em que a livre iniciativa, a mobilidade social e os direitos do cidadão conformam ideologias muito presentes – bem diferentes das vigentes no Brasil, que se afirma como país sem preconceitos raciais, que permite a muitas pessoas viver pelas ruas quase sem assistência, que prefere acreditar que o povo é preguiçoso e despreparado a reconhecer a enorme desigualdade social que nos distingue. Assim, a força das fotografias e vídeos feitos em colaboração com jovens que vivem nas ruas, independente de qualquer benefício para os participantes, está em revelar a tensão que existe entre diferentes grupos sociais que transitam pelos mesmos lugares das cidades. Em *Contos de passagem*, realmente, a artista atua como mediadora entre dois grupos sociais, quando leva ao público de arte depoimentos de jovens que nunca são ouvidos. Em *Sem simpatia* há de fato uma troca igualitária, quando, depois do projeto, os meninos estabeleceram outras parcerias, e a artista seguiu sua trajetória. De forma coerente, na carreira de Paula

⁶⁶ Gabriela Rangel é diretora de artes visuais do Americas Society in Manhattan, na qual organizou a exposição de Paula Trope. Sua entrevista foi citada por Martha Schwendener, publicada em 04/08/2007, www.artreview.com.

Trope, desde o início, as imagens são captadas de perto, não são oriundas de um mundo distante – nesse sentido não são absolutamente românticas.

2.5. Rosana Palazyan: *O lugar do sonho*⁶⁷

Sem realizar seus projetos com técnica ou mídia específica, mas antes partindo da pintura com inspiração na obra de Anselm Kiefer,⁶⁸ Rosana Palazyan produz interferências em objetos ligados à memória. Hóstias, roupas antigas de família, brinquedos, caixinhas de música, travesseiros, mobiliários de igreja são deslocados de seus contextos originais e aliados a meios expressivos como desenho, bordado, impressão, fotografia e vídeo. Guardados de família, como cruzeiros armênios, remetem ao genocídio de seus antepassados, em 1915; imagens de vítimas da violência coletadas em jornais são impressas em hóstias; a série de lenços e roupas bordadas remete a uma história real e particular de violência que aconteceu na família, no Rio de Janeiro, em 1992.⁶⁹ Em sua trajetória, as apropriações de tragédias publicadas em jornais aos poucos foram sendo substituídas pela investigação dos sonhos de crianças e adolescentes que vivem nas ruas.⁷⁰

A obra de Palazyan aproxima-se da ideia de DaMatta, no sentido de que seus trabalhos desde o início de sua carreira operam diretamente o exorcismo de nossas instituições. A princípio fitas, lenços e roupas trazem em seus bordados narrativas que mostram o lado perverso dos cânones da Igreja e dos personagens dos contos de fadas. Depois, trabalhando em colaboração com crianças que frequentavam a

⁶⁷ Rosana Palazyan nasceu em 1963, no Rio de Janeiro, onde se graduou em arquitetura pela Universidade Gama Filho, em 1986. De 1988 a 1992 fez cursos no Parque Lage. Na década de 1990, participou de diversos salões e de exposições no circuito nacional e internacional, e passou a ser representada pela galeria Thomas Cohn, em São Paulo. Em 2000 começa a trabalhar como voluntária na Escola João Alves, onde cria o projeto Roupas de Marca; e na instituição Criam-Penha, ambas no Rio de Janeiro. Sua exposição *O lugar do sonho* foi apresentada no CCBB de São Paulo e do Rio de Janeiro. Em 2004, participou da 26ª Bienal de São Paulo.

⁶⁸ Anselm Kiefer mistura diversas técnicas para produzir uma pintura que exorciza o passado da história alemã. *Sulamita*, de 1983, é pintura de grande formato, 290x370cm, em óleo, acrílico, palha e xilogravura sobre tela, que reproduz um monumento nazista (o salão fúnebre para grandes soldados alemães); com um castiçal judaico sobre o altar.

⁶⁹ Em 1992, o único irmão de Rosana foi morto por uma bala; até hoje não se sabe se ele teria morrido dentro de seu carro com uma bala perdida ou se foi atingido por equívoco em perseguição a automóvel parecido com o seu. Palazyan, 2004: 13.

⁷⁰ As declarações de Rosana Palazyan foram retiradas de seu livro publicado pelo CCBB, de breve entrevista à autora por e-mail em julho de 2009 e de palestra da artista na livreria Travessa do Shopping Leblon em 24/08/2009, no 2º Debate Preparatório para a VII Ciranda de Psicanálise e Arte.

Associação Beneficente São Martinho,⁷¹ ela se afasta das narrativas jornalísticas de crimes para entrar em contato direto com a realidade da exclusão social. A partir de então mergulha no universo do outro, convive durante dois anos com menores internos em uma instituição e ao longo de dois meses com moradores de rua, em São Paulo. Segundo Geertz, “para distinguir o piscar fisiológico de uma piscadela comunicativa”, o etnógrafo precisa de tempo para entender os códigos do outro, estar só junto a ele, para por fim poder estranhar o que lhe é familiar.⁷² Se Palazyan obteve respostas expressivas para suas perguntas foi porque atravessou “os caminhos da empatia e da humildade”.⁷³ Prova disso é o fato de que para abordar moradores de rua em São Paulo a pergunta que gerou respostas mais instigantes foi: O que você tem para me ensinar?



O que você quer ser quando crescer, 1998 – instalação na galeria Thomas Cohn

Para entender os motivos que levam alguém a ser violento, Palazyan pergunta às crianças, como normalmente fazem os pais com seus filhos: “O que você quer ser quando crescer?” As respostas variam, podendo ser usuais – bombeiro, médico, quero estudar – ou céticas – qualquer coisa, minha vida é isso aqui, amanhã posso estar morto –, ou irônicas – nascer de novo, policial ladrão. Na cabeça dos bonecos de pano ela escreveu e bordou com fios de cabelo as respostas que obteve; no peito dos bonecos ela desenhou cenas cotidianas que foram narradas pelas crianças; na maioria dos bonecos os desenhos não correspondem aos desejos descritos.

⁷¹ Em certo momento chegou a trabalhar com a Associação Beneficente São Martinho, a mesma que distribuiu durante seis meses bolsas-auxílio para meninos de rua a partir de *Devotionalia*, de Dias & Riedweg. Também se interessou pela obra de Gilberto Dimenstein sobre o abandono social dos menores no Brasil. Palazyan, 2004: 19.

⁷² Geertz, 1989.

⁷³ DaMatta, 1978.

A partir de 2000, durante seis meses Palazyan visitou todos os dias o Instituto João Alves para trabalhar com internos de 12 a 17 anos que tinham infringido as leis. Nos dois anos seguintes passou a ir três vezes por semana, e só parou de ir quando o último menino entrevistado foi embora. Ela afirma não querer repetir o que muitos fazem: chegar na instituição para desenvolver um projeto e nunca mais aparecer.⁷⁴ A série Retratos, em 2000, foi composta por desenhos feitos a partir de depoimentos gravados em vídeo, dados por trás de máscaras desenhadas pelos meninos num molde padronizado. Dos vídeos foram retiradas imagens de *still* e frases, e a partir desse material ela desenhou os retratos e escreveu suas legendas. Nos desenhos, por entre as aberturas nas máscaras, vemos olhos e bocas com expressões profundamente tristes, exatamente o que nos é vetado nas fotos publicadas de menores que cometem delitos. Na instalação, intercalados aos retratos, espelhos de iguais dimensões refletem o espectador, assim solicitado a se deslocar para a perspectiva do outro. É estranho nos vermos refletidos ao lado de desenhos toscos dos símbolos máximos da sociedade de consumo: Nike,⁷⁵ Redley, Ciclone. Identificar esses símbolos nesse contexto é um convite a estranhar o que nos é familiar. O poder, a beleza e a felicidade prometidos pelas propagandas das grifes, nesses retratos e junto aos depoimentos dos jovens, são revelados como impotência, precariedade e tristeza.

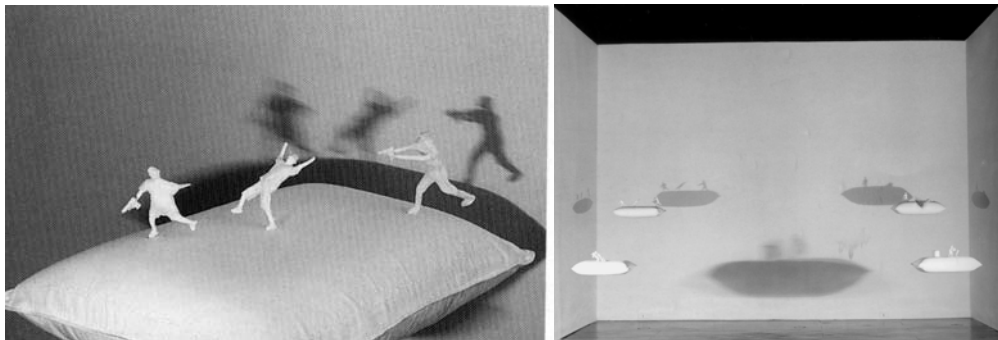


“... nunca gostei de depender da minha família, eu gosto muito de maconha e roupa de marca...”
Retratos, 2000, desenhos a giz de cera e lápis de cor intercalados com espelhos

⁷⁴ Depois da exposição, alguns desenhos feitos nessas entrevistas foram impressos em camisetas pelo projeto Roupas de Marca, vendidas no evento Babilônia Feira Hype. Com a renda, a pedido dos meninos, foi comprada uma tevê para a instituição.

⁷⁵ Milton Santos, no filme de Silvio Tendler, nos fala que a empresa Nike é uma das que mais se espalha por países onde a mão de obra é desvalorizada e explora menores. Aumentando o problema do desemprego nos Estados Unidos e distribuindo migalhas para os países pobres, a Nike é um paradigma do neoliberalismo. Na ocasião da exposição no CBBB, um assessor de comunicação da empresa chegou a convidar a artista a realizar projetos em colaboração, convite que ela não aceitou.

Na instalação *...uma história que você nunca mais esqueceu?*, fragmentos de depoimentos revelam passagens trágicas com desfecho quase sempre infeliz. Para obter respostas significativas a essa questão que envolve revelações muito íntimas, Palazyan revela, foi necessário conquistar confiança e amizade. No tempo de convívio com os jovens, ela conta que se comovia com as histórias que registrava e recebeu declarações de afeto. As conversas eram individuais e foram gravadas em vídeos, mas nunca foram colocadas em exposição. Frases retiradas dos depoimentos foram bordadas em torno de cada peça: “...meu amigo morreu no meu lugar, nessa vida tenho que ser sozinho. Andou comigo, mesmo se não for bandido, tá morto”. “A polícia é doida para me matar, tô devendo dinheiro pra eles”. Às diferentes alturas dos travesseiros na instalação correspondiam os pontos de vista dos beliches da instituição.



Rosana Palazyan, da série *...uma história que você nunca mais esqueceu?*, 2001
Instalação montada na Galeria Thomas Cohn e no CCBB, Rio e São Paulo.

Para elaborar a instalação “... um pedido para estrela cadente...”, Palazyan coletou durante dois anos respostas para uma mesma pergunta: “Se você visse uma estrela cadente, qual seria o seu pedido?”. A cada entrevista a artista repetia a pergunta para os mesmos jovens, mas as respostas eram sempre diferentes. A carga poética desses fragmentos de diálogo é enfatizada quando eles são escritos em tinta branca fluorescente sobre balões pretos e destacados pela luz negra de uma sala escura. Ao entrar na sala, o espectador é instigado a puxar um balão para ver escrito ou desenhado cada um desses pedidos. As frases, afastadas do contexto original, ao espectador desavisado podem soar como desejos comuns: “uma casa para morar com meus amigos”; “ser o homem mais feliz dessa vida”; “viver até Deus decidir que eu vou morrer”. Algumas, porém, parecem desejos estranhos: “você tá brincando comigo”; “uma bicicleta e uma pistola”; “quero sair dessa vida”. Os meninos compartilham conosco o mesmo sistema social, mas como sujeitos reagem de modo diferenciado a sua desprivilegiada posição na sociedade. Enquanto uns idealizam desejos, outros

desejam jogar com quem os entrevista e com o espectador, que certamente quer observá-los a distância.⁷⁶



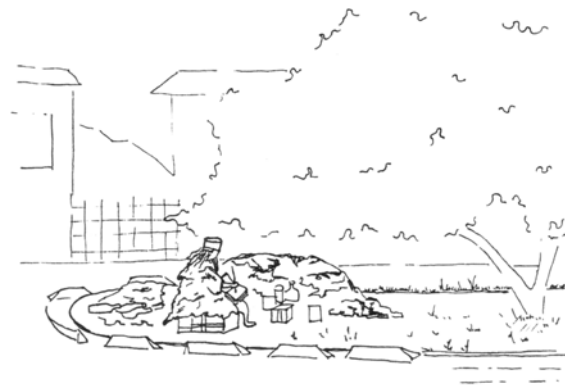
“... um pedido para estrela cadente...”, 2000-2004, balões de gás suspensos, tinta fluorescente e luz negra

Essa estrutura de significação aberta é vista também em *O Realejo*, obra exposta na 26ª Bienal de São Paulo, em 2004, na qual Palazyan traz para a entrada da mostra a figura nostálgica do homem com o realejo, comum em suas memórias de infância. A expectativa do público quanto aos textos impressos em papéis de várias cores era de que o pássaro tirasse a sorte de cada um, de preferência uma mensagem de boa sorte. Em vez disso, porém, os pedaços de papel continham depoimentos de pessoas que vivem nas ruas de São Paulo, nos abrigos para sem-teto e nas ONGs que oferecem assistência social àqueles em situação de rua.⁷⁷ Depoimentos que ela coletou, apresentando-se como artista e registrando em gravador as respostas à pergunta: “O que você tem para me ensinar?” Num desses encontros em Pinheiros, bairro nobre paulistano, no canteiro central de uma avenida movimentada, ela encontrou um sujeito conhecido como profeta que respondeu:

A arte em si não conduz a nada. Uma cozinheira é mais importante do que uma poetisa, do que uma pintura, do que uma música, do que uma escultura. Ninguém precisa de música, ninguém precisa de arte, ninguém precisa de pintura, ninguém precisa de escultura. Mas precisa de uma comida bem feita. Mas, ao mesmo tempo, a arte transporta a gente para um mundo diferente, um mundo de sonho, a gente se altera todo. A única coisa é que não são fundamentais à vida. Porque nós podemos passar a vida sem arte. As artes são muito distintas, mas é atividade de mendigo. “Profeta” Raimundo

⁷⁶ Palazyan, 2004.

⁷⁷ Zeitlin, 2006.



- 2- Pinheiros- Canteiro Central da Av. Pedrosa Moraes.
 - Bairro nobre da cidade.
 - a 1ª visão- sacos pretos de lixo.
 - só lixo.
 - em seguida identifico uma pessoa (vestida com plásticos).
 - isolamento-ilha-cercada de ruas - dentro de SP.
 - Aproximação fácil-Chaman-no "profeta"
 - passa os dias escrevendo.
 - solidão.
 - Embaixo dos plásticos- devem estar seus muitos cadernos e seus escritos.

- o A PESQUISA EM CAMPO CONTINUARÁ ATÉ JULHO DE 2004.
 E Também durante ABIENAL- aotentar levar quem vive nas ruas de SP em visita à exposição.
 Rosalinda Palazyan - Rio de Janeiro - Março de 2004.



O Realejo, projeto de arte pública e instalação realizada na 26ª Bienal de São Paulo, 2004

Nos depoimentos de adultos de 25 a 66 anos foram muito frequentes as referências a “amizade, solidariedade e sociedade”, diferente das menções dos jovens, cujos sonhos e questões são mais dependentes de relações familiares. Como nas entrevistas com os jovens podem existir vários textos de um mesmo depoente, mas nenhum fica de fora, isso garante a integridade do trabalho como um mapeamento da alteridade. O Profeta, por exemplo, passava os dias escrevendo e deu à artista, com dedicatória, um de seus livros manuscritos. O texto do Profeta quando observa que não precisamos de arte para viver é bem atual – a produção contemporânea parece referir-se a uma arte canonizada, não à arte como experiência, como parte inseparável dos rituais da vida cotidiana.

O diferencial da obra de Palazyan se inicia no modo de abordar e de se relacionar com os entrevistados, e continua na forma poética de apresentar os depoimentos

coletados. A exposição O lugar do sonho, no CCBB do Rio e de São Paulo, contribuiu para sedimentar o caminho aberto pelos trabalhos de Dias & Riedweg e Paula Trope. Com as devidas diferenças, Dias & Riedweg, Paula Trope e Rosana Palazyan a partir do cenário carioca promovem uma espécie de autoexorcismo de nossas instituições, dos vícios que adquirimos em função de nossa história de extenso período de escravidão. Nesse sentido, Dias & Riedweg como cidadãos do mundo vão mais longe quando expõem os mecanismos de exclusão nas fronteiras entre países do Primeiro e do Terceiro Mundo, que persistem em nosso espaço globalizado.

Capítulo 3

Antropologia urbana, cinema documentário e arte contemporânea

No mundo globalizado, o constante deslocamento de pessoas e a rápida evolução das tecnologias de comunicação transformam o modo de vida nas metrópoles e periferias. Os artistas que realizam suas obras entre as fronteiras de grupos sociais urbanos têm influência de experiências inauguradas pela antropologia urbana, que, com base no método etnográfico, parte do estranhamento para identificar diferentes formas de cultura. A etnografia, que tradicionalmente registra pela escrita a experiência do cientista social em campo, a partir da evolução do cinema também fará uso de imagens que serão identificadas como pertencentes ao gênero documentário.

O cinema documentário que tem como tema a alteridade, segundo a classificação de Bill Nichols, usa predominantemente o modo participativo. Nesse método inaugurado por etnógrafos, o pesquisador costuma integrar-se a diferentes universos culturais para construir filmes pela perspectiva do outro. Os documentários de Jean Rouch, tidos como modelo inaugural do modo participativo, nas periferias de cidade coloniais africanas e de Paris iniciam a parceria entre o cinema e a antropologia urbana. Seguindo esse caminho, no Brasil Eduardo Coutinho, ao abordar seus entrevistados, valoriza a escuta e não faz julgamentos sobre o que foi dito. No campo artístico, com poucos personagens, os documentários de Cao Guimarães são inspirados no cotidiano de vidas reais; nos loucos do mundo contemporâneo ele vê dilemas semelhantes aos de personagens clássicos da literatura, resgatando para as artes visuais obras de caráter literário.

Em trabalhos propositivos como *Question Marks*, de Dias & Riedweg, e *Rua de mão dupla*, de Cao Guimarães, o vídeo é usado como meio de comunicação, as imagens são gravadas pelos próprios personagens, mas depois editadas pelos artistas que elaboraram o projeto.

3.1. O método etnográfico nas teorias da comunicação

A partir da Escola de Chicago as pesquisas sobre a comunicação de massa começam a se interessar pela diferença de recepção em pequenos grupos sociais formados nas metrópoles. É o início do método etnográfico aplicado nas sociedades complexas, conceito que se contrapõe ao de uma sociedade homogênea como produto indiferenciado da indústria cultural. A ideia de que a recepção de mensagens das mídias não é passiva faz com que os conceitos de universal e de particular constituam uma dialética, que se baseia na constante tensão entre o indivíduo e a sociedade, entre o local e o global.

George Simmel (1858-1918), viveu em Berlim na época do capitalismo em ascensão; como sociólogo e pensador interdisciplinar, ele analisa o caráter fragmentário e efêmero da cultura moderna, que transforma rapidamente as relações sociais nas cidades. A partir das ideias de Simmel, as interações entre os indivíduos nas metrópoles passam ser analisadas por microsociologias, desvinculadas de interesses políticos e econômicos diretos, em substituição aos parâmetros da sociologia estrutural, de caráter universal. Em 1903, seu ensaio *A metrópole e a vida mental*, destaca que, ao mesmo tempo em que as mudanças sociais promovem o individualismo, a perda da sensibilidade emotiva e o descaso com a tradição, essas também possibilitam a liberação do indivíduo, dando espaço para o desenvolvimento de suas potencialidades e inquietudes. Forte influência para a formação da Escola de Chicago, a partir do estudo do desenvolvimento do individualismo nas cidades, Simmel abre caminho para análises dos microssistemas urbanos.⁷⁸

No início do século 20, George Hebert Mead (1863-1931) e os interacionistas simbólicos da Escola de Chicago são figuras-chave da sociologia que se tornou clássica por valorizar os microssistemas que se criaram nas metrópoles. Nessa escola, o interacionismo simbólico vê a cidade como lugar da mobilidade cultural, como um laboratório social em que se processam aculturação, assimilação e também a marginalização de culturas de forma desordenada. A partir dessas premissas Mead constata que a subjetividade nas metrópoles é fragmentada e sempre posta em questão. De grande interesse para a sociologia, essa linha de pesquisa se desenvolveu timidamente. Nos anos 30, a pesquisa administrativa que visava atingir

⁷⁸ Simmel, in Grafmeyer e Joseph, 1971.

efeitos objetivos através de uma cultura de massa homogênea, vai obscurecer as pesquisas de antropologia urbana que se interessavam pelos desvios e diferenças entre grupos de imigrantes nos EUA. No período que antecede a Segunda Guerra Mundial, a prática etnográfica se desenvolve mais na pesquisa de culturas remotas, e esse início da sociologia urbana vai-se desenvolver de modo tímido como forma dissidente. Posteriormente, Erving Goffman dá continuidade a essa linha que valoriza o ponto de vista do indivíduo e dos pequenos universos socioculturais por onde ele transita.⁷⁹

Nos anos 90, John B. Thompson, em olhar retrospectivo, não nega a importância da teoria interpretativa de Clifford Geertz elaborada a partir de suas experiências em campos remotos, mas considera que ele não dá atenção suficiente “aos problemas de poder e conflito na relação entre diferentes culturas, mais genericamente, aos contextos sociais estruturados dentro dos quais os fenômenos culturais são produzidos, transmitidos e recebidos”.⁸⁰ Na busca de interpretar os símbolos e rituais da cultura do outro, muitas vezes Geertz acaba por generalizar o comportamento dos indivíduos e usar estereótipos da cultura americana para traduzir o que é alteridade. Quando Thompson elabora uma “teoria social da comunicação de massa”, décadas depois do interacionismo simbólico, considera os desvios que a pluralidade de receptores e as audiências relativamente pequenas e especializadas promovem nas mensagens da cultura de massa.

Hoje, com o desenvolvimento da antropologia urbana, vemos mais facilmente que uma mensagem pode gerar diferentes interpretações por parte de indivíduos ou pequenos grupos que se formam nas metrópoles. Em antigos estudos sobre culturas remotas, o método de se familiarizar com uma cultura e depois decodificá-la para nossa sociedade com frequência não considerou a diferença entre os indivíduos e os pequenos grupos por eles constituídos. Nas reservas indígenas, por exemplo, poucas vezes foi observado interesse dos jovens em integrar-se a vida nas cidades, bem como seu desinteresse em preservar tradições e praticar antigos rituais. Devido ao desejo de pesquisar o exótico e de definir um modo de vida peculiar, nas pesquisas de campo muitas vezes a subjetividade fica na sombra do social. Nesse sentido, os artistas que nos trazem, através do vídeo, indivíduos que transitam por

⁷⁹ Mattelart, 1999: 30.

⁸⁰ Thompson, 2002: 180. Aprofundo a ideia de Geertz no próximo tópico.

diferentes universos sociais não têm o objetivo de decodificar ou de construir analogias com uma cultura que é hegemônica e tende à homogeneidade. Ao contrário, têm interesse na ambiguidade, na alteridade das paisagens e, assim, dão visibilidade a sujeitos que habitam mundos paralelos aos dos valores dominantes, convidando o público de arte a compartilhar esse estranhamento.

3.2. As influências estéticas nos escritos etnográficos

Na crítica aos escritos etnográficos, iniciada nos anos 80 por Clifford Geertz e James Clifford, são localizadas influências estéticas em textos até então considerados puramente científicos. Chego ao problema brasileiro por intermédio de Gilberto Velho, sociólogo que considera o artista e o etnógrafo mediadores que transitam entre diferentes mundos sociais.

A prática etnográfica é em princípio considerada neutra e desinteressada; não deseja causar nenhum efeito na cultura pesquisada nem quer transformá-la, mas apenas observá-la, registrá-la e decifrá-la a fim de melhor entender como se deu o processo de formação de culturas na história de nossa civilização. Contudo, os escritos etnográficos não escapam de constituir um gênero literário que abarca diversos estilos. A partir dos anos 80, em sintonia com a febre da desconstrução que atacou diversas áreas de conhecimento, os relatos etnográficos não serão mais considerados neutros, isentos de conceitos estéticos e verdades científicas datadas.

Clifford Geertz é um dos primeiros etnógrafos a reconhecer que os antropólogos não se limitam a narrar o que veem, antes interpretando através de sua própria subjetividade o que experimentam em campo. Para escrever sobre a problemática do etnógrafo como autor, ele se baseia em sua teoria interpretativa, desenvolvida a partir de suas experiências realizadas em campos remotos. Segundo Geertz, Malinowski, durante suas longas permanências em campo, quer distanciar-se da Europa para compreender culturas que ele, por seus princípios, julgaria bárbaras. O esforço de se desprender de si mesmo e de sua cultura pode ser claramente percebido em seus diários de campo, em que Malinovsky parece alternar-se entre os personagens “antropólogo como peregrino” e “antropólogo como cartógrafo”, entre o “calor do romance” e a “frieza da ciência”. Pela distância que Malinowsky reserva a seu objeto de estudo, os relatos da observação participante não representam

exatamente um método, sendo mais o desejo de pureza inalcançável que se sublima e se transforma em “dilema literário”.⁸¹

Lévi-Strauss, influenciado pelo estruturalismo e seu modelo abstrato, ao escrever sobre o Brasil não estaria tão interessado na observação participante em longo prazo, mas nas “simetrias do pensamento” de “culturas primitivas” com a cultura ocidental. Segundo Geertz, o que aparentemente mais lhe desperta interesse em *Tristes Trópicos* é a oportunidade de decodificar as culturas remotas, para “resgatar a capacidade de usar a imageria do pensamento neolítico”, capacidade que teria sido perdida no estágio de evolução da cultura europeia. Nesse sentido, Geertz situa os escritos de Lévi-Strauss na corrente do pensamento reformista dos séculos 19 e 20, aquela que reagiu a grande parte da vida moderna com repugnância essencialmente estética. No caso de Lévi-Strauss essa repugnância é mais sensorial do que moral; apesar de seus lamentos sobre a abrupta interrupção que as culturas primitivas sofreram com a política colonialista, em *Tristes Trópicos* seu texto se alonga é na descrição dos odores, do calor, dos ruídos e das aparências, o que é típico da “tradição literária fundada por Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud e em especial Proust”.⁸² Assim, Geertz conclui que *Tristes Trópicos* é o registro de uma mentalidade simbolista, que vai dos índios brasileiros à cultura francesa, pois, como diz o próprio Lévi-Strauss, só é possível chegar à compreensão dessas culturas através de seus símbolos “(mitos, arte e ritos), as coisas que dão a essas vidas sua aparência imediata de estranheza”⁸³ – se a eficácia desses rituais é essencialmente simbólica, os objetos, os mitos e os rituais primitivos constituem um saber resgatável pela cultura moderna, que, apesar de mais evoluída, tende a deixar para trás valores essenciais à vida⁸⁴.

⁸¹ Especialmente via a experiência de etnógrafos consagrados, como Lévi-Strauss, Edward Pritchard, Malinowski e Ruth Benedict; Clifford Geertz, em 1988, lança a discussão do antropólogo como autor. Geertz, 2005: 107.

⁸² Como menciono no capítulo 1, as obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark estimulam os sentidos do espectador, e só existem no tempo dessa fruição. O aspecto sensorial em *Tristes Trópicos* quer expressar o estranhamento enquanto ele existe; depois vem um sentimento nostálgico pelo que foi perdido na cultura francesa, em outro estágio de evolução – misto de saudade e tristeza do que ele viveu em campo.

⁸³ Geertz, 2005: 62.

⁸⁴ Ao descrever esses rituais Lévi-Strauss mostra que eles facilitam o cumprimento de funções vitais da sociedade. Exemplo típico está no texto A eficácia das imagens, no qual ele descreve as imagens sugeridas em um ritual que facilitam o parto de uma índia.

Nos anos de 60, influenciado pela semiologia e mediante observação participante, Geertz procura o significado das manifestações culturais dentro de seus próprios sistemas sociais, para depois interpretá-las através de códigos que sejam compreendidos por sua cultura. Segundo esse autor, para a realização de uma pesquisa etnográfica, não é suficiente estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário; além de todos esses procedimentos, é preciso ter uma interpretação dos signos dessa cultura, um atravessamento da cultura do pesquisador-autor sobre a cultura pesquisada. “A etnografia é uma descrição densa, o etnógrafo enfrenta uma multiplicidade de estruturas conceituais complexas”, que a princípio lhe são estranhas, irregulares e inexplicáveis; assim, ele deve apreendê-las para depois apresentá-las de forma explícita. Defendendo uma teoria interpretativa da cultura, Geertz observa que alguma forma de interpretação sempre estará presente no relato; mesmo no caso de o informante ser um “nativo” da cultura em questão, as interpretações que se apresentam são de segunda mão, conhecidas como “modelos nativos”.⁸⁵ De maneira geral, sua teoria não se prende à veracidade dos fatos, considerando que a subjetividade está sempre presente nas narrativas orais ou escritas. No entanto, seu método levou-o a construir paralelos muitas vezes duvidosos entre as práticas nativas estudadas e sua própria cultura. Uma crítica apontada sobre os relatos de suas experiências diz respeito ao fato de seu texto nem sempre o incluir como personagem participante; outra, mais grave, sinaliza que algumas de suas descrições vêm carregadas de ideologias da cultura americana.⁸⁶

James Clifford observa que na descrição da briga de galos em Bali, “o abrupto desaparecimento de Geertz em sua relação – a quase invisibilidade da observação participante – é paradigmático”.⁸⁷ De maneira geral, Clifford questiona as experiências etnográficas apontando nos textos que as descrevem elementos de contaminação da cultura do etnógrafo, seja por aproximar os nativos e seus rituais de símbolos paradigmáticos da cultura ocidental, seja por descrever suas práticas através de estilos literários em voga, problema semelhante ao que Geertz já

⁸⁵ Geertz, 1989: 7.

⁸⁶ No relato da briga de galos, em Bali, Geertz é acusado de interpretar o ritual com ideias machistas e estereotipadas, que ignoram a existência de subjetividade nas falas reproduzidas. Crapanzano, 1986: 74.

⁸⁷ Clifford, 1998: 43.

apontara em etnografias clássicas. Diferente de Geertz, porém, James Clifford se refere a tempo histórico mais recente, compara a escrita etnográfica às alegorias do surrealismo, em vez de a comparar ao simbolismo. Argumenta que o etnógrafo-autor, no procedimento de traduzir a fala dos nativos e interpretar sua cultura, corre o risco de transformar alteridades culturais em alegorias literárias da cultura ocidental. Em sua crítica contemporânea de gabinete, Clifford já não concebe um indivíduo colado a sua estrutura social, já não acredita na eficácia de equivalências sistemáticas entre diferentes práticas culturais; mas também não considera experiências etnográficas “os gêneros: ‘paraetnográficos’ da história oral, do romance não ficcional, o ‘novo jornalismo’, a literatura de viagem e o filme documentário”, uma vez que nessas áreas a experiência é interpretada mais livremente por seus pesquisadores e colaboradores, que já não têm o objetivo de construir verdades científicas. De toda essa crítica, ficamos com os valores éticos e estéticos, segundo os quais não interessa mais traduzir a cultura do outro, mas praticá-la, vivenciá-la, experimentá-la em diferentes combinações.⁸⁸

As alegorias do surrealismo são signos reproduzidos e combinados que possuem significados flutuantes, muitas vezes ambíguos; as do simbolismo representam visões subjetivas, simbólicas e espirituais do mundo, em que geralmente o autor apresenta o sagrado como universal e a descrição da relação com o contexto que o cerca é feita através de suas sensações físicas. O conceito de alegoria surrealista se confirma em *Moi, um noir*, filme de Jean Rouch: nos processos de colonização de países da África não existe uma verdade, mas ideias contraditórias que se hibridizam e compõem o quadro de cultura em movimento. De modo geral, a crítica às experiências etnográficas passadas e à desconstrução de seus textos mais celebrados contribuiu para que a outra face da modernidade – efêmera, fragmentada e contraditória – fosse pouco a pouco sendo revelada.

3.3. Antropologia urbana no contexto brasileiro

Roberto DaMatta menciona processo desenvolvido em nossa sociedade de “se familiarizar com o exótico e estranhar o familiar”, o que parece nos conduzir a um processo de autoexorcismo com relação a nossas instituições, que sempre privilegiaram a maioria branca e do sexo masculino. As concepções de DaMatta

⁸⁸ Clifford, 1998: 60.

para definir a sociedade brasileira são bem mais taxativas do que a positividade de Freyre nos anos 30. Por um lado, DaMatta é crítico das ideologias de servilismo e de desvalorização do trabalho que se criaram em função de um período de escravatura tão prolongado; por outro lado, é excessivamente pragmático quando define os estereótipos da cultura brasileira em dualismos quase sempre intransponíveis – o morro e o asfalto, a casa e a rua, o indivíduo e a pessoa, o uniforme e a fantasia, a autoridade e o povo –, o que pode levar a pensar que se trata de uma dialética inerente à cultura brasileira.⁸⁹

Gilberto Velho amplia a ideia de DaMatta, apontando que, dentro de um bairro, de um prédio ou de um apartamento, o grau de familiaridade entre os moradores não é homogêneo, podendo, dentro de um espaço, coexistirem diferenças de classe, etnia, gênero, faixa etária, subjetividade, etc., aumentando ou diminuindo esse grau de familiaridade entre os indivíduos. Provavelmente, esse princípio foi formulado na pesquisa que ele desenvolveu num prédio de conjugados de Copacabana, em que conviveu durante mais de um ano com pessoas que não correspondiam a suas ideias, estigmatizadas, desses espaços: desconforto, sujeira, condição social inferior, alienação.⁹⁰

Segundo Velho, na identificação dos lugares existe uma dimensão de poder, um interesse em demarcar áreas e nomear os indivíduos que lá vivem, pois só assim é possível a construção de regras para hierarquizar a sociedade. Portanto, os desenhos de mapas representam mais um desejo de identificação do que espaços reais. As imagens que representam os lugares e os espaços sociais que nos cercam com frequência não passam de estereótipos que identificam o indivíduo como pertencente a um grupo social geralmente estigmatizado pela sociedade. Passados os anos de nacionalismo e de ideologias de esquerda, Velho observa, os “artificialismos” com que se construíram as ideologias em nossa cultura. Tornou-se inaceitável justificar as características de determinada cultura só como produto de condições naturais ou de determinado contexto histórico. Atualmente, um estudo de

⁸⁹ DaMatta, 1997.

⁹⁰ Pesquisa que se assemelha ao tema do filme *Edifício Master*, de Eduardo Coutinho, 2004. No menu do DVD desse filme, entrevistado por Consuelo Lins, Coutinho revela suas influências – “...antes de filmar eu tinha lido Simmel, um pensador alemão pioneiro que influenciou Walter Benjamin etc. Ele escrevia sobre temas que ninguém julgava de interesse sobre as cidades, o dinheiro, a prostituta. Ver sem ser visto, ser visto sem ver...” – mas não menciona o livro de Gilberto Velho *A utopia urbana*, 1975, uma pesquisa recente realizada num prédio de conjugados em Copacabana.

antropologia social deve ser “uma tentativa de identificar mecanismos conscientes e inconscientes que sustentam e dão continuidade a determinadas situações”. A questão para se aprofundar no campo da pesquisa etnográfica não é construir mapas, mas compreender os princípios e mecanismos que os organizam.⁹¹

Dando continuidade à Escola de Chicago, Velho denomina sociedades complexas aquelas em que já não são dominantes os padrões tradicionais – a esfera da religião e o universo da família e do parentesco. A crescente economia do Estado moderno provocou um deslocamento de domínios socioculturais, e múltiplas realidades socioculturais ficaram evidenciadas nas metrópoles. Nelas os indivíduos são expostos a experiências diferenciadas e, à medida que se deslocam, exercem o papel de mediadores entre diferentes domínios.⁹²

Em inversão da análise realizada por Clifford Geertz e James Clifford, Gilberto Velho considera os artistas (autores) mediadores da sociedade, em vez de se preocupar em avaliar os etnógrafos como autores (artistas). Especialmente na transição do século 19 para o 20, a literatura, ele afirma, aumenta a importância da subjetividade, quando a temática do indivíduo na sociedade é valorizada em escritores como Marcel Proust, Henry James e Machado de Assis que, ora mergulhando mais na problemática da subjetividade e suas relações com o meio social, ora priorizando os aspectos formais da narrativa na busca de criar novas formas de linguagem, realizaram verdadeiros estudos de antropologia social em seus romances. No século 20 a influência da psicanálise reforçará essa tendência e contribuirá para uma visão centralizada no indivíduo que vive em permanente desafio diante de um mundo contraditório e quase sempre hostil. A partir daí, cada vez mais a construção do indivíduo e de sua subjetividade se dá através de pertencimento e participação em múltiplos mundos sociais e níveis de realidade.⁹³

Velho prefere não abordar o caso específico do Brasil, mas, para escapar ao clichê de que tudo é relativo, ele acrescenta que o contraste entre os múltiplos mundos sociais “fica mais nítido em uma sociedade não só altamente diferenciada como desigual”.⁹⁴ Contudo, ele não se arrisca a generalizar, a dar margem à criação de estereótipos que quase sempre estigmatizam as pessoas e os lugares. Na

⁹¹ Velho, 1978.

⁹² Velho, 2001.

⁹³ Idem, *ibidem*.

⁹⁴ Idem, *ibidem*.

concepção de Velho os dualismos propostos por DaMatta são relativizados por mediadores, por indivíduos que vivem em trânsito entre as diversas instâncias.

Assim, os artistas com seus filmes e videoinstalações realizam um trabalho de mediação em nossa sociedade; sem criar ou reforçar estereótipos, eles mostram que existe subjetividade no que costuma ser estigmatizado pela sociedade. Em trabalhos essencialmente literários, quase sempre tendo como referência importante algum livro, eles trazem personagens semelhantes aos da literatura, mas, por lidar com atores sociais, tratam de questões diretamente ligadas à etnografia.

Não é estranho que esses trabalhos, a princípio, tenham despertado o estranhamento da crítica de arte e da crítica literária no Brasil. Quanto a nossa recente história da arte, as tendências abstratas decorrentes da arte Pop, Minimalista e Conceitual dificultaram a articulação entre as artes visuais e a literatura. Quanto à crítica literária, que no Brasil sempre esteve à frente das artes visuais, também não há interesse em ver a importância dessas obras. Não por acaso Paulo Herkenhoff comenta que, por um lado, no Brasil há um “nervosismo dos escritores de que a literatura esteja saindo do centro da cultura”; por outro lado, alguns escritores “rugem contra essa arte, porque não fazem qualquer passagem fenomenológica evitando compreender as metáforas e ironias” que estão sempre presentes em obras que se aproximam das de Dias & Riedweg.⁹⁵

3.4. Dias & Riedweg: *Malas para Marcel*, 2009

A exposição Paraísos Possíveis de Dias & Riedweg, no Instituto Tomie Ohtake, com curadoria de Agnaldo Farias, em 2009, foi a primeira grande mostra dos artistas na cidade de São Paulo. Apresentou um conjunto de 10 obras realizadas entre 2006 e 2009, que são videoinstalações e fotografias em torno do conceito de paraíso – paraísos da história, paraísos do futuro, paraísos da percepção, paraísos em trânsito, paraísos-fuga, paraísos-gueto, paraísos possíveis.

Malas para Marcel, videoinstalação exposta nessa mostra, consiste numa série de 12 malas que formam uma espécie de calendário da cidade do Rio de Janeiro. Em cada mala é apresentado o vídeo que acompanhou a pessoa que a transportou pela cidade, e nesses vídeos as malas são sempre deixadas em algum lugar até

⁹⁵ Nesse aspecto Herkenhoff está embasado nas ideias da pesquisadora e crítica de cultura Beatriz Resende, que afirma que a literatura não está mais no centro da cultura. Entrevista à revista *Arte & Ensaios*, disponível nos anexos desta pesquisa.

aparecer outra pessoa que a pega e leva por outro trajeto. As maletas em seus trajetos são vídeo-objetos, “uma metáfora para o dinheiro, ou para a própria comunicação que passa de mão em mão sem muita moral”. O trajeto de uma das malas começa no alto do Morro Dona Marta e atravessa a cidade, entra no Centro Cultural Banco do Brasil, faz um percurso de moto pela Central e depois é jogada do Terminal Menezes Cortes. Há a mala do *Réveillon*, do carnaval, da festa junina – uma para cada mês. O trajeto das maletas insinua uma narrativa, uma história misteriosa e sem desfecho, porque os vídeos nunca revelam o que existe dentro da mala.

Na instalação, a distância e o tamanho reduzido das imagens dentro das maletas exigem do espectador um esforço para descobrir o que há ali para se ver, que é bem diferente da situação cinematográfica, em que assistimos a um filme num único canal e mergulhamos naquele espaço-tempo sem estabelecer associação direta com o espaço escuro que está a nossa volta.⁹⁶

Como nos estudos de antropologia urbana, Riedweg afirma que a condição da cidade do Rio de Janeiro é inspiradora, pois aqui “as ambiguidades e ambivalências mantêm um equilíbrio frágil de forças”. Ele considera a cidade em sua vida cotidiana um laboratório em que se experimenta a capacidade de co-habitar, um espaço no qual a segurança está sempre sendo negociada. Dias complementa declarando que o Rio de Janeiro “é um laboratório de problema; é por isso que todo mundo vem para cá e adora, pois a quantidade e diversidade de problema que temos são muito requintadas”. Diferente da ideia de que a ordem e a homogeneidade das pessoas constituem o que fornece a identidade e a noção de pertencimento a um lugar, muitas pessoas vêm para o Rio de Janeiro para se misturar com a alteridade do carnaval, da praia ou para descobrir como funciona a arquitetura das favelas.

⁹⁶ Entrevista à A&E e mesa no Parque Lage, disponível no Anexo desta pesquisa.



Malas para Marcel, 2009



Still dos vídeos de Malas para Marcel, 2009

Já tendo desenvolvido trabalhos em diversas cidades do mundo, Dias & Riedweg demonstram especial afeto pela cultura e pela geografia peculiares à cidade do Rio de Janeiro, bem como conhecimento a seu respeito. Em *Malas para Marcel*, como os escritores Machado de Assis e Joaquim Manoel de Macedo, os artistas através do trajeto das malas falam a linguagem da cidade concreta, “expondo suas vísceras sociais”. Associando antropologia urbana ao campo da arte, essa videoinstalação faz referência às valises de Marcel Duchamp, em homenagem a seu trabalho *Boite-un-valise*, uma série de exposições alojadas dentro de maletas. O trabalho é feito no momento em que é lançado o livro de Affonso Romano de Sant’Anna (escritor que se tornou famoso especialmente por criticar a arte contemporânea) que pretende a desconstrução de Duchamp, a partir de quem, coincidentemente, Dias & Riedweg reconstroem a cidade.⁹⁷

Entre a arte contemporânea, o cinema documentário e a literatura, por um lado, as maletas narrando seu próprio percurso fazem eco aos antigos discursos da autonomia de uma arte que se limita a demonstrar os processos de feitura do objeto em exposição; por outro lado, ao se aproximar do cinema documentário e da descrição literária a videoinstalação lida com o espaço expositivo de forma não-linear, diferenciando-se do cinema e do livro. As malas abertas, apresentando 12

⁹⁷ Fala de Herkenhoff em mesa no Parque Lage, disponível nos anexos desta pesquisa.

canais de vídeos simultâneos e sem sincronia, são como quadros que reproduzem o cotidiano da cidade por intermédio de pessoas que a percorrem a pé, em veículos particulares ou coletivos. Contudo, é interessante notar que esse trabalho, talvez por ser tão familiar e contemporâneo à cidade, como *Funk Staden*, ainda não foi exposto no Rio de Janeiro. Por essa mesma razão, entretanto, em futuro próximo, talvez seja aqui o lugar em que ele fará mais sucesso.

3.5. Cinema e antropologia

Na linguagem cinematográfica, o gênero documentário registrando atores sociais em seus contextos, sempre esteve vinculado às experiências etnográficas realizadas em campos remotos.⁹⁸ Na arte contemporânea, a partir dos anos 60, esse gênero também identificou os filmes que registraram as performances e ações realizadas dentro e fora das instituições. Se nos anos 60 os artistas documentavam obras realizadas nos sítios específicos da Land Arte ou performances da Body Arte com seu próprio corpo, a partir dos anos 90, as experiências documentadas serão criadas sobre a relação do artista com atores sociais e seus contextos locais, que são completamente estranhos ao mundo da arte.

Segundo a classificação de Bill Nichols,⁹⁹ o cinema documentário apresenta seis modos principais: o poético, o expositivo, o observativo, o performático, o participativo e o reflexivo, divisão que mostra as diferentes formas de construção desse cinema, mas que não é restritiva, posto ser comum num mesmo filme ou vídeo encontrarmos esses modos alternados ou hibridizados.

O modo poético é uma forma de documentar que procura evocar mais um estado de ânimo, um tom, sensações, impressões. Ele evidencia a subjetividade e se preocupa com as qualidades estéticas do filme; não há preocupação com a localização no tempo e espaço ou a apresentação aprofundada dos atores sociais – há pouca movimentação de câmera, a trilha sonora é quase inexistente, e não há narração; o cineasta centra sua atenção nos personagens e suas ações. É o caso dos

⁹⁸ A diferença básica entre o cinema documentário e o cinema de ficção é o modo de construção, o primeiro parte de atores sociais e seus contextos para construir seus roteiros; o segundo parte de um roteiro preestabelecido, de atores profissionais e da produção de cenários e locações que se adaptam a esse roteiro. No entanto, atualmente essas duas formas frequentemente são encontradas em um mesmo filme.

⁹⁹ Nichols, 2005.

documentários de Cao Guimarães *A alma do osso* e *Andarilho*, que seguem a tradição literária moderna na descrição poética, nos conflitos existenciais e no roteiro sem início, meio ou fim.

O modo expositivo é típico dos noticiários de TV, a perspectiva do filme é dada pelo comentário em voz *off*, as imagens confirmam a argumentação narrada, e a narração geralmente julga o que está sendo mostrado. Esse modo aparece de forma ambígua nos filmes de Jean Rouch, por exemplo, *Les maîtres fous*, em cuja cena final a voz em *off* idealiza o trabalhador africano em seu modo de vida diferenciado do europeu.

O modo observativo surgiu com o desenvolvimento de câmeras portáteis, menos visíveis, com as quais o cineasta busca captar os acontecimentos sem interferir em seu processo. É típico do cinema direto americano, das atuais câmeras de vigilância que aparecem na videoinstalação *Belo é o que ainda não foi visto*, de Dias & Riedweg; no filme *Edifício Master*, de Eduardo Coutinho; e como testemunha da verdade em diversos filmes policiais do circuito comercial.

No modo performático, é a autorreferência do artista que dimensiona a construção narrativa, geralmente as falas são na primeira pessoa e representam a experiência do próprio autor. Esse modo é comum na Body Arte e na Land Arte dos anos 60 e 70, e em performances de artistas contemporâneos como a série de filmes *Cremaster* de Matthew Barney.

O modo participativo insere o cineasta no filme, mostra sua interferência na realidade dos atores sociais. Iniciado pelos filmes de Jean Rouch, que foi seguido por Eduardo Coutinho, esse modo revela a verdade do cinema, a verdade do encontro de diretor e atores sociais.

O modo reflexivo preocupa-se com o processo de negociação entre cineasta e espectador, indagando as responsabilidades e consequências da produção do filme para o cineasta, para os atores sociais envolvidos e para público. Esse modo quer deixar claro para o espectador quais foram os procedimentos da filmagem, evidenciando a relação estabelecida entre o grupo filmado e o diretor ou o artista. O modo reflexivo é predominante na arte contemporânea que aborda a alteridade, sendo o espectador sempre levado a refletir sobre seu lugar social e sua participação na construção da realidade mostrada pelo vídeo. Sobretudo em trabalhos interativos, como *Question Marks*, de Dias & Riedweg, e *Rua de mão*

dupla, de Cao Guimarães, as situações se constroem pela troca de olhares entre os participantes a partir do vídeo e depois são abertas para o público.

3.5.1. Jean Rouch

Quando jovem, Jean Rouch acompanhou Marcel Grilleau em filmagens etnográficas tradicionais pela África; depois desenvolveu um cinema que será precursor na antropologia visual. Em vez de utilizar suas filmagens para ilustrar suas pesquisas etnográficas, Rouch faz de seus filmes uma elaboração direta de suas experiências em campo. Em países de colonização francesa na África, ele pratica uma espécie de observação participante, mas se diferencia radicalmente dessa prática fundadora quando atua como mediador entre a cultura francesa e a africana, construindo entre elas via de mão dupla que vai durar até o final de sua vida, e não apenas durante um determinado período.

Rouch será um dos primeiros cineastas a fazer uso do som direto,¹⁰⁰ mas essa técnica não será uma imposição em seus filmes, porque o cinema-verdade pretende mostrar a verdade do cinema, e não a realidade da vida. Em Rouch, como em Godard, frequentemente som e imagem são tratados como dois discursos autônomos que se articulam sem hierarquias. Em *Moi, un noir*, de Jean Rouch, a história é narrada pelos personagens, que, depois das filmagens, vendo imagens de suas vidas cotidianas, narram suas histórias, fabulando suas vidas. Em algumas passagens do filme, a imagem exibida se contrapõe radicalmente ao texto narrado.

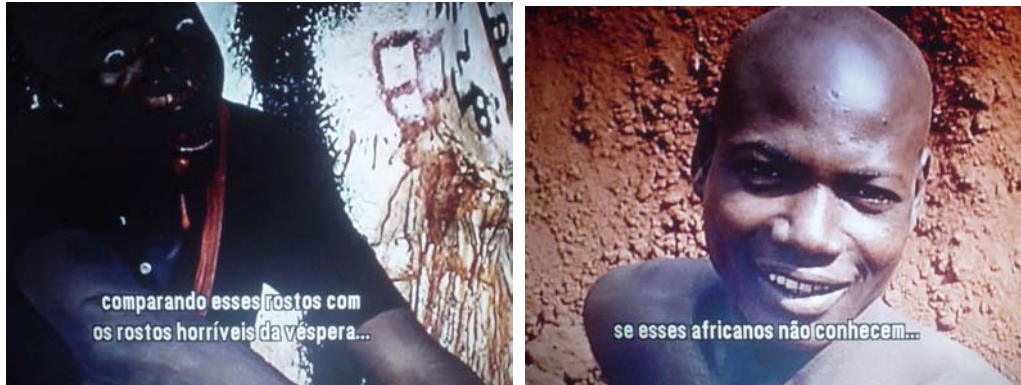
André Bazin, inspirado nos filmes de Rouch e na Nouvelle Vague, vislumbra que o cinema que faz uso de planos longos e do som direto tende a caminhar para um estilo cada vez mais realista. As facilidades técnicas dispensariam o uso de efeitos especiais, o som direto tenderia a substituir a dublagem e a voz do narrador e o papel da montagem seria minimizado. Ele denominou planos-sequência, os planos criados por lentes com maior profundidade de campo, que distanciavam ou aproximavam os objetos na mesma sequência, proporcionando visão semelhante à percepção natural que temos do espaço. No entanto, para Bazin, a fotografia e o cinema, como vestígios do real, seriam capazes de constituir um mundo “à imagem

¹⁰⁰ O som capturado diretamente junto com a imagem interessou aos documentários etnográficos que tinham por princípio não fazer dublagens de falas nativas. Nesses filmes a narração era utilizada para explicar diálogos e cenas do cotidiano.

do real”, e esta seria a natureza essencial do cinema: ser um mundo de representação. Tornar esse mundo imaginário mais real despertaria a credibilidade do espectador, que, em seu psiquismo, apreenderia a imagem em sua duração como se fosse uma percepção natural. O conceito de realismo estético de Bazin é democrático, pois formula um convite à participação ativa do espectador na construção de sentidos para narrativas que representam o real com toda a ambiguidade que lhe é inerente. Em sua teoria, Bazin critica o cinema americano de sua época, que, através dos recursos da montagem, facilmente encaminha o espectador para a revelação de uma verdade construída. Hoje, constatamos que as expectativas de Bazin não se concretizaram na indústria cinematográfica, mas em filmes *cult*, documentários e instalações da arte contemporânea sua teoria se confirma.¹⁰¹

No filme *Les maîtres fous*, Rouch acompanha um grupo africano em um ritual. Os integrantes desse grupo, imigrantes das selvas africanas que vivem na capital colonial, são da seita dos Haouka, criada em 1927, para amenizar o conflito desses homens na vida urbana. No ritual, os Haouka encenam a hierarquia da sociedade colonial – o empregado, o soldado, o prefeito, o general, etc. – com o objetivo de exorcizar toda a violência dos processos de dominação que eles sofrem no dia a dia da metrópole. Nas fortes cenas do ritual, o espectador é convidado a participar da experiência dos personagens e a pensar sobre o papel que ele mesmo desempenha na sociedade em que vive. Durante o filme, a narração que acompanha as imagens nem sempre as explica, muitas vezes o contraste entre texto e imagem nos traz uma situação de ambiguidade, sintaxe que subverte os papéis de dominador e dominado. Com essa sintaxe Rouch não pretende compor um quadro purista de tradições originalmente africanas, mas mostrar transformações que aconteceram em interface criada entre a cultura ocidental e a africana. Na cena final, realizada no pátio de um hospício da colônia francesa, enquanto os personagens da véspera cavam uma vala para a instalação de uma nova tubulação, Rouch, ao enquadrar o rosto do rapaz sorridente que estava doente antes do ritual, critica a crença incondicional da sociedade ocidental no conhecimento científico.

¹⁰¹ Xavier, 2005: 79.



Les maîtres fous, de Jean Rouch, 1955

E vendo seus rostos sorridentes (...) comparando esses rostos com os rostos horríveis da véspera, não podemos deixar de perguntar se esses africanos não conhecem certos remédios que permitem que eles não sejam anormais, mas perfeitamente integrados ao seu meio. Remédios que nós ainda não conhecemos.¹⁰²

Em *Moi, un noir* (Eu, um negro), 1959, jovens nigerianos, que deixam sua terra natal para procurar trabalho na Costa do Marfim, fabulam sobre suas vidas para torná-las mais interessantes. Vivendo fantasias como a adoção de nomes de atores americanos e transformando suas duras rotinas em histórias heróicas, eles encenam a transformação por que passa a cultura de países colonizados. Longe da ideia de congelar o que seria original da cultura africana, Rouch nos apresenta a imagem da cultura em movimento.



Moi, un noir, de Jean Rouch, 1958

Já fiz de tudo na vida. De tudo! Sabe, Jules, estive na guerra da Indochina. Matei vietnamitas a metralhadas, a facadas, com granadas.

(...) Fiz de tudo, tudo que os homens devem fazer, mas não adiantou nada. É sempre a mesma coisa. Podemos deitar, levantar, lançar granadas... Nós não somos felizes, veja aquelas pessoas felizes. Eles podem se mostrar. São preguiçosos talvez. Eu sou pobre, mas sou corajoso.

(...) Quem sabe, Jules, um dia ainda poderemos ser felizes.¹⁰³

¹⁰² Narração no filme *Les maîtres fous*, de Jean Rouch, França, 1955.

¹⁰³ Narração do personagem Eduard para o filme *Moi, un noir*, de Jean Rouch, 1958.

O interesse de Rouch não é registrar tradições ancestrais que estão se perdendo no contato com a cultura ocidental, como fez Marcel Griaule,¹⁰⁴ mas mostrar como os jovens do interior da África que imigram para as cidades modernas da colônia também são agentes transformadores da cultura do colonizador. Em *Moi, un noir*, a construção de personagens com nomes de atores americanos e, em *Les maîtres fous*, o ritual em que os africanos representam os papéis sociais dos europeus são provas de que a recepção da cultura europeia não foi totalmente passiva, mas permeada de conflitos. Nas tramas desenvolvidas em roteiros que se constroem a partir da fabulação de fatos, Rouch, que também não sabe que desfecho terão os acontecimentos em seu filme, parece compartilhar com o espectador a revelação de seus personagens. Nesse sentido, o modo participativo se hibridiza ao reflexivo quando, no início de *Les maîtres fous* e *Moi, un noir*, Rouch faz questão de esclarecer como foram construídos os filmes que vamos assistir.

3.5.2. Eduardo Coutinho

No Brasil, Eduardo Coutinho, começa sua trajetória como documentarista trabalhando com televisão: a partir de 1975 ele dirige o programa Globo Repórter, na Rede Globo, seguindo a linha do cinema-verdade de Rouch. Especialmente um episódio causa grande estranhamento, quando o entrevistado, Theodorico, um latifundiário que vive no Nordeste do Brasil, ao explicar suas crenças e suas regras consegue entreter e até cativar os telespectadores, apesar da arbitrariedade de suas práticas. Depois de anos de ditadura, o comum seria fazer desse fazendeiro uma caricatura, mas Coutinho preferiu não fazer nenhum juízo de suas falas, simplesmente mostrar a mentalidade da elite rural brasileira sob o silêncio da servidão, deixando assim cada telespectador tirar suas próprias conclusões.¹⁰⁵ Basicamente, o que se opera é o modo participativo, em vez do modo expositivo que era predominante nesse programa, em que a voz em *off* julgava, e as imagens só confirmavam a argumentação.

Seguindo o caminho iniciado na televisão, em seus documentários os personagens falam a respeito de suas crenças ou pelo menos daquilo em que gostariam de acreditar. Como no cinema-verdade, não importa a veracidade dos fatos, mas a

¹⁰⁴ Em suas filmagens Griaule usava todos os artifícios para transformar uma festa tradicional em grande espetáculo; essas festas em geral eram encenadas especialmente para a filmagem, feita de vários pontos com muitas câmeras.

¹⁰⁵ Lins, 2004: 8.

tensão entre as noções de ficção e de realidade. Como no cinema de Jean Rouch, na Nouvelle Vague e no Cinema Novo, não existe estrutura de pré-produção rigorosamente definida: as locações são cenários naturais, e atores sociais criam seus personagens a partir da relação que desenvolvem com o diretor. Em Coutinho os personagens são escolhidos no processo de edição e não tanto por seu potencial dramático, mas pelo quadro que subjetividades diferentes e contraditórias compõem num prédio de *kitnets* em Copacabana (*Edifício Master*), numa favela na virada do milênio (*Babilônia 2000*), em meio a idosos de um povoado no sertão do Nordeste (*O fim e o princípio*, 2005) ou a famílias que vivem da coleta de lixo (*Boca do lixo*, 1992). Em relação a sua preferência por entrevistar os mais desfavorecidos, Coutinho argumenta que os integrantes da classe média têm mais dificuldade em aceitar e falar como realmente são, embora, como diretor, ele perceba que o impulso de se mostrar singular vai além da simples divisão em classes sociais.

Em *Edifício Master*, as falas dos personagens não nos deixam criar estereótipos; cada personagem organiza sua vida de maneira distinta em apartamentos igualmente divididos dentro de um mesmo prédio. São pessoas comuns, nada extraordinárias; às vezes mentem, exageram, mas querem mostrar-se transparentes, falando de suas crenças e de seus valores. Mais importante do que a revelação da verdade é o personagem estar presente no momento de suas falas; o relato de acontecimentos do mundo objetivo muitas vezes é menos revelador do que o de um mundo imaginário.



Edifício Master, de Eduardo Coutinho, 2002

Na edição todas as imagens que tínhamos de fora do prédio, da praia e do bairro de Copacabana, caíram. O prédio do lado de fora saía igual a qualquer outro prédio, era insuportável. Essas coisas que não mexem odeio filmar (...) Foram sete dias de filmagem. Do ponto de vista prático foi fácil, do ponto de vista moral, espiritual foi difícil, quando chegava na quinta pessoa eu já estava completamente exausto. Depois de uma semana senti que a experiência era forte, o mínimo que passasse disso para o público já era bom. Foi um filme montado em exatamente três meses (...) Seguimos a ordem cronológica, que era caótica. Para evitar a lógica da dramaturgia, passamos o personagem mais dramático para o meio.

Tinha duas histórias de tentativa de suicídio seguidas que foram separadas, o resto está na ordem como foi filmado.¹⁰⁶

Coutinho evita o formato do romance tradicional com início, meio e fim. Começa por entrevistar o síndico e a moradora mais antiga do prédio; depois desse mapeamento vem o imprevisível – não existe mais expectativa para as respostas. O teatro comum das entrevistas pode tanto favorecer como prejudicar o personagem na hora da edição. Em *Edifício Master*, antes de os entrevistados chegarem a Coutinho, passaram por pesquisa feita por uma equipe especializada da produção. Sobre a entrevista da poeta (figura do meio), Consuelo Lins, que a selecionou numa dessas pesquisas, questiona por que as pessoas quando entrevistadas por Coutinho falam mais do que quando entrevistadas por outros pesquisadores, questão só respondível a partir de uma experiência específica, apesar de existir um método que é sempre aplicado.

Elas se abrem comigo porque acham que não vão ser julgadas, mas tudo pode ser bom ou ruim. Por exemplo, dona Ester se vestiu toda para a entrevista e contou o assalto com uma intensidade bem maior do que na pesquisa. Isso é treino, porque ela sabe que é jogo. Para que esconder a câmera? Ninguém fica normal na frente do outro, só louco.¹⁰⁷

Coutinho utiliza o vídeo desde seu aparecimento; o baixo custo e a visualização imediata do novo material conformaram uma possibilidade de viabilizar seus projetos pessoais, que sempre foram editados a partir de grande quantidade de material gravado. Ele usou o vídeo para fazer cinema no tempo em que o recurso não tinha a qualidade que tem hoje e era mais usado na videoarte. Hoje, sem fazer tanto uso de efeitos, os artistas contemporâneos quando produzem trabalhos em colaboração já não trabalham isolados, muitas vezes se aproximam dos métodos de Coutinho para abordar seus colaboradores. Coutinho é uma espécie de precursor desse procedimento quando diz que seu objetivo é “fazer filmes *com* os outros, e não *sobre* os outros”.¹⁰⁸

3.6. Os documentários de Cao Guimarães

O procedimento de fazer trabalhos em colaboração com atores sociais, em vez de construir personagens para os representar, tem estado cada vez mais presente na televisão, no cinema e nas exposições de arte contemporânea. Se na televisão os

¹⁰⁶ Entrevista de Walter Lima Junior e Consuelo Lins (que participou da pesquisa do filme) a Eduardo Coutinho, sobre o filme *Edifício Master*, no DVD 2 do vídeo, disponível em locadoras.

¹⁰⁷ Idem.

¹⁰⁸ Lins, 2004.

reality shows tendem a reforçar estereótipos e afirmar os valores homogêneos da sociedade de consumo, os documentários e as videoinstalações querem revelar diferenças e modos de vida alternativos.



O fim do que não tem fim, de Beto Magalhães, Cao Guimarães e Lucas Bambozzi, 2001

Com maior preocupação estética do que os filmes de Coutinho, *O fim do que não tem fim*, 2007, de Beto Magalhães, Cao Guimarães e Lucas Bambozzi, faz uso de cores saturadas, tem cuidado na composição dos quadros e alterna planos-sequência silenciosos e falados. Em iniciativa independente, os diretores entrevistam pessoas que exercem profissões em extinção: “o tocador de sinos, o fotógrafo lambe-lambe, a parteira, o benzedor, o relojoeiro, o ascensorista, o lanterninha, o faroleiro, o engraxate, o amolador de facas, o recarregador de isqueiros, o amargo funcionário de uma ferrovia desativada e um improvável maestro de galos, que ensina aves tímidas a cantar”¹⁰⁹. Os praticantes desses ofícios provocam-nos nostalgia ao vermos que seus saberes por tanto tempo cultivados estão se extinguindo. Nesse sentido, o filme é uma metáfora a respeito da aceleração tecnológica, na qual ofícios descritos em sotaques regionais são uma forma de resistência à velocidade tecnológica que, cedo ou tarde, parece sempre ultrapassar nossas necessidades, nossos desejos e expectativas.

3.6.1. *A alma do osso*

Cao Guimarães, um dos diretores de *O fim do que não tem fim*, seguindo o aspecto mais delirante dos personagens dessa experiência, realiza posteriormente *A alma do osso*, filme que parte da ideia de registrar o cotidiano de um eremita que vive sozinho em cavernas no interior de Minas Gerais. Aproximando-se do método de

¹⁰⁹ Sinopse publicada na Folha de S. Paulo em 26/10/2001 por Armando Antenore, embora o filme só tenha sido distribuído no circuito oficial em 2007.

Coutinho, após gravar três possíveis personagens, Cao decide fazer o filme só com um deles, mergulha no universo desse homem, o único que não aceitou pagamento por sua participação. Bem diferente do que acontece nos filmes de Coutinho, entretanto, *Dominguinhos da Pedra*, só fala depois de 50 minutos de projeção, silêncio que faz eco à frase de Guimarães Rosa que abre o filme: “Solidão é a gente demais”.



Alma do osso, de Cao Guimarães, 2004

Cao quer fazer-nos entrar no tempo de *Dominguinhos*; em longos planos-sequência, vemos em detalhes tarefas cotidianas que ele realiza, totalmente absorvido. Cao mergulha no universo do outro, aprecia seu modo de vida solitário, escuta seus relatos, que são fabulações de sua vida real. No filme, *Dominguinhos* é um personagem como os da literatura, mas, em vez de ser descrito com palavras, é descrito com imagens que acontecem no tempo. Há predominância do modo poético, que, entretanto, se hibridiza ao modo participativo, porque, ainda sem aparecer no filme, Cao é o único interlocutor de *Dominguinhos*. O que se passa na imaginação do personagem também é fruto da relação que se foi construindo entre Cao e *Dominguinhos*, dependente como em qualquer relação, do interesse mútuo e de afeto. Ao falar sobre seu trabalho Cao explica como surge o interesse por seus colaboradores, o que o inspira na construção de seus personagens.

Sempre desconfiei de uma visão positivista do mundo, ordenada e esquematizada. Meus heróis são trágicos, não necessariamente românticos. Existe uma necessidade de redimensionamento da vida que me encanta, no eremita *Dominguinhos*, no andarilho Waldemar, como também em Rimbaud ou Dostoievski, Raskólnikov ou Riobaldo (...) Eremitas e andarilhos não estão fugindo de alguma coisa. Melhor pensar que estão em busca de alguma coisa.¹¹⁰

¹¹⁰ Entrevista para o catálogo da 27ª Bienal de São Paulo, 2006, www.caoguimaraes.com.

O filme começa com um longo plano-sequência, em que, de manhã, Dominginhos prepara o café: acende a lenha para o fogo, depois, como um alquimista, transporta a água entre diferentes tipos de recipientes – garrafas pet, latas, sacos – que ficam pendurados no teto da caverna. Em outro plano, ele caminha por uma trilha aberta na vegetação rasteira do clima semiárido do sertão; entrecortando rochedos ele chega a um riacho de águas cristalinas. Através das águas a câmera nos transporta para dentro dos pensamentos de Dominginhos... bolhas, reflexos, cores e movimentos são acompanhados por um arranjo musical vibrante, e, em ritmo delirante, surgem fragmentos de imagens: uma teia de aranha com gotas d'água, o fundo de um rio com vegetação flutuante, cardumes, o mar visto através de filtros de diferentes cores... Especialmente nessas cenas ele insere imagens gravadas em outras locações com outros suportes: VHS, super 8, 16mm.

Existe um lago e existe você. E no meio disso, na margem disso, ronronares de sapos dissonantes, balanço da vegetação ao vento, metamorfoses de peixes em luz, bolhas de ar atravessando a água. Tudo participa e autoriza esta experiência. Tudo estimula, seduz, desorganiza, afeta sua percepção. Pois no espaço real, uma folha que cai é tão expressiva quanto o vestido de Marilyn Monroe que voa, e a sonoridade de um deserto tão intensa quanto uma cantora lírica no palco.¹¹¹

Do alto de uma pedra Dominginhos contempla o horizonte, sua silhueta se funde com a pedra, ele se mantém estático em diferentes poses em grande concentração. A noite cai, chove, a mente divaga... uma menina rodopia na praia, no mar há uma casa flutuante vazia, depois chegam muitos homens, no final um homem fica sozinho lá... Dominginhos faz uma fogueira, desliza os dedos nas cordas de um violão, canta... Depois começa a falar.

Eu não acho que o sonho atrapalha a cabeça da gente. É raro eu não sonhar. Sonho com uma amiga que a gente se dava muito. Sonho que eu morri, com eles matando eu com um revólver. Sonho que corro deles. Sonho que alguns deles voam...¹¹²

No final de tarde, um grupo de pessoas, que parece ter vindo de uma cidade próxima, escuta Dominginhos contar uma história. As pessoas ficam atrás de uma cerca que limita a entrada de sua caverna; dentro da cerca, como num palco, Dominginhos fala, gesticula, anda de um lado para o outro e passa um objeto para as pessoas examinarem.

Um dia tiraram a sorte de um homem com 10 ou 15 anos, disseram que ele ia ser picado por um corisco com uns 70 ou 80 anos, e seria uma dor muito grande. Quando ele tinha 30 anos ele veio voltando para a terra dele, numa parada ele viu uns urubus comendo uns ossos. Ele chegou perto e viu que eram ossos humanos.

¹¹¹ Guimarães, 2007.

¹¹² Falas do personagem Dominginhos no filme *A alma do osso*, 2004.

Então com um galho ele arrumou um jeito de tirar aqueles ossos, procurou um cemitério e os enterrou. Quando ele voltou pra cidade fizeram uma casa de aço para proteger ele de uma luz que era muito forte. E foram os ossos que ele enterrou no cemitério que não deixaram ele morrer.¹¹³

O grupo vai embora num ônibus que parece ter sido fretado para um passeio que incluía, no final, ver e escutar Dominginhos da Pedra. À noite, no intervalo de relâmpagos aparecem *flashes* de imagens da caverna negra em contraste com o céu roxo. Chove, Dominginhos escuta música no rádio que ganhou de Cao. Em uma conversa mais íntima com seu interlocutor ele fala, gesticula com as mãos e simula um choro.

Eu acho que a medicina devia parar com isso. Eles deviam tratar isso de outro jeito. Eu queria só o remédio, choque elétrico é ruim demais. Foram cinco ou 10 choques, fiquei enjoado; por 10 minutos você fica morto. Eles põem uma borracha na boca para a pessoa não morder. Aí a pessoa fica chorando lá uns 10 minutos. Depois eles levantam você pelo braço, te põem no pátio do hospital no sol quente. É horrível.¹¹⁴

Dominginhos da Pedra, vive sozinho em cavernas há 41 anos, recebe do governo aposentadoria de um salário mínimo. Em 2002, com 71 anos de idade, acha que já viveu muito; como não precisa de quase nada, diz que tem um dinheiro guardado que Cao pode pegar quando ele morrer. A morte faz parte da vida, e o personagem, no final do filme fala de seu contato com ela. Embora o filme termine abordando a morte, como em um romance clássico, a noção de tempo no personagem é completamente caótica.

Eu vi uma fogueira longe, era fogo de carvão. Disseram que era o purgatório se abrindo. Eu já vi um homem que morreu. Ele estava lá na estrada, na hora tive confiança que ele não tinha morrido e perguntei: Raimundo por onde é que você está andando?¹¹⁵

3.6.2. *Andarilho*

No documentário *Andarilho*, Cao acompanha três homens que caminham, solitários, à beira de rodovias; eles costumam falar sozinhos, não parecem se alterar com a presença do diretor e suas câmeras; normalmente a sociedade os considera loucos, e ninguém os escuta por muito tempo. No filme somos convidados a entrar na incessante corrente de seus pensamentos, a fazer uma “relação entre o caminhar e o pensar”, a ver a “vida como um lugar de passagem”.¹¹⁶

¹¹³ Idem.

¹¹⁴ Idem.

¹¹⁵ Idem.

¹¹⁶ Sinopse do filme na ocasião de seu lançamento, <http://noircomunicacao.blogspot.com/2008/08/andarilho-de-cao-guimares-estria-em.html>.

A gente escolheu os personagens no norte de Minas, numa estrada lá entre Salinas, Montes Claros e Pedra Azul: um gaúcho, um mineiro e um baiano. Um deles faz o mesmo trajeto a vida inteira. O outro está há 25 anos dando a volta pela América Latina. E, o outro, mais consciente, carrega uma casa, como um caramujo, pelo mundo afora.¹¹⁷

Percebe-se que Waldemar, o andarilho que mais fala, teve acesso à educação de bom nível, mas ele afirma o tempo todo que ninguém lhe contou nada, que ele descobriu tudo sozinho em contato com o cosmo. Ele é gaúcho, louro e de olhos claros, viaja há 25 anos com uma trouxa nas costas. Antes de aparecer o título do filme, em longo plano-sequência, ele fala sobre Deus, os espíritos e os dogmas da Igreja.

O passado já foi em 1800, e o pinta [Deus] não vem. Eles dizem que ele veio antes de Cristo. Ele é malandro fica lá no céu. Esperar o que do céu? Até hoje nada. Esse Pai do Céu não é Deus. Esse Pai, Filho e Espírito são imitação (...) Pior que a morte ficou a vida. O que atormenta o cara é o espírito, confunde o seu pensamento, tranca a mente e seus sentimentos. Eles são invisíveis, o negócio é pegar esses caras, mas eles já morreram e está tudo na Igreja.¹¹⁸

Em um posto de gasolina abandonado Waldemar se diverte, brinca com os sons de um teto de zinco que caiu, se equilibra entre as paredes do fosso azulejado de reparar veículos apreciando suas próprias poses no espelho d'água ao fundo. A noite cai, os faróis são pontos coloridos sem foco que se movimentam ao som de seus murmúrios quase inteligíveis: "Você é um velho filho da puta!". Waldemar pernoita, feliz, nesse lugar que parece ter sido atravessado por um furacão.



Andarilho, de Cao Guimarães, 2006

O segundo personagem é mineiro; Nercino é mais velho e anda com dificuldade, o tempo todo murmura sozinho, gesticula e xinga muito. Usa um casaco preto, camisa, calças compridas, um cinto, carrega uma trouxa e se apoia num cajado. Na maioria

¹¹⁷ Entrevista a UOL sobre a 27ª Bienal de São Paulo, disponível em www.caoguimaraes.com.

¹¹⁸ Fala do personagem Waldemar no filme *Andarilho*, 2006.

das cenas aparece perto ou dentro de bares à beira da rodovia. Faz o mesmo trajeto há anos e parece já ser conhecido e aceito nesses locais por onde sempre passa. À noite, protegido sob uma mesa de sinuca, ele descansa ao som de uma discussão entre as pessoas que trabalham no bar. De dia, encostado numa parede de pau-a-pique ele conta uma história, e nas informações fragmentadas ficamos sem saber ao certo quem é “ele”.



Andarilho, de Cao Guimarães, 2006

Ele ia fazer uma rocinha no campo, num pequeno pedaço de terra. Pegava uma madeira daqui, jogava lá para fazer uma cerca. Ele não podia andar, eu fiquei com pena dele. Um dia eu disse: Você tem um jeito de dar um remédio para esse homem ficar bom. Fui lá e o apanhei. Molhei a cozinha e a lavei. Tudo certo.¹¹⁹

O terceiro personagem é baiano e aparece empurrando sua casa sobre rodas. Paulão é o mais jovem, em muitas cenas está sem camisa, de *short* e com um chapéu de pano. Sempre à beira das rodovias, sua casa ambulante contrasta em tamanho e velocidade com os caminhões, que aparecem e desaparecem no horizonte que os engole num jogo de reflexos. A sonoplastia do filme incorpora os ruídos da rodovia: motos, carros, caminhões; em arranjos que lembram os de John Cage. A lona, que cobre a casa móvel do andarilho, é laranja, tem muitos espelhos retrovisores pendurados, e pneus adornam uma frase com letras enormes: “Só o senhor é Deus”. Paulão monta sua tenda na frente do carrinho, que vira uma espécie de cozinha, esquentando sua comida e consulta um mapa de Minas Gerais, a fim de localizar o ponto exato em que está. Em outro plano Waldemar chega à tenda de Paulão caminhando. Lê a frase “Só o Senhor é Deus” e logo pergunta:

- Você sabe que o Senhor é Deus?
- Sei
- Então o que é?
- Eu sei que só ele é Deus e os outros não.
- O espírito quer mandar em Deus [ele pega a bíblia de Paulão] Posso ler?
- Fique à vontade.

¹¹⁹ Fala do personagem Nercino no filme *Andarilho*, 2006

- Misericórdia que o senhor é soberano... [mas logo para de ler] É só misericórdia, fidelidade para sempre, aleluia... Mas não há fim que já passou entendeu?
- Cada um tem um ponto de vista.
- Deus é Deus. Espírito é espírito. A garrafa é mole, tem rosca e tudo, então entra o espírito aqui dentro e fecha. É fácil.
- Então põe na sombra pra água ficar fresca.
- [Waldemar pega em seguida uma garrafa menor]
- Isso é álcool?
- Não isso é cachaça, isso é remédio tem confrei... carqueja.
- É bom pra quê?
- Pros rins, pra debilitado, loucura, leucemia.
- Mas você não é louco? Nem um pouco?
- Os outros é que pensam.
- Você vai à Alemanha e voltar para o Brasil?
- Só quando vierem me buscar de jato. Na terra tem que esperar. Quem manda na terra? Os chefões, os caras da ciência, é Berlim, Tóquio, Japão, China.
- Você come formiga?
- Só com pauzinhos. Eu batalho como uma galinha, cachorro, vaca. Não há necessidade de morrer. Eu quero desaparecer, ir para onde os porcos, galinhas, sapos e tudo vai.
- Quem te falou isso?
- Ninguém me conta nada, nem Deus. Eu acredito.
- Você acha que vai chover?
- Eu não sei.
- Mas você não tem que saber?
- Deus é todo o sempre. Espírito é merda.
- Quem te contou isso?
- O que sei foi invocando o infinito. Os adventistas dizem que vão pro céu, parece que Cristo os enrabou pra serem legítimos. Quando ele vir dirá: vinde por eles Pai. Vá para o inferno! [risos] Parece que o cara é o diabo, o mataram na cruz, e ele veio se vingar na minha vida o maluco. Me fizeram maluco.¹²⁰



Andarilho, de Cao Guimarães, 2006

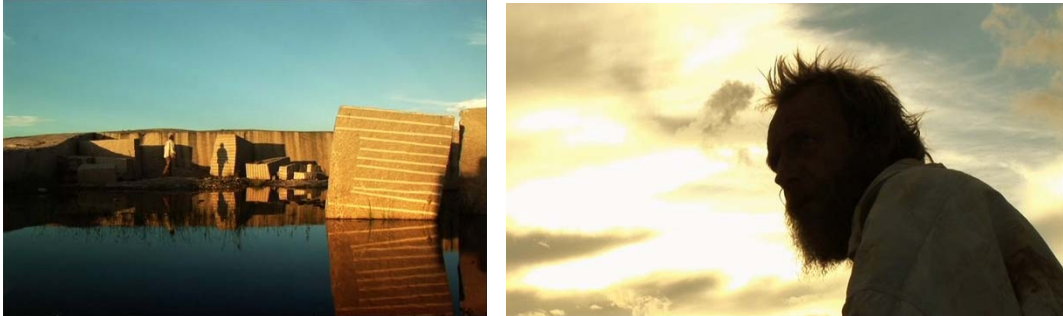
Nessa altura do diálogo, Cao na edição insere a cena de um raio que caiu bem próximo deles algum tempo depois.¹²¹ Waldemar, assustado, dá um pulo, Paulão ri.

Sobre um terreno alagado as pedras dinamitadas têm formas geométricas. Depois da chuva o entardecer sobre uma dessas pedras é quase sublime; Waldemar está lá, eufórico, degustando seu remédio: cachaça com ervas. Sua silhueta entre as pedras poderia ser sublime se não fosse o *close* que aproxima sua imagem em vibrantes

¹²⁰ Diálogo entre os personagens Waldemar e Paulão no filme *Andarilho*, 2006.

¹²¹ Cao Guimarães entregou esse artifício de montagem numa mesa-redonda realizada no Festival do Rio de 2007, no MNBA, com Consuelo e o ator João Miguel.

gargalhadas dionisíacas. No filme, Cao segue os andarilhos que o levam a lugares inóspitos, que a verdade do cinema transforma em imagens tragicamente belas.



Andarilho, de Cao Guimarães, 2006

Em *Andarilho* os planos são longos, mas os efeitos menos frequentes do que em *A alma do osso*. Para fazer seus filmes Cao diz não ter influências diretas da videoarte, mas do cinema e, posteriormente, da arte contemporânea.

Eu era um rato de cineclube e na minha cidade tinha muito mais acesso ao cinema de Antonioni, Godard, Pasolini, Tarkovsky do que ao universo recente da dita videoarte. As artes visuais vieram um pouco depois na minha vida, em meados da década de 1990, quando morei em Londres. Casado com uma artista plástica, Rivane Neuenschwander, tive acesso a muitas exposições interessantes de arte contemporânea. Na Inglaterra praticava o “cinema de cozinha”, que é o processo de fazer audiovisual com certa autonomia e independência.¹²²

3.6.3. A construção dos personagens

Cao Guimarães é preciso ao falar de suas influências literárias: Guimarães Rosa, Dostoievski e Rimbaud. O personagem Riobaldo é o narrador-protagonista do livro *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, em que ele narra sua vida com acentos e modos sertanejos a um interlocutor que nunca se pronuncia. A narrativa de Riobaldo não é linear, mas orientada pelos questionamentos do personagem entre as forças do bem e do mal, especialmente depois que é levado a se juntar ao bando de jagunços que não por acaso transita na mesma região que Cao vai escolher para realizar seus filmes. Dostoievski, em *Crime e castigo*, narra a história de Raskólnikov, um jovem estudante que comete um assassinato e se vê incapaz de continuar sua vida normal após o delito. O personagem confronta a religião, como salvação por sofrimento; e o existencialismo, como niilismo vazio. A poética de Rimbaud também é conflituosa, seu cinismo e sarcasmo criticam os valores morais da Igreja e as normas de comportamento da pequena burguesia; sua valorização do

¹²² Scovino, 2009.

modo selvagem contesta o condicionamento e a submissão dos mais humildes e a hipocrisia dos que detêm o poder e o conhecimento. Nos filmes de Cao as analogias com esses personagens do romance moderno são muitas. Os fragmentos de memória em *Dominginhos* vão surgindo, desordenados, no filme; Waldemar tem conflitos com os dogmas da Igreja; Nercino, em meio a murmúrios e blasfêmias, repete sempre o mesmo caminho; Paulão prefere sua crença e argumenta que cada um tem seu ponto de vista; ao final, porém, juntando pequenos fragmentos dessas narrativas, nos é possível montar um mosaico – trata-se da Modernidade.

Além da literatura Cao também menciona influências do cinema de Antonioni, Godard, Pasolini e Tarkovsky. Godard estudou etnologia na Sorbonne, depois realizou seu primeiro longa-metragem, *Acossado*, um dos primeiros filmes da Nouvelle Vague, que adotou inovações narrativas e fez uso de câmera na mão depois de Jean Rouch. Pasolini vê na espontaneidade de seus personagens excluídos – destituídos de escolha, ideologias ou culpa moral – uma forma de resistência à padronização imposta pelo avanço do neoliberalismo na Itália. Antonioni afirmou seu estilo introspectivo na trilogia: *A Aventura*, *A Noite* e *O Eclipse*, filmes em que tratou a fundo a dificuldade das relações humanas e a fragilidade dos sentimentos. Na produção de Cao, *A alma do osso* e *Andarilho* também fazem parte de uma trilogia; essa aborda a solidão, e nela a introspecção é valorizada. Seu terceiro filme, ainda em elaboração e baseado num conto de Edgar Allan Poe, é sobre um personagem que está sempre seguindo as pessoas na Londres do século 19; nas ruas, ele nunca está só, mas não se relaciona com ninguém. Ao nos expor essa problemática, Cao conclui que não conseguir ficar sozinho é a maior solidão.¹²³

Em *Andarilho*, as falas em meio a destroços industriais que invocam o cosmo, e crenças metafísicas, nos fazem lembrar de *Stalker*, filme de Tarkovsky de 1981. Em *Stalker*, em longos planos-sequência, um professor de química e um romancista procuram um guia a fim de que conseguir transitar dentro e fora da Zona, lugar que, em consequência de algum acidente científico não explicado, é mantido isolado pela guarda soviética. Dentro da Zona, planos-sequência bruscamente interrompidos de súbito nos transportam para diferentes lugares; ali, tempo e espaço são vulneráveis às mudanças de estado psíquico desses três personagens que também caminham.

¹²³ Entrevista para a 27ª Bienal de São Paulo disponível em www.caoguimaraes.com.br.

Nas proximidades da Zona a cama de ferro do casal vibra, um copo sozinho desliza sobre a mesa, as paredes úmidas lembram pinturas, o chão molhado reflete outros planos da cena; tudo é construído magicamente pelas possibilidades técnicas do cinema. No filme de Tarkovsky, sob o comunismo soviético, o escritor, enfasiado de sua própria retórica, tem nostalgia da crença no absoluto, o cientista quer entender o fenômeno pela ciência, e o Stalker, que é o guia, à revelia do sistema simplesmente respeita o fenômeno e assim pode transitar com mais facilidade pelo desconhecido.¹²⁴

Nos filmes de Cao, os andarilhos e o ermitão à margem da sociedade confrontam o positivismo e a eficácia tecnológica da sociedade contemporânea. Em nosso tempo a loucura é um dos poucos lugares que restam para a magia, o sobrenatural e o absoluto. Como sinaliza Roberto DaMatta, os “profetas, santos e loucos” são dispostos a ir no fundo do poço de sua própria cultura”, em viagem vertical na qual não saem do lugar, eles são capazes de ver coisas que os outros não veem a sua volta, ou seja, estranhar o que para todos se tornou familiar.¹²⁵

3.7. O vídeo como meio de comunicação

Em jogos propostos pelos artistas o vídeo é usado como meio de comunicação, como outra forma de abordar a alteridade; não se trata mais de entrevistar personagens, mas de fazê-los interagirem entre si. Os artistas montam o jogo, os personagens filmam e agem como querem, mas ao final são editados por quem formula o jogo, que seleciona o que considera mais ambíguo e revelador nas passagens que serão expostas.

3.7.1. *Question Marks*, 1996

Durante o processo de desenvolvimento de *Devotionalia*, Dias&Riedweg são convidados a participar de um projeto nos EUA. Os procedimentos são similares aos de *Devotionalia*, mas os espaços de exclusão social serão outros; não mais a

¹²⁴ Nos anos 90, Bill Viola ficou conhecido por suas videoinstalações que modelam o tempo através do movimento da água, do fogo e dos fenômenos atmosféricos. Os vídeos de Viola, com planos-sequência em baixa velocidade, resgatam a plasticidade dos filmes de Tarkovsky, instigando os espectadores a mudanças de estado psíquico.

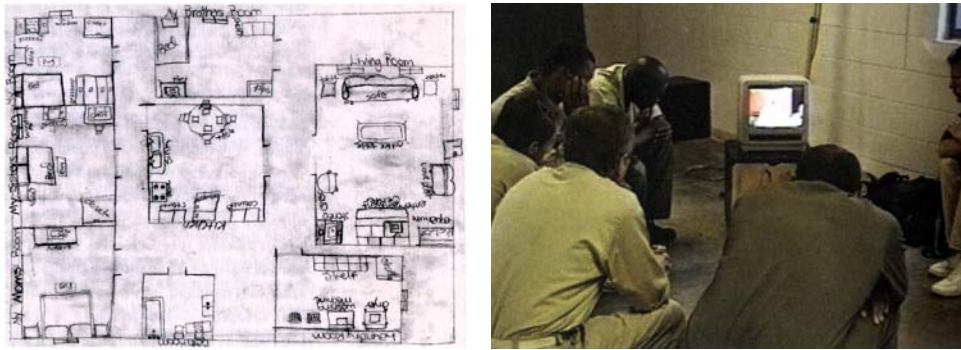
¹²⁵ DaMatta, 1978.

desordem das ruas e favelas cariocas, mas uma penitenciária de segurança máxima e uma instituição que abriga menores que cometeram delitos, ambas em Atlanta, nos EUA. Os artistas, depois de conversarem com internos desses dois lugares, formaram dois grupos distintos: 30 jovens da Fulton County Child Treatment Center School, FCCTC; e nove detentos da Atlanta US Federal Penitentiary, USP. O vídeo vai possibilitar comunicação entre esses dois grupos, que normalmente não podem ter contato. Dias conta que o destino da maioria dos jovens internos na FCCTC é acabar no presídio, e que os trabalhos forçados e maus-tratos que eles recebem dentro da instituição não contribuem em nada para mudar esses índices. Resolvidos todos os trâmites burocráticos, diferentes da indeterminação de prazos e dos procedimentos em *Devotionalia*, o projeto Question Marks foi realizado, conforme o que foi permitido pelas autoridades responsáveis, nas exatas oito semanas que correspondiam à duração das olimpíadas.



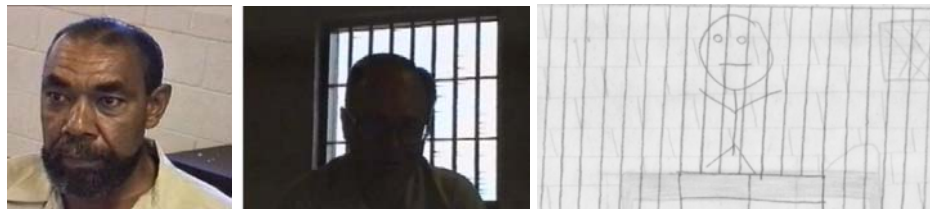
Cenas de *Question Marks* no vídeo *MauWal: encontros traduzidos*, 2005

De início, os artistas fizeram um trabalho de sensibilização com seus colaboradores: de olhos vendados, identificar objetos através de outros sentidos; o cheiro, a sensação tátil e o som reativaram suas memórias e imaginação, o que provavelmente os incentivou a sair da rotina disciplinar da prisão. Esses exercícios de percepção fizeram-nos lembrar-se de experiências – das antigas às mais recentes – posteriores à sentença. Depois os artistas sugeriram que os participantes desenhassem de memória a planta baixa de suas casas; surpreendentemente, muitas dessas plantas revelaram a arquitetura da prisão. A atividade de fazer e trocar essas plantas despertou-lhes o desejo de conversar, de falar sobre suas experiências em família, sobre a infância, o crime, a sentença e a vida no cotidiano da prisão.



Question Marks, 1996

Um jovem que não pode mostrar seu rosto pergunta aos detentos: Você faz da prisão a sua casa? As respostas variam.



Cenas de *Question Marks* no vídeo *MauWal: encontros traduzidos*, 2005

Sou solteiro, divorciado, tenho dois filhos e dois netos.
Não acho que algum dia farei daqui a minha casa.

Outro detento responde:

Essa é minha casa. Apesar de olhar pela janela e alguém me dizer que isso é Atlanta, não é realmente Atlanta. Estou no espaço sideral, talvez circundando o planeta Marte.

Outro jovem pergunta:

- Você pode fugir?

Vi pessoas matarem membros da família. Eu era muito pequeno para fazer algo. Sempre tive esse sentimento de vingança. Na época me fez bem ver alguém morrer daquele jeito. Mas agora eu não gosto por causa dos pesadelos.

Esta é minha casa e ponto final. Vejo-a como meu mosteiro. Estou trancado num mosteiro, alto nas montanhas ou ao redor de outro planeta.

Meu nome é Joe Valverde. Estou preso há 10 anos e meio.



Como você encontra sua felicidade?
Você sabe quem você realmente é?



Você acha que o isolamento ajuda a segurança de nossa sociedade? ¹²⁶

¹²⁶ Depoimentos dos presos e dos jovens internos, *MauWal: encontros traduzidos*, 2005.

Enquanto o mundo estava sintonizado na disputa entre nações por medalhas de ouro, os jovens, inspirados nos diálogos com os detentos, vão direcionar algumas questões para os cidadãos que vivem em liberdade: *Who should I fear? Can you get away? What do you want to know about me? Are you who you say you are? Do you feel lucky???* Em placas de licenciamento de veículos eles pintam algumas frases retiradas das conversas desenvolvidas através do vídeo. Normalmente, confeccionar essas placas nos EUA é trabalho dos detentos, agenciados por uma empresa que, além de não os remunerar devidamente, está em débito com o governo. Em uma intervenção pública, essas placas foram fixadas em veículos, com a autorização dos seus proprietários; assim, o trabalho mecânico obrigatório do cotidiano ganhou motivação, e pela primeira vez vai expressar o desejo de comunicação dos jovens com a mesma sociedade que lhes é hostil.

Na instalação exposta na sede do projeto, The Castle, no chão foram projetadas as imagens das placas pintadas e das plantas desenhadas, e na parede foram exibidos os vídeos de suas conversas.



Instalação das placas nas ruas de Atlanta, e o projeto Question Marks, na exposição Conversations at The Castle, Atlanta, 1996

Dias observa que a experiência de *Question marks* com os jovens foi mais lúdica do que com os adultos: um menino com a camisa no rosto e em imagem negativa (pela impossibilidade de identificação) no final do projeto conversa com ele sobre sua ideia de arte.

O jovem: Não sei realmente o que é arte. Sei que é uma teoria, é um estilo, é uma forma de... aliviar o estresse, sua raiva...
 Potencialmente você pode fazer o que quiser com a arte.
 Dias: Então a arte te torna mais livre?

O jovem: Sim te liberta. Liberta sua mente. Eu me descubro à medida que olho as coisas de uma nova forma. Eu me sinto bem, é como se eu não estivesse preso.¹²⁷

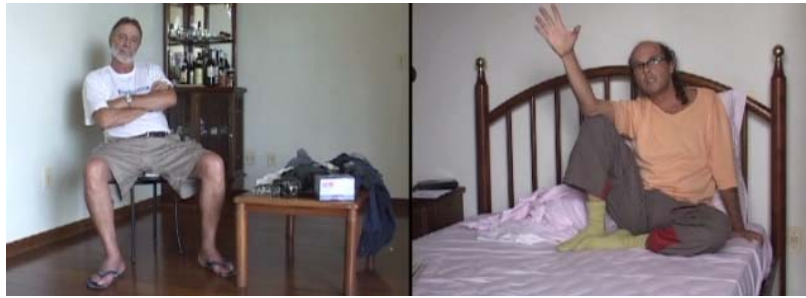
Nos carros, que constituem o símbolo máximo da cultura americana, as questões ficam abertas, suscetíveis a resgatar memórias e respostas subjetivas dos cidadãos: “Você é quem você diz ser? O que você deseja saber sobre mim? O que devo temer? O que você vê primeiro quando abre os olhos pela manhã?” As placas de carros nas ruas têm efeito diferente do que aquele do trabalho exposto na galeria, pois na exposição temos os vídeos e o catálogo que identificam o contexto em que as frases foram produzidas, e no momento dessa descoberta somos convidados a confrontar nossas próprias respostas com as dos diálogos que se apresentam no vídeo. *Question Marks* é obra aberta que joga conscientemente com a interpretação, desafiando as fronteiras de diferentes espaços: o presídio, a colônia penal, a galeria, os carros e as ruas. O modo reflexivo do cinema documentário já está implícito no título do projeto, que apresenta diretamente questões para o espectador pensar a respeito.

3.7.2. Rua de mão dupla, 2006

Rua de mão dupla, de Cao Guimarães é videoinstalação inicialmente concebida para ser apresentada na XXV Bienal Internacional de São Paulo, em 2002, cujo tema foi Iconografias Metropolitanas. Dessa vez Cao propõe não filmar; inventa um jogo, convida os participantes a gravar o que quiserem explicando as regras. Simultaneamente, pelo período de 24 horas, seis pessoas que não se conheciam são convidadas a trocar de casa entre si, levando uma câmera de vídeo para gravar o que quiserem da casa desconhecida. Em vez de falar de si, cada participante tenta imaginar como seria esse outro através da convivência com seus objetos pessoais e seu universo domiciliar. Depois de filmarem e tecerem muitos comentários sobre a casa e seu suposto habitante, ao final da experiência todos são convocados a dar um depoimento pessoal sobre a experiência, cena que na edição final é exibida ao lado do outro que, já de volta a sua casa, assiste em silêncio, através do vídeo, a essa leitura sobre ele e seu modo de vida.¹²⁸

¹²⁷ Idem.

¹²⁸ Lins, 2007.



Rua de mão dupla, a dupla formada pelo construtor e pelo arquiteto na cena final do vídeo

O lugar tá meio vazio assim, e é um lugar de classe média, um revestimento de classe média... Esse prédio aqui poderia estar em diversos outros bairros de Belo Horizonte e de outras cidades onde tivesse classe média.



Rua de mão dupla, a dupla formada pelo poeta e pela escritora na cena final do vídeo

Será que ele se enxuga com papel toalha, aqui não tem chuveiro... A noite houve uma festa até tarde, na hora que começaram estourar os balões e eu pensei que eram tiros. É claro que é preconceito...



Rua de mão dupla, cenas vistas da janela pelo poeta e pela escritora

Cao aborda a realidade de indivíduos que vivem sozinhos na cidade, desorganiza um pouco suas vidas, instiga os participantes a falar como veem esse outro, mas na verdade eles só conseguem falar de si. As seis pessoas são integrantes da classe média – uns mais ricos que outros, uns organizados, outros mais despojados. Para a troca de casa as pessoas foram organizadas em duplas: o produtor musical e a oficial de justiça, o construtor e o arquiteto, a escritora e o poeta. Para estruturar o filme de 75 minutos e a instalação em três canais de vídeo, Cao editou o material filmado em três blocos, um para cada dupla que atuava simultaneamente na mesma

tela. No filme as duplas se apresentam em sequência linear, mas na instalação elas são mostradas simultaneamente em três canais de vídeos, cada um se ocupando de uma dupla. Na troca de casas é unanimidade entre os personagens não se sentir bem na casa do outro; eles reclamam do cheiro, da bagunça, do barulho, do medo de desarrumar – ainda que sintam afinidade por livros, discos, time de futebol e se identifiquem com a solidão do outro. Algumas declarações chegam a ser extremamente críticas e preconceituosas, mostrando o quanto somos presos a uma forma de ver e como a visão não pode ser simplesmente descrita como um fenômeno de percepção, desconsiderando os diversos modos de ver e fazer ver que permeiam nossa cultura.¹²⁹

As casas passam por diferentes julgamentos, desde o espaço arquitetônico até o que ele abriga: fotos, roupas, remédios, livros, discos, etc. Todos avaliam a experiência como boa, tecem comentários, às vezes julgam estranho o comportamento do outro e, por fim, mostram a impossibilidade de se identificar com aquele espaço, que não deve sofrer nenhuma interferência. O que menos fala sobre o que vê é o poeta, o único que não julga o outro, diz apenas que ficou triste, chorou muito, teve dor de cabeça de tanto pensar no significado da experiência, e que preferiu dormir na sala. A casa da escritora, sua parceira na experiência, era cheia de coisas, e a sua, tão vazia. “O que ela estaria fazendo agora em sua casa? Quem sou eu? Quem somos nós?” Ele pergunta para a câmera e para nós, seus últimos interlocutores. Como em *Question Marks*, predomina o método reflexivo; sendo o poeta o participante que mais se aprofunda na experiência, não vê possibilidade de defini-la para o público, apenas nos repassa as questões que tal experiência lhe suscitou.

Em *Question Marks*, de Dias & Riedweg, o objetivo é construir uma imagem sobre os mecanismos de exclusão. Os jovens perguntam para aqueles que ocupam uma posição que pode ser a deles em futuro próximo: *Who should I fear? Can you get away?*; os adultos falando de si, conscientemente ou não, levam os jovens a pensar sobre o que estão fazendo de suas vidas: *What do you want to know about me? Are you who you say you are? Do you feel lucky???*

¹²⁹ Lins, 2007.

Em *Rua de mão dupla*, de Cao Guimarães, são os personagens que manipulam as câmeras e escolhem o que fazer dentro de uma casa que não é a sua. Um observa o quintal do vizinho em silêncio, outro vê tevê, outra descreve e julga tudo o que vê... O vídeo mostra como o preconceito, em maior ou menor grau, está presente em nosso modo de olhar. As casas são de pessoas que vivem sozinhas, e, enquanto procuramos pistas reveladoras, junto aos colaboradores identificando os objetos pela casa, nos entregamos a nós mesmos.

Capítulo 4

A alteridade como experiência estética

Os artistas contemporâneos que abordam a alteridade frequentemente elaboram suas obras em colaboração com pessoas oriundas de diferentes meios sociais para depois, dentro das instituições, apresentá-las ao público de arte. Essas obras, ao contrário do que nos dizem os estereótipos, mostram que existe subjetividade em qualquer forma de cultura.

Nos conceitos estéticos da Modernidade a questão da subjetividade é central; sob o ponto de vista da cultura ocidental, Stuart Hall define três diferentes concepções de sujeito: a iluminista, a sociológica e a pós-moderna, classificações que predominam em determinados períodos históricos, mas que estão sempre imbricadas nos conceitos que formulamos sobre arte e artista na contemporaneidade.

Quanto à ideia de arte como produção coletiva, os escritos de Walter Benjamin são fundamentais porque analisam manifestações culturais de seu tempo considerando o autor, os atores sociais e o público partes elementares da obra. Dando continuidade à ideia de Benjamin, Umberto Eco aborda o aspecto de inacabado de obras da arte moderna, que, com sentido ambíguo, instigam o espectador a construir para elas diferentes significações. Ampliando a teoria de Eco, a estética relacional, de Nicolas Bourriaud, desloca a atenção da obra de arte como objeto para as ações que os projetos de arte contemporânea instigam no público de arte. Elaborada a partir da prática de alguns artistas, essa teoria é criticada diretamente por Claire Bishop, que chama a atenção sobre a restrição desse público, que é específico das artes e não abrange os excluídos sociais do mundo globalizado.

Chego assim às obras mais recentes de Dias & Riedweg, que promovem jogos de alteridade com o público de arte: *Belo também é aquilo que nunca foi visto*, 2001; *Voracidade máxima*, 2003; *Funk Staden*, 2007; *Do universo do baile*, 2008

4.1. Concepções de sujeito na sociologia

As três concepções de sujeito formuladas por Stuart Hall são úteis para esclarecer algumas mudanças que ocorreram na passagem da Modernidade para a pós-Modernidade, que, antes de simbolizar uma ruptura com os paradigmas modernos, acelera drasticamente seus sintomas. Segundo Hall, o sujeito que emerge do Iluminismo é aquele que em essência já nasce dotado de razão, consciência e ação, podendo desenvolver ou não ao longo de sua existência essas capacidades que lhes são inerentes. Subsequente à concepção do sujeito iluminista, a concepção do sujeito sociológico tende a fixar o indivíduo a sua estrutura social, ideia que estabiliza os sujeitos e os mundos culturais, tornando-os mais unificados e previsíveis. Na concepção de sujeito pós-moderno, a ideia de identidade unificada, segura e coerente não é mais possível, pois, à medida que os sistemas de significação se fragmentam, somos confrontados por uma multiplicidade de identidades possíveis, com as quais tendemos a nos identificar apenas temporariamente.¹³⁰

4.1.1. O sujeito iluminista da Modernidade

As características do efêmero, do fragmentário, do descontínuo e do caótico não são estranhas à Modernidade, já sendo vislumbradas por Baudelaire no final do século 19, época em que se percebe que o modo de produção industrial transforma a sociedade cada vez mais aceleradamente, e o papel do artista passa a ser o de aceitar, de contestar, de tentar dominar ou ao menos de circular entre os fluxos de mudanças que transformam de modo contínuo a base material da vida moderna. Baudelaire em seu tempo define “o artista como alguém capaz de concentrar a visão em elementos comuns à vida da cidade, compreender suas qualidades fugidias e ainda assim extrair, do momento fugaz, todas as sugestões de eternidade nele contidas”, e o artista moderno bem-sucedido como alguém capaz de desvelar “o universal e o eterno”, a partir “do efêmero e das formas fugidias de beleza dos nossos dias”.¹³¹

A ideia de Baudelaire sobre o artista na Modernidade garante a permanência das qualidades do sujeito iluminista, dotado das capacidades de razão, consciência e

¹³⁰ Hall, 2002.

¹³¹ Harvey, 1999: 29.

ação, e compensa a negatividade de sua concepção do sujeito comum da Modernidade, o *flâneur*. Perambulando pelas ruas da cidade, o *flâneur* sente-se fascinado pela multiplicidade que ela lhe oferece; porém, sempre ávido de novidade, não experimenta o que vê em sua totalidade. Segundo Baudelaire, o artista seria o sujeito da Modernidade com capacidade de ver o imutável no efêmero, de transcender a descontinuidade e fragmentação do mundo moderno, apontando o que nele pudesse existir de eterno e universal. É interessante notar, contudo, que o conceito de universal, de cosmo ordenado e hierarquizado, surge exatamente à medida que se exacerba o embate entre diferentes culturas e modos de vida no planeta.

De acordo com a definição do sujeito iluminista, no período entreguerras, os artistas das vanguardas europeias tendiam a contestar e atribuir, por meio de seu estilo, novos sentidos e novas funções ao modo de produção industrial da sociedade moderna. A arte desse período foi marcadamente crítica à sociedade de seu tempo, fosse aos laços com a tradição passada, no caso dos futuristas italianos, fosse à recepção das mensagens pelos novos meios de comunicação, que foi o caso dos dadaístas e surrealistas; ou a fatos pontuais da história, como *Guernica*, de Picasso, que retrata o terror social provocado pela Guerra Civil Espanhola. Por um lado, compromisso de criar novas linguagens para esse novo modo de produção limitava-se ao artista individual, não incluindo a sociedade como um todo; por outro lado, o novo garantia às obras desses artistas de vanguarda a aura de originalidade, que parecia fadada a desaparecer na “era da reprodutibilidade técnica”.¹³²

Com as devidas diferenças, o expressionismo abstrato nos Estados Unidos do pós-guerra, distante de uma crítica social, fundamenta seus princípios em valores universais que seriam capazes de transcender, ou ao menos suavizar um problema básico da nação americana: o relativismo de diferentes culturas dentro de seu território. O expressionismo abstrato, apropriando-se dos princípios formais da arte europeia, defende a autonomia de uma arte politicamente neutra, que se expressaria em linguagem suposta universal. As obras produzidas a partir desse ideal enfatizavam a natureza dos elementos visuais: linha, forma, textura, cor; destacando a especificidade do meio, que revela o plano da tela e a textura dos materiais sobre

¹³² Como explica o ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, em 1935/1936. In Benjamim, 2008: 165.

ela aplicados. Para inserir esses novos procedimentos na perspectiva da história da arte foi elaborado nos EUA um poderoso discurso crítico.¹³³ Criticada como formalista, sem funções práticas ou sociais, sem operar com códigos da comunicação, essa arte autônoma teve grande dificuldade de atingir o público além das fronteiras de seu campo específico, o que em curto prazo contribuiu para que a pintura abstrata se tornasse cada vez mais hermética e homogênea, a ponto de seus postulados se transformarem em sua própria crítica.¹³⁴

4.1.2. O sujeito sociológico e o modernismo

Pierre Bourdieu será importante crítico das crenças do modernismo tardio dos EUA, questionando a autonomia e universalidade de uma arte que parece só fazer sentido dentro do próprio campo para o qual foi produzida. Ele aponta que existe condescendência entre o hermetismo dessa nova arte e o interesse de uma elite privilegiada em deter o poder através do domínio simbólico de sua cultura. Semelhante ao antigo domínio da Igreja sobre seus fiéis, o rigor imposto à contemplação dessas obras em lugares ascéticos propicia a recepção passiva por parte de um público que fica sem espaço para questionar seus valores.

O mundo da arte coloca-se em oposição ao mundo da vida cotidiana, como o sagrado e o profano: a intocabilidade dos objetos, o silêncio religioso imposto aos visitantes, o ascetismo puritano do mobiliário (...), a rejeição quase sistemática a tudo o que seja didático.¹³⁵

Para além da crítica direta ao idealismo da Modernidade, Bourdieu lança diretamente um olhar sociológico também direto sobre a arte moderna, considerando o mundo da arte “espaço de relações objetivas entre diferentes posições”, microcosmo definido por relações de força e de luta, pelas quais seus produtores procuram “conservar ou transformar” a arte. Nesse sentido, a arte como qualquer outro campo social apresenta um “sistema de posições diferenciadas” que permitem sua leitura. Essa concepção, inspirada na ideia do sujeito sociológico, vê o indivíduo

¹³³ Greenberg in Ferreira, 1997. Assunto especialmente abordado no texto *Pintura Modernista*, de 1961.

¹³⁴ No início da arte Pop americana, nos anos de 50, as pinturas de Robert Rauschenberg e Jasper Johns configuram crítica direta a esses postulados.

¹³⁵ Bourdieu, 2003: 165 e 166.

como produto da inter-relação dele e outros, com os quais partilha lugares, valores e símbolos.¹³⁶

4.1.3. O sujeito da pós-Modernidade

No início dos anos 60, os artistas pop americanos que se apropriam da cultura de massa não querem mais fazer arte neutra para público passivo. Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, entre outros, quando se apropriam de signos da comunicação de massa tendem a transformá-los em objetos de crítica social, não mais para revelar a verdade escondida por trás de uma representação convencional como exibiam algumas colagens dadaístas, mas para mostrar mecanismo mais complexo das fontes de informação. Nas telas de Andy Warhol, a repetição e o apagamento de imagens da cultura de massa espelham a exploração pela mídia de uma notícia que se sobrepõe a todas as outras até seu esgotamento. Nas pinturas de Roy Lichtenstein, os aviões militares representados no grafismo ampliado, quase abstrato, nos fazem pensar que a simbologia da cultura de massa americana nunca esteve isenta de ideologia política.¹³⁷

A partir de 1968, especialmente nos EUA, a cultura de massa sai do centro da cena artística, cedendo o lugar para as diferenças socioculturais entre indivíduos pertencentes a uma mesma sociedade. Embora um ou outro grupo pudesse ter interesse específico em alguma questão ligada a classe, gênero ou etnia, o tema unificador entre eles parece ser a emergência de mostrar a existência de outras culturas, de dar voz aos microssistemas que existem, silenciosos, no contexto das metrópoles. Nos anos 80, Cindy Sherman assume a defesa da causa feminista quando se fotografa travestida de personagens oriundos de diferentes mundos, inserindo-se numa pintura do Renascimento, no cenário de um filme americano ou como protagonista de uma matéria jornalística. Em sua obra ela se refere diretamente à identidade cambiante do sujeito pós-moderno, aquele que se identifica temporariamente com os diversos signos que circulam pela cultura de massa, mas não se fixa por muito tempo em nenhum deles. Dando voz aos escritos de Bourdieu, em 1990, Sherman comenta seu desinteresse pela postura “religiosa ou sagrada” da arte e seu desejo de fazer algo “que a pessoa comum das ruas pudesse

¹³⁶ Bourriaud, 1998: 23.

¹³⁷ Harrison e Wood, in Wood, 1998:185-187.

apreciar...”.¹³⁸ Segundo Sherman, os símbolos da cultura de massa são usados para a desconstrução dos valores que ela mesma difunde – a caricatura do gosto da maioria masculina e branca é seu alvo principal. Suas fotografias provocam desconforto no público semelhante ao decorrente de alguns trabalhos que revelam a alteridade; aqui, entretanto, a artista, sozinha, representa personagens bem familiares, os estereótipos da submissão feminina: a Cinderela decadente, a esposa submissa, a grávida abandonada.



Cindy Sherman, fotografias. *Cinderella e Sem título # 255*, 1992

4.2. Os modos de produção e a questão da autoria

Nos filmes e trabalhos de Jean Rouch, Eduardo Coutinho, Dias & Riedweg, Cao Guimarães, Paula Trope e Rosana Palazyán os depoimentos são quase sempre dados na primeira pessoa; no entanto, como se trata de vozes da alteridade, o público de arte os continua lendo na terceira pessoa: eles, os imigrantes; ele o ermitão; eles, os meninos de rua, etc. Nos discursos suscitados por essas obras, o deslocamento da primeira para a terceira pessoa lhes sugere o caráter de produção coletiva.¹³⁹

Como crítico da cultura, Walter Benjamin se dedica a estudar os modos de produção da sociedade de seu tempo, sendo o precursor da crítica atual que considera o artista, principalmente, um sujeito que sabe agenciar produções que vão atender as

¹³⁸ Francis Frascina in Wood, 1998: 82.

¹³⁹ Na filosofia, analisando a lógica da linguagem, Wittgenstein desconstruiu a suposição de que existe certeza na primeira pessoa, deslocando a atenção para a relatividade da terceira pessoa. Assim as certezas que acompanharam grande parte do idealismo moderno foram substituídas por investigações a partir da experiência. Sobre esse assunto, ver Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus* e *Investigações Filosóficas*.

No campo da estética, com base em Walter Benjamin e John Dewey, Luciano Vinhosa, via a prática fotográfica, analisa a diluição de fronteiras entre produção e recepção da obra de arte. Vinhosa, 2008: 179 a 193.

demandas de seu tempo ou criticá-las. No ensaio *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, tratando da perda de lugar fixo para as obras de arte e do seu halo de sagrado, Benjamin nos leva a concluir que os valores universais e o autor individual só foram possíveis enquanto mitos localizados no tempo e no espaço.

No ensaio *O narrador*, Benjamin compara o romance escrito, gerado pelo desenvolvimento das técnicas de reprodução gráfica, e antigas formas narrativas da cultura oral. Segundo sua análise, antes da escrita e da reprodução técnica, a narrativa sempre continha alguma sugestão prática, algum provérbio ou norma de vida; o narrador era essencialmente um homem que dava conselhos e compartilhava suas histórias com seus ouvintes. Na era da reprodução técnica, o escritor é um indivíduo isolado que não tem mais acesso a seus leitores, que não recebe mais conselhos nem tampouco os pode dar, principalmente porque na sociedade de classes e na sociedade das nações não existem mais mitos que sejam comuns a todos, não existe mais medida universal. No mundo moderno, quando as informações já não seguem determinados mitos ou crenças, é cada vez mais necessário que elas sejam comprovadas por meio das imagens técnicas.¹⁴⁰ Se o autor como indivíduo surge de fato com o desenvolvimento dos modos de produção da Modernidade, a ideia de autoria nunca impediu que o artista constantemente se apropriasse de histórias e experiências alheias, acrescentando-lhes marca que lhe fosse própria.

Em *O autor como produtor*, por sua vez, Benjamin observa que a obra de arte para ser entendida deve sempre ser situada em um “contexto social vivo”.¹⁴¹ Não se trata apenas de saber a posição do artista em relação a determinado contexto social, mas também de incorporar o público como parte ativa da obra. Para explicar essa ideia, Benjamin cita como exemplo o teatro invisível de Bertolt Brecht, experiência criada junto a atores sociais que supunham estar vivenciando um fato da vida cotidiana, mas, na verdade, interagiam com atores teatrais. Brecht revolucionou o teatro

¹⁴⁰ Benjamin, 2008. No ensaio *O narrador*, a ideia de autonomia do autor, das nações e da própria arte acompanha-se da história do desenvolvimento técnico e das mudanças no modo de produção da sociedade. Hoje, vemos mais claramente que novos modos de produção, em velocidade igual àquela em que criam novos paradigmas, os desconstruem rapidamente, a exemplo de que o uso de novas tecnologias atualmente promove uma reificação de culturas tradicionais e incentiva o desenvolvimento de obras de arte de autoria coletiva, algo comum na cultura oral.

¹⁴¹ Idem, *ibidem*: 122.

através do desenvolvimento de experiências sociológicas, que transformavam as relações entre o diretor, os atores e o público.

A ideia de trabalhar a partir da consciência do entorno, proposta por Brecht, é influência assumida nos trabalhos de Dias & Riedweg, que iniciam seus projetos buscando relacionar contextos sociais geograficamente próximos, mas socialmente separados. Também Eduardo Coutinho, a exemplo do teatro de Brecht, faz questão de destacar o fato de que seus depoentes já são conscientes de que se trata de um teatro, mas aceitam o jogo como forma de construir novas realidades para suas próprias histórias de vida. Nas videoinstalações e nos documentários atuais que tratam de alteridade, quase nunca há textos explicativos do que está sendo apresentado, o que evita que se crie imediatamente um fluxo ordenado de possibilidades interpretativas. Contudo, o silêncio do narrador que daria conselhos, nos filmes de Eduardo Coutinho e nas instalações de Dias & Riedweg, não é estéril, antes deixa um espaço vazio que propicia ao espectador construir interpretações do que vê.

4.3. A ambiguidade da mensagem estética

Quando define o conceito de obra de arte aberta, Umberto Eco não considera ser possível analisar e descrever uma obra de arte, visual, teatral ou literária, como um “cristal”, como “pura estrutura significante, aquém da história de suas interpretações”. Seu conceito entende que a abertura à interpretação proporciona a “ambiguidade fundamental da mensagem artística” e que gerar diferentes interpretações sempre foi o papel da obra de arte em qualquer tempo histórico. Para ele o modelo de obra aberta reproduz “a estrutura de uma relação fruitiva”, o que o afasta do rigor objetivista do estruturalismo ortodoxo. O estruturalismo tende fixar a obra de arte a um conceito unívoco, cristalizando-a no tempo, e, segundo Eco, não nos podemos abstrair de nossa situação de intérpretes historicamente situados no tempo.

O modelo de fruição da obra aberta é um “sistema de relações entre diversos níveis: semântico, sintático, físico, emotivo; nível dos temas e nível dos conteúdos ideológicos; nível das relações estruturais e da resposta estruturada do receptor”. Essa estrutura aberta e maleável substitui a forma fechada e acabada da arte clássica. A descrição de uma obra passa a estar na possibilidade de a decompor em

relações, de maneira a poder-se isolar, em meio a essas relações, o tipo de fruição que se opera na obra pelo espectador.¹⁴²

A teoria de Eco está em sintonia com muitas propostas da arte contemporânea, mas a produção de músicos, escritores e teatrólogos de que ele trata está mais próxima das experiências de Dias & Riedweg do que daquelas dos pintores de tendência abstrata informal que ele cita como exemplo para as artes visuais. Por exemplo, as pautas musicais de Karlheinz Stockhausen propõem que o intérprete combine na ordem que desejar grupos predeterminados de sua composição; no teatro de Bertold Brecht os personagens atuam com pessoas que encontram em lugares e situações públicos; na poesia de Mallarmé “o espaço branco em torno da palavra, o jogo tipográfico contribuem para envolver o termo num halo de indefinição, para impregná-lo de mil sugestões diversas”. Eco se refere ao aspecto de inacabado dessas obras, à passagem da visão de um mundo ordenado segundo leis universalmente reconhecidas para outro, fundado sobre contínua revisão de valores e certezas.¹⁴³

O problema de Eco em superar a grade estruturalista no conceito de obra aberta é extensivo a Roland Barthes quando, ao analisar a fotografia, evita fazer uma análise estrutural a respeito de seu significado. Em *A câmera clara*, a partir de fotos de sua coleção particular, Barthes faz uma análise poética da fotografia, iniciando o leitor no que seria uma interpretação subjetiva das imagens. Uma imagem fotográfica sem legendas atua essencialmente em dois espaços simultâneos: o *studium* (denotação), o espaço cultural da fotografia em que o espectador identifica, “participa nas figuras, nas expressões, nos gestos, nos cenários, nas ações” representados;¹⁴⁴ e o *punctum* (conotação), um segundo espaço que se sobrepõe ao cultural, “que já não é forma, mas intensidade”,¹⁴⁵ em que a interpretação subjetiva da fotografia leva a outras experiências vividas.

Mediante a sistematização de Barthes – *studium / punctum* – podemos perceber a diferença entre o ato de assistir a uma encenação e o de ler o histórico que construiu essa encenação; no primeiro modo tendemos a participar da situação por sua

¹⁴² Eco, 1976: 29.

¹⁴³ Idem, ibidem: 46.

¹⁴⁴ Barthes, 1997: 46.

¹⁴⁵ Idem, ibidem:133.

intensidade, associando-lhe experiências subjetivas diversas, no segundo somos levados a analisá-la a partir de um ponto de vista cultural. Por esse motivo, ao penetrarmos uma instalação de Dias & Riedweg nos deparamos diretamente com personagens falantes em cenários variados. Sem qualquer identificação, eles trazem o espectador para dentro da cena, fazendo-o participante da experiência, sem tempo para julgamentos imediatos.

4.4. A estética relacional

Das crenças míticas, históricas ou científicas, que serviam de base para estabilizar a significação dos objetos e das culturas, passamos às obras de significação aberta, sem função ou sentido preestabelecido. A diferença de interpretação proporcionou nova dinâmica de sentidos às obras de arte, que passam a ser motivo de encontros e discussões sobre diversos assuntos. A atenção agora se desloca da obra para as ações que ela suscita no público de arte que se reúne a sua volta, que constrói uma rede de relações sempre em movimento no circuito da arte, o que possibilita vivenciar muitos espaços dentro de cada lugar.

Nicolas Bourriaud, define como estética relacional a atual obsessão pela interatividade entre diferentes espaços da sociedade, informando que a partir dos anos 90 a arte tem contribuído para a emergência de uma sociedade relacional. Em sua opinião, essa obsessão vem do nascimento de uma cultura urbana mundial, do crescimento dos intercâmbios sociais, do aumento das redes de telecomunicações e das rotas de transporte, da conexão de lugares isolados e do aumento do interesse pelo que é diferente. Na contemporaneidade, todos esses motivos contribuem para que a obra de arte se apresente como duração a se experimentar, como possibilidade de intercâmbio social e cultural entre os indivíduos que integram as redes urbanas. Fugindo da homogeneidade dos não-lugares da supermodernidade, a arte relacional torna-se alternativa para seu público evitar os grandes fluxos da comunicação, torna-se um motivo que impulsiona a criação de relações que escapam ao previsível.

Pierre Bourdieu é autor fundamental para Bourriaud, posto que é o primeiro a lançar um olhar sociológico sobre o campo da arte e seus postulados. Se Bourdieu criticou o hermetismo da arte abstrata, sua pretensão de universalidade, o dom inato ao

artista e os ambientes ascéticos que silenciavam o espectador na arte moderna, na arte relacional Bourriaud valoriza a inclusão do cotidiano, as produções coletivas, a participação do público nas exposições da arte dos anos 90. Bourriaud considera a ideia do artista isolado da sociedade um estereótipo que confunde duas noções distintas: a negação, por parte do artista, das regras vigentes em sua sociedade; e a negação da arte como produção coletiva. A contradição existe porque o que é imposto pela sociedade só pode ser modificado através da criação de novas “redes relacionais”,¹⁴⁶ ou seja, o artista isolado da sociedade não teria capacidade de mudar sozinho o que é imposto por um conjunto de normas sociais.

Segundo Bourriaud, a estética relacional muda a concepção aristocrática da obra de arte e do artista, sempre buscando conquistar território em lugares especificamente destinados ao público colecionador. Ele diz que a arte relacional é democrática e opera em oposição às relações internas do próprio campo que lhes fornece substrato econômico. No entanto, existe contradição nessa afirmação – em tempos de neoliberalismo, os eventos artísticos não chegam a incomodar ninguém; pelo contrário, são alternativas bem-vindas à insuportável padronização dos modos de vida. Em plena sintonia com a interatividade sugerida pelas novas tecnologias, hoje, como ele mesmo afirma, “a realização artística aparece como um rico terreno de experimentações sociais, como um espaço à parte preservado da uniformização dos comportamentos”.¹⁴⁷ Se no pós-guerra a crítica à indústria cultural formulada por Theodor Adorno¹⁴⁸ se referia à transformação do sentido das obras de arte pelos meios de comunicação de massa, Bourriaud argumenta que as formas banalizadas pela mídia não são mais consideradas obstáculos para a arte, mas “materiais de construção”.¹⁴⁹

Apesar da atualidade e abrangência de sua teoria, na prática Bourriaud baseou seu discurso num restrito grupo de artistas, do qual foi curador. Esses artistas passaram por exposições como a Bienal de Veneza e a Documenta de Kassel, e hoje circulam pelos espaços mais cobiçados da arte contemporânea. Assim, vemos que o conceito

¹⁴⁶ O que tem inspiração direta nas ideias de Benjamin, especialmente no texto O autor como produtor, em que ele já se refere a “situar a obra no contexto das relações”.

¹⁴⁷ Bourriaud, 1998:10.

¹⁴⁸ Adorno, 2002.

¹⁴⁹ Bourriaud compara os procedimentos da arte contemporânea aos da pós-produção cinematográfica, o que reprograma o mundo sem produzir algo novo como DJs, programadores de informática, editores de vídeo, a feira de usados, etc. Bourriaud, 2009: 38 e 39.

de estética relacional explica bem o processo de formação do artista contemporâneo e de seu público, mas também que existe certa dose de cinismo nesse discurso, quando ele diminui a importância do colecionador e da instituição, não levando em conta o interesse dos organizadores e artistas que participam desses eventos tão democráticos.¹⁵⁰

Rirkrit Tiravanija e Liam Gillick são os artistas mais emblemáticos da estética relacional, cuja produção gira em torno da prática do espaço. O público de arte, ao andar, ler, cozinhar ou simplesmente conversar dentro de suas obras, tece uma rede de relações mostrando a realidade como produto de experiências e negociações. Esses artistas têm como estratégia trazer o cotidiano para dentro dos espaços da arte, como apontam a reprodução do apartamento de Tiravanija em uma galeria, com seus livros, revistas, panelas e cozinha, ou Gillick, ao estilo de Mondrian, projetando na galeria linhas que servem de bancos, divisórias e prateleiras de apoio para o público de arte.



Liam Gillick, *negotiateddouble*, 2001. Rirkrit Tiravanija, *Serpentine Gallery, London*, 2005

Bourriaud argumenta que se a crítica tem dificuldade em reconhecer a legitimidade e o interesse dessas experiências no campo da arte é porque elas não aparecem como fenômenos precursores de uma evolução histórica inelutável, mas, ao contrário, livres do peso de uma ideologia, se apresentam fragmentárias, isoladas, desprovidas de uma visão global do mundo. Nesse sentido, podemos facilmente imaginar que as características da arte relacional em Paris, Nova York ou em Londres, podem ser bem diferentes da arte relacional em periferias e países menos favorecidos.

¹⁵⁰ As ideias de Bourriaud aqui representam uma síntese do capítulo I: A forma relacional; Bourriaud, 1998.

4.5. Crítica à estética relacional

Hal Foster, antes de Bourriaud, avalia o crescente número de trabalhos em que o artista se aproxima da postura do etnógrafo, discutindo a posição do artista como sujeito da obra em relação à alteridade. Em sua opinião, a crença de que a perspectiva do outro é o ponto em que os valores dominantes devem ser subvertidos pode trazer de volta o perigo de um “patronato ideológico”.¹⁵¹ Sua crítica questiona se o lugar de transformação política pode ser o da transformação artística,¹⁵² se o lugar do outro é o único em que a cultura dominante pode ser transformada,¹⁵³ se a identificação com o outro pode superar a cisão provocada pelas diferenças.¹⁵⁴ Segundo Foster, os argumentos do ensaio de Benjamin O autor como produtor baseiam-se em experiências passadas, em obras realizadas dentro de outro contexto político, porque desde o pós-guerra até hoje a arte e os críticos se mantiveram afastados dos modos de produção. Ele sugere que um paradigma atual, semelhante ao modelo do “artista como produtor”, seja o do “artista como etnógrafo”, cujo objeto de contestação continua sendo a arte burguesa, agora entendida como arte capitalista. Assim, portanto, a única contestação possível em tempos de neoliberalismo é o próprio capital; o que se operou foi a troca, pela rejeição, de um sujeito cultural (o gosto do pequeno burguês) para um sujeito econômico (o capitalista sem valores culturais).

Contudo, devemos considerar que no texto, O autor como produtor Benjamin, após expor a dificuldade de produzir uma arte de caráter macropolítico, apresenta o teatro épico de Bertold Brecht como saída, sobretudo porque ele opera num microssistema político, que transforma a estrutura de produção e de recepção da obra de arte. Nesse ponto, o teatro de Brecht, como as práticas da arte relacional, está livre do peso de grandes ideologias, pode apresentar-se fragmentado, desprovido de uma visão global do mundo. O teatro, que sempre foi um trabalho coletivo, não deveria mais corresponder a experiências individuais, com caráter de obra, e sim visar à

¹⁵¹ Expressão de Walter Benjamin no texto O autor como produtor, que critica a função da arte no Estado soviético.

¹⁵² Nesse ponto Foster critica as diversas manifestações de esquerda da arte moderna e não faz ressalvas ao Dadaísmo e ao Surrealismo, e às mudanças no modo de produção que esses movimentos operaram na arte, como a dissolução da autoria.

¹⁵³ Esse seria o paradigma dos etnógrafos e da psicanálise, quando recorre a culturas primitivas e à infância para entender problemas da sociedade e os sintomas de pacientes, respectivamente.

¹⁵⁴ Essa posição se aproxima do recente modelo relacional que não pretende superar cisões, mas mostrar que elas existem e as formas como a elas reagimos.

reestruturação das escolas e instituições sociais mediante inovações técnicas. Mudar o papel do diretor e dos atores em relação à participação do público, não era renovação espiritual ou cultural, mas essencialmente política. Brecht, em seu tempo, já não acreditava na postura ativista do intelectual de esquerda, que se situava individualmente entre as classes sociais para construir senso crítico sobre elas. A esse intelectual que critica a sociedade em cima de um muro, Brecht pergunta: “De que serve isso, se o ponto de vista que conta na política é a arte de pensar pela cabeça dos outros?”¹⁵⁵

Experimentar pensar pela cabeça dos outros é uma das estratégias da arte que pretende quebrar o mito do autor individual, do artista como gênio isolado da sociedade, que a interpreta de um pedestal e depois afirma ter feito tudo sozinho. O artista como etnógrafo é aquele que desce do pedestal e, antes de interpretar, explicar ou criticar o que está vendo, quer transportar diretamente seu estranhamento para o público de arte, que interpreta a experiência como quiser. Nesse sentido, as analogias de Foster entre *o autor como produtor* e *o artista como etnógrafo* são mais plausíveis, especialmente porque em tempos de neoliberalismo não pensamos mais em grandes estruturas, grandes revoluções políticas, mas em sistemas flexíveis e em micropolíticas. Não por acaso o teatro de Brecht é referência para tantos autores e artistas, pois em outro contexto político vislumbrou transformações que acontecem no modo de produção da arte de hoje.

Miwon Kwon, dos EUA, como Hal Foster, depois de Bourriaud, não pretende cunhar nenhum termo para definir um novo tipo de arte, nem acredita que essas novas práticas surgiram desvinculadas da história da arte. Ela tece conexões entre a arte do *site-specific* (obras criadas para lugares específicos) e a arte que aborda comunidades específicas, afirmando que ambas utilizam o artifício de se movimentar dentro e fora das instituições. Em sua concepção o que acontece é a transformação de uma arte que se baseava em conceitos formais e fenomenológicos (no sentido de uma física universal) em outra arte, centrada em conceitos sociais e culturais específicos. Kwon associa a arte que criticava os limites da instituição (Mel Bochner e Hans Haacker) com os atuais “sites” de investigação artística, que se remetem

¹⁵⁵ Benjamin, 1985: 126.

“aos legados do colonialismo, escravidão, racismo, sexualidade e da tradição etnográfica”, causando impacto nas políticas de identidade.¹⁵⁶

Kwon, como Bourriaud, considera que a intensa mobilização de corpos, informações, imagens e produtos da pós-modernidade contribui para a homogeneização dos lugares, mas também que tais experiências modificam “nosso senso de indivíduo, nosso senso de bem-estar, nosso senso de pertencimento a um lugar ou a uma cultura”. O que Fredric Jameson¹⁵⁷ atribuiu à falta de orientação do sujeito pós-moderno em ambientes da arquitetura pós-moderna, Kwon vai atribuir a uma noção diferente de lugar. Hoje, independente de deslocamentos físicos, vivemos num campo discursivo que opera em localidades múltiplas, e o senso de identidade tende a se adaptar a essas novas condições. O sujeito pós-moderno, aqui evidente, gosta de perder-se e ser surpreendido, está mais aberto a experiências, interessado em tecer novas relações e transformar com mais facilidade seus sentimentos e valores.¹⁵⁸ A ideia de Kwon é confirmada pela atual aceitação por parte do público de arte de obras que lhe propõem algum tipo de experimento capaz de levar à reflexão, a novas relações ou à simples diversão.

Claire Bishop, de Londres, questiona as práticas citadas no livro *Estética relacional*, esclarecendo que um problema é a dificuldade de discernir um trabalho cuja identidade é completamente instável, outro problema é essa arte tornar-se mercadológica, um espaço de lazer e entretenimento como muitos outros, deixando de ser um espaço de reflexão. Com esse discurso ela não nega os novos paradigmas que Bourriaud apresenta para as práticas artísticas, mas principalmente os poucos artistas que ele cita como exemplo para uma teoria tão abrangente. Bishop afirma que a estética relacional aumenta a importância da função do curador, que na verdade é quem capta o capital cultural e acaba dirigindo as experiências dentro dos espaços de arte, sendo também com frequência quem escreve os textos teóricos e introduz os artistas no mercado de arte.¹⁵⁹

Contrariando a arte relacional como alternativa aos grandes fluxos da comunicação, Bishop a considera como uma resposta passiva e adaptada às mudanças

¹⁵⁶ Kwon, 2002.

¹⁵⁷ Jameson, 2004.

¹⁵⁸ Kwon, 2000.

¹⁵⁹ Bishop, 2004: 55-79.

econômicas, propiciando que relações virtuais tecidas na Internet se concretizem em contatos físicos. O trabalho em que Tiravanija reproduz seu apartamento na galeria para muitos não produz diretamente uma arte democrática; os frequentadores mais críticos comentam um boato profissional entre um grupo de negociantes de arte, paqueras que acontecem num ambiente que reproduz um bar bem frequentado da noite. Para Bishop, Tiravanija desistiu da ideia de transformação da cultura pública e reduziu seu escopo a prazeres de um grupo privado cujos membros se identificam uns com os outros, numa microutopia que, na verdade, se tornou excludente.

Ao final de seu discurso crítico, Bishop se refere a artistas que trabalham com a exclusão social, que seria prática relacional mais profunda, capaz de gerar reflexões para além dos grandes fluxos da comunicação. O artista Santiago Sierra, no final dos anos 90, promove ações que provocam controvérsias: uma linha de 250cm é tatuada nas costas de seis pessoas que recebem para isso; uma pessoa é paga para trabalhar 360 horas contínuas; outras 10 para se masturbar. Essas ações foram documentadas em fotos preto e branco e em vídeos. Nos anos 90, a Body arte de Sierra é realizada em outros corpos, de pessoas que são pagas para fazer algo que provavelmente não entendem. Certamente a remuneração não foi um presente, existiu para provar que cada um tem seu preço na sociedade neoliberal. Realmente, a presença de colaboradores de baixo nível econômico, que introduzem desconforto em vez de pertencimento, era uma face da estética relacional que até a crítica de Bishop não havia sequer sido mencionada por Bourriaud. Crítica que pode, aliás, ser vista como uma ponte entre os artistas da curadoria de Bourriaud, que trazem prazer ao público de arte, e artistas como Dias & Riedweg, que provocam incômodo e questionamentos no espectador. A diferença fundamental entre esses polos é o fato de que nas obras de Dias & Riedweg os colaboradores não precisam passar por constrangimentos físicos e morais para mostrar a violência e os preconceitos dos quais frequentemente são vítimas.



Santiago Sierra, *Linha de 250cm tatuada sobre seis pessoas pagas*, fotografia em pb, 1999

Em 2008, Bourriaud revendo suas posições fez uma curadoria que abordou temas como Arquivo, Fronteiras, Documentário-ficção, Energia, *Heterochronia* (o que existe independente da linearidade do tempo), Viagens, *Viatorisation* (o que dá dinamismo e movimento à forma), numa exposição denominada Altermodern que inclui um manifesto. O pós-modernismo, que significa tudo aquilo que veio depois do modernismo, ainda preso à linearidade histórica, critica diretamente a arte mais recente. Em sua opinião, “hoje vivemos num emaranhado de acontecimentos no espaço-tempo e precisamos extrair significados disso; e esta é a grande questão da Altermodernidade, ou seja, qual é essa Modernidade que estamos criando”.¹⁶⁰



No cartaz da exposição Altermodern o artista Marcus Coats inserido na temática Fronteiras, de óculos espelhados com lentes quebradas, figura a visão fragmentada dos tempos atuais; vestindo peles de animais, ele compara as relações humanas com as relações entre os humanos e os animais. O teórico Carsten Höller exhibe *Kinshasa Rumba Brazzaville*, uma leitura de fotos de suas experiências nas cidades do Congo em um dos eventos em que promove o debate entre artista e teóricos sobre a altermodernidade. O pintor Franz Ackermann explora a ideia do artista como turista; em suas viagens faz pinturas inspiradas nas formas da tecnologia de GPS; na instalação os espaços pictóricos se projetam para fora das paredes, mas são atravessados por grades.

¹⁶⁰ <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/altermodern>

Na verdade, a alterModernidade como a pós-Modernidade, não fogem dos presságios de Baudelaire. O que muda basicamente é a posição do artista frente aos problemas cada vez mais acelerados da Modernidade.

Incluir os recentes conceitos de Nicolas Bourriaud e sua crítica nas primeiras ideias sobre Modernidade nos faz ver que a mudança de paradigmas da arte contemporânea não é tão nova quanto parece. Em relação à crítica de Claire Bishop e aos artistas que Bourriaud apresenta os trabalhos de Dias & Riedweg são contrapontos especialmente importantes a essa produção que, sem relevar nacionalismos, trata de problemáticas da cultura brasileira, também comuns ao mundo globalizado. Como as grades em meio às telas do pintor, o fechamento das fronteiras definitivamente não consegue evitar os fluxos da comunicação nem os processos de imigração e o problema da exclusão social nos países mais ricos.

4.6. *Belo também é aquilo que não foi visto, 2001*

“Considerem-se belas as coisas que agradam quando são vistas.” Contrariando essa frase de santo Tomás de Aquino, Dias & Riedweg desenvolvem trabalho em colaboração com um grupo de cegos, alunos do Instituto Benjamin Constant, no Rio de Janeiro. Com métodos semelhantes aos dos trabalhos anteriores e com diferentes tipos de materiais, os artistas buscam atingir os sentidos dos participantes para além da visão, e os convidam a descrever diante da câmera de vídeo imagens que suscitaram essas sensações. Nesses vídeos os cegos fazem “desenhos narrativos” que descrevem as sensações que diferentes objetos lhes proporcionaram: textura, cor, tamanho, luz, tempo, temperatura são traduzidos como qualidades às vezes associadas a uma experiência vivida, outras a experiências imaginadas. Esses desenhos provam que outros sentidos também criam imagens, que a imaginação é característica essencialmente emocional e humana.



Depoimentos dos cegos em Belo também é aquilo que não foi visto, 2001

- Tem hora que você tem que fechar o olho para você se ver no espelho, porque não tem a imagem, então é fechar o olho e pensar: sou eu... (sobre o espelho)
- Escuridão é muito ruim, às vezes você não enxerga nada e fica só. Visão é o que todo mundo quer ter, se os amigos falam: ali tem uma estrela, você tenta ver, mas só consegue ver a luz da lua. A luz da lua é mole de ver para quem enxerga claridade (sobre a escuridão).
- Galinhas, patos, marrecos, perus, porcos soltos. É tipo um sítio, tem várias árvores frutíferas, tem laranjas, tem bananas, tem caquis. Uma parte é de gramado, e uma parte é de terra batida. A geladeira é daquele estilo antigo, ela tem água, tem gelo, tem frutas...¹⁶¹ (sobre o cheiro de uma substância).



Belo também é aquilo que não foi visto, CCB-BRJ, 2001

Na instalação, esses depoimentos são exibidos dentro de uma das gavetas de um móvel da época do Brasil império, feito especialmente para guardar mapas em relevo dos estados brasileiros que possibilitassem aos cegos estudar a geografia brasileira. Atrás dos móveis, quatro projeções de vídeos sincronizados apresentam diferentes pontos de vista de uma mesma cena: na escadaria da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, uma mulher cega lê em braille, um texto de Homero que se alterna a poemas, de Jorge Luis Borges. Os poemas de Borges, que sofreu cegueira progressiva, se referem a espelho, sons, luz da lua, rostos e cores, construindo imagens que são resgatadas nas entrevistas.

Já pelo arauto trazido o cantor divinal se aproxima,
que tanto a Musa distingue, e a quem males e bens concedera:
tira-lhe a vista dos olhos, mas cantos sublimes lhe inspira.¹⁶²

Foi despojado do universo do mundo
e dos rostos que são e que eram
antes das luas próximas, hoje distantes
e do côncavo azul ontem profundo

¹⁶¹ Texto retirado dos depoimentos de cegos exibidos na gaveta da instalação.

¹⁶² Trecho da *Odisséia*, de Homero.

Quando menino, eu temia que o espelho
me mostrasse outro rosto...
temi também que o silencioso tempo do espelho
se desviasse do curso cotidiano
dos horários do homem e hospedasse
em seu vago extremo imaginário
seres e formas e matizes novos...

o azul e o vermelho são agora cerração
o espelho temido é uma coisa cinzenta¹⁶³

Junto aos vídeos sincronizados da leitura, uma projeção desafiava a sincronia da visão ao transmitir imagens dos visitantes com 15 segundos de atraso. De um ângulo inusitado, em cena que mais parecia imaginária do que real, os visitantes viam-se atravessando o corredor branco e iluminado que dava acesso à instalação. O estranhamento que sentíamos com relação à cega que lia vagarosamente os textos em braille, por um pequeno atraso, voltava-se contra nossa familiar obsessão pelo imediato.

Por fim, também podemos considerar *Belo também é aquilo que não foi visto* uma revisão das categorias belas artes e artes visuais, que através do sentido da visão e do significado de belo diferenciam as artes plásticas de outras práticas artísticas, como a música, o teatro, a dança e a literatura. Segundo Riedweg, a “a construção da ideia de beleza é tão complexa como a de colonização”, porque é com a noção de civilização que somos condicionados a reconhecer certas coisas como belas e outras não. Aqui o problema da beleza está posto num plano além da visão, para que fique bem claro que o Belo é sempre construído a partir de conceitos preestabelecidos.¹⁶⁴

4.7. Voracidade máxima, 2003

Voracidade máxima foi projeto feito especialmente para ser exposto no Museu da Arte Contemporânea de Barcelona – Macba, localizado no bairro El Raval, que devido à predominância de imigrantes indonésios e paquistaneses é conhecido popularmente como bairro Chino. O museu foi com certeza um dos projetos elaborados para operar transformações no bairro, que ainda é conhecido por famosos crimes, como área de prostituição e pela ocupação de imigrantes de

¹⁶³ Trechos de poemas de Jorge Luis Borges.

¹⁶⁴ Entrevista à revista A&E 18; disponível no cap. 5.

diversas origens. Foi lá que Jean Genet¹⁶⁵ escreveu o livro *O diário de um ladrão*, em que Dias & Riedweg se basearam para articular uma sequência de 11 encontros com 11 michês, para realizar esse projeto, que faz um contraponto à função social do Museu. No Raval, os artistas contratam os serviços de michês para entrevistá-los num apartamento de hotel cercado por espelhos. Nas entrevistas, os michês para não serem identificados, usaram máscara de látex reproduzindo o rosto do artista, que conversava com eles como se fosse um cliente. Vestidos com roupas iguais, eles se acomodaram na cama, as câmeras foram instaladas nos dois lados, e as filmagens feitas através dos espelhos.



Voracidade máxima, Walter Riedweg com um dos entrevistados, 2003

Os *chaperos*, como são chamados na Espanha, estabeleceram com os artistas as condições do trabalho em um contrato prévio: as participações consistiriam em várias horas (variaram em média de seis a 16h) de gravações de vídeos com cada um, e seus rostos e nomes não apareceriam no trabalho. As palavras *Voracidade Máxima* foram pintadas sobre a pista de asfalto logo abaixo do hotel, e ali foi gravada a cena do menu do vídeo, em que todos os *chaperos* aparecem como *links* que o espectador pode seguir. A rua estabelece associação direta entre a prostituição e o tráfego da cidade; segundo Dias & Riedweg, ambos são temas urbanos: o tráfego é uma metáfora para circulação do dinheiro, a prostituição uma interrupção, um desvio desse tráfego. Como no teatro épico de Brecht, Dias & Riedweg usam a tática da interrupção¹⁶⁶ – a prostituição acontece num intervalo do fluxo do capital, como algo à margem desse tráfego, e reflete aspectos fundamentais do capitalismo.

¹⁶⁵ O texto de Jean Genet aborda sua experiência como prostituto no Bairro Chino e inspirou Dias & Riedweg a focalizar corpos, pele, pelos, cicatrizes, partes do corpo que são vistas como paisagens abstratas. Ao descrever a complexidade geográfica dessas vidas com os primeiros planos intercalados a essas seqüências em *close*, o corpo aparece como terra de origem e território estrangeiro.

¹⁶⁶ Benjamin, 1985: 133. O teatro épico não se propõe a desenvolver ações, mas representar as condições, posto que interrompe a ação.



A tela do menu do vídeo. *Voracidade máxima* no Macba, 2003; Maurício Dias com um dos entrevistados

O tema das conversas está relacionado com a prostituição, sua legalização, sua continuidade na história, e a relação das pessoas que se prostituem com sua própria sexualidade. Dias conta que nem todos eram *gays*, mas todos eram homens que se vendiam como prostitutas para *gays*. De modo geral, a prostituição tem essa característica de mistério, de mentira, de teatro; é comum um *chapero* ser casado e levar vida dupla. Os entrevistados falam que são pagos para mentir, pois mentir faz parte do roteiro dessas encenações. Naturalmente, o artista profissional é capaz de representar diversos personagens; nesse sentido eles mentem como fazem os putos. Assim, nas paredes espelhadas do quarto de motel e nos espelhos da instalação no Macba, o entrevistador se confunde com o entrevistado, o entrevistado com o entrevistador, o artista com o público, o público com o artista, o putto com o cliente, e o cliente com o putto. Nesse trabalho os artistas dizem que não estão querendo apenas expor como se dão certas práticas homossexuais, mas principalmente questionar o moralismo, a hipocrisia e o preconceito da sociedade em relação à sexualidade em geral.¹⁶⁷



Voracidade máxima no Macba, 2003; na Galeria Vermelho, São Paulo, 2005; no Le Plateau, Paris, 2005

A videoinstalação explora a relação entre sexualidade e economia, a partir dos desejos dos *chaperos* e dos clientes. Por um lado, os *chaperos* desenvolveram estratégias de sobrevivência criativas para driblar a legislação oficial; por outro, os

¹⁶⁷ Entrevista à revista *Arte & Ensaios*, 18, disponível nos anexos desta pesquisa.

clientes desenvolveram estratégias para a realização de seus desejos via estilos de vida clandestinos. A maioria dos *chaperos* está na faixa dos 20 anos e vem de família e países pobres; a maioria dos clientes tem mais de 35 anos, vida profissional estável e bem integrada na sociedade economicamente produtiva. O ponto de encontro desses dois grupos heterogêneos se realiza na prática sexual, cujo desejo é impulsionado por ânsias econômicas e emocionais de ambos os lados. Desses dois mundos nasce uma realidade alternativa, na qual antigos desejos proibidos podem ser satisfeitos com alguém exótico, que veio de longe, que tem cor diferente, alguém que não pertence ao mundo que produziu o interdito original.

Devido à situação de ilegalidade dos imigrantes, ser *chapero* é conveniente e mais rentável do que as demais funções que são oferecidas a estrangeiros. Os *chaperos* não querem imigrar definitivamente para nenhum lugar, a maioria pensa em voltar para casa com dinheiro para começar outra vida. Toda a situação é comum aos modos de produção e circulação do capitalismo neoliberal: “Por que ficar numa mesma cidade se é possível ir para qualquer outro lugar fazendo isso? Por que se deixar passar de moda em uma cidade se poderia ser novidade em outra? Por que deixar de foder por dinheiro, se isso é como fazer qualquer outra coisa por dinheiro?” Por que se deveria legalizar a prostituição se os clientes preferem pagar mais para viver suas fantasias secretas? Por que o Estado deveria ser imoral publicamente e institucionalizar a prostituição, se esta prática produz mais dinheiro e satisfação sendo ilegal?¹⁶⁸

Os entrevistados são de diversas procedências: de países da América do Sul, do norte da África e do sul da Ásia; a maioria vem de estruturas sociais precárias, e só um deles é graduado. Os motivos que os levaram a ser *chaperos* são variados. Adriano Augusto é do Rio de Janeiro, tem 27 anos, é casado, e sua mulher sabe qual é sua profissão. Um é cubano, tem 28 anos, e com 17 anos se descobriu *gay*; saiu de Cuba porque lá não poderia assumir sua sexualidade. Jorge Luis também é cubano, de Havana, tem 33 anos e assume ser *gay*; seus clientes geralmente são pessoas legais, às vezes ficam amigos, mas isso não atrapalha os encontros; ao contrário, ajuda, relaxa. Antony é de São Domingos; lá ele não se considerava *gay*; em Barcelona faz isso por necessidade até encontrar outro tipo de trabalho. Um veio

¹⁶⁸ Dias & Riedweg, 2004.

da Colômbia, onde trabalhava como diretor de uma orquestra infantil; tendo ido a Valença para participar de um festival, resolveu ficar durante o verão; em Barcelona trabalha como *chapero*, mas não gosta do modo como é tratado pelos clientes. João Carlos é brasileiro; sua mãe tem uma casa de mulheres em Campinas; aos 15 anos, acostumado a ver muitas coisas do meio, ele começou a se prostituir. Na escola era discriminado porque todos conheciam sua mãe; hoje, em Barcelona, vive com sua mulher e seus filhos, e quer ter vida normal. Andrés veio da Colômbia, argumenta que quem chega na Europa sem papel tem que se prostituir, vender droga, roubar ou trabalhar para ganhar uma miséria; o europeu, porém, quando se prostitui é para comprar roupa, gastar dinheiro; ele, no entanto, faz isso a fim de mandar dinheiro para a família.

O projeto *Voracidade máxima* foi produzido especialmente para integrar a exposição Dias & Riedweg, no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona – Macba, em 2003; depois a instalação seguiu para outros lugares. Na Documenta de Kassel, em 2007, *Voracidade máxima* foi exposta junto com *Funk Staden* – enquanto os *chaperos* driblam as questões da ilegalidade de imigrantes na Europa, os funkeiros ironizam seu próprio estigma no Brasil.

4.8. *Funk Staden*, 2007

Nos projetos de Dias & Riedweg o entorno geográfico frequentemente funciona como estratégia para a construção de obras que se vão desenvolver nos interstícios de diferentes contextos sociais. *Funk Staden* foi projeto especialmente elaborado para ser apresentado na Documenta de Kassel. Hans Staden, o alemão que se aventurou pelo Brasil no século 16 e quase foi devorado pelos índios Tupinambá, nasceu e viveu nos arredores da cidade de Kassel. Quando conseguiu escapar dos índios e voltar para a Europa escreveu e publicou o livro *Duas viagens ao Brasil*, que fez sucesso na Europa descrevendo de forma fantasiosa suas desventuras no Novo Mundo. As ideias difundidas nesse livro sobre canibalismo, selvageria e o primitivismo dos trópicos além de interessar aos de leitores, eram de grande interesse para o colonialismo e se perpetuam na mente dos europeus até hoje.

Dois anos antes de elaborarem o projeto para a Documenta, Dias & Riedweg já iam a bailes *funk* no Rio e tinham vontade de desenvolver um trabalho com seus

frequentadores. O *funk*, diferente do samba, não fornece visão bucólica do Brasil; seu ritmo de origem híbrida, suas letras e danças não são nada românticas, tendo predominantemente inspiração direta na prática sexual, na força física e na sonoplastia das armas de fogo.



Cenas da instalação *Funk Staden* gravadas na laje do Morro Dona Marta

A partir de cópias das xilogravuras que ilustraram o livro original de Staden, os artistas convidaram alguns dançarinos de funk para encenar novamente a história. Assim os funkeiros espontaneamente interpretaram as cenas de canibalismo, e a performance criada por eles é irônica e dá grande força ao trabalho.¹⁶⁹ O cenário da filmagem foi um churrasco realizado em uma laje do Morro Dona Marta, na Zona Sul, com vista panorâmica da cidade do Rio de Janeiro. Na festa levada ao ritmo do *funk*, todos os participantes dançam e comem churrasco; os homens carregam um manequim branco sem cabeça, que passa de mão em mão e, ao final da festa, é queimado numa fogueira, ao redor da qual se desenvolve coreografia especial: enquanto os homens brincam de atravessar o corpo do manequim dançando, os outros dois canais de vídeo exibem pedaços de carne e linguiças assando ao fogo.



Funk Staden, cenas da performance em volta da fogueira

Radicalizando o procedimento de Jean Rouch, que dança com a câmera na mão tentando acompanhar o transe do ritual em *Les Maîtres Fous*, Dias & Riedweg fixam

¹⁶⁹ Mesa do Parque Lage.

três câmeras em cima de um bastão que era girado pelos dançarinos para fazer as filmagens de forma concêntrica. Assim o ambiente da instalação transforma-se num grande caldeirão antropofágico em que tudo se mistura. O bastão reproduz o *ibirapema*, objeto decorado pelas índias e usado para matar os colonizadores brancos que eram sacrificados e comidos durante o ritual.



Funk Staden, o bastão com as câmeras que giravam de um lado para outro.

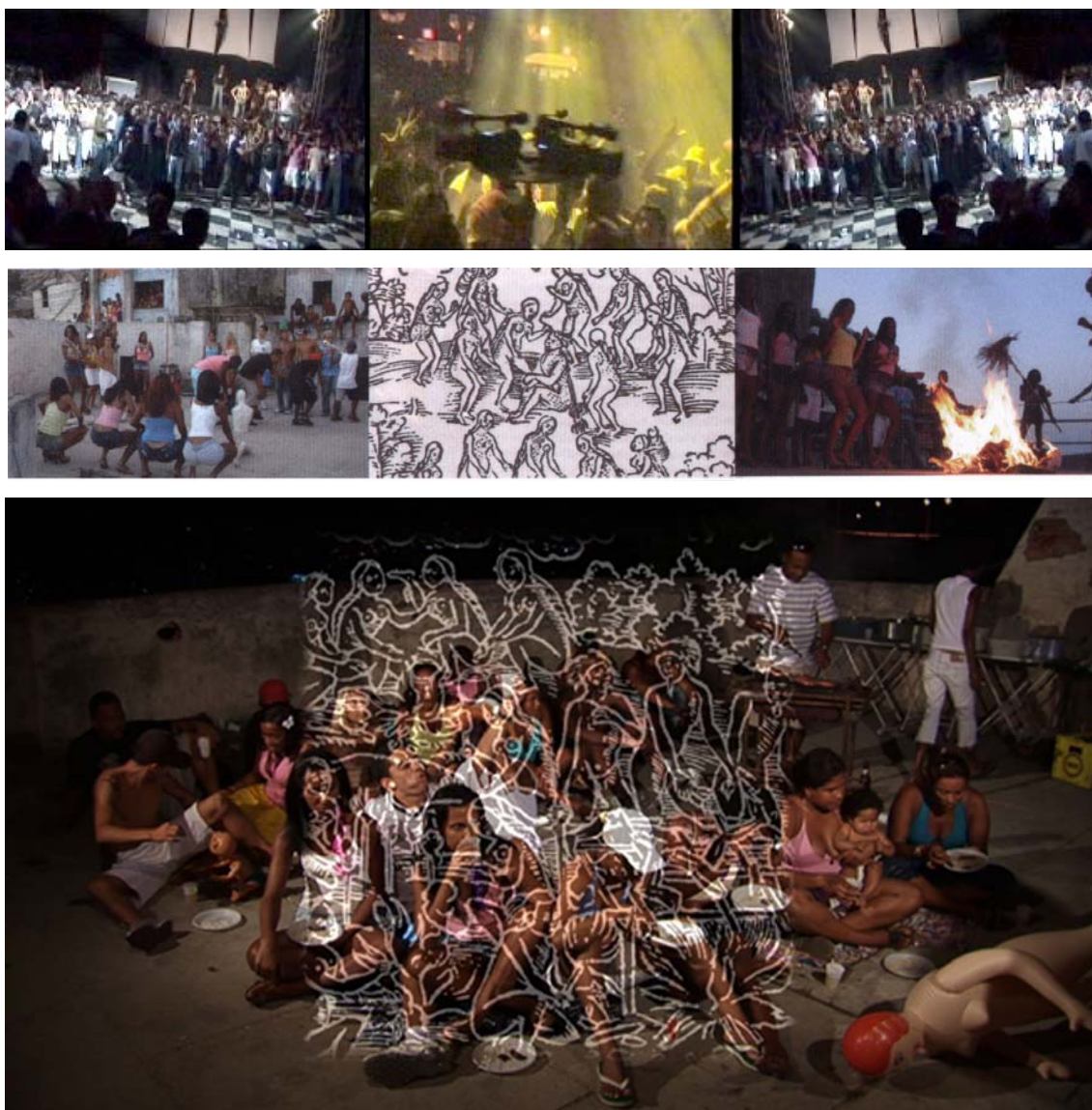
A instalação tem forma octogonal em que as projeções em três canais de vídeo se refletem infinitamente em retroprojeções, sistema que traduz a ideia de perpetuação. As imagens produzidas pelas câmeras em movimento no bastão, as cenas de bailes *funk* e as xilogravuras encenadas misturam-se às imagens dos espectadores no ambiente da instalação. A estrutura é aberta, composta por superfícies opacas que dão suporte às projeções e vidros translúcidos que confundem as imagens projetadas com as do espaço arquitetônico. Coincidentemente, o chão do espaço do baile *funk* no vídeo é em xadrez, como o chão da instalação no antigo mercado de carnes da Holanda. O artifício é semelhante ao das vitrinas de um *shopping center*, mas aqui não conseguimos achar a saída do labirinto de cenas que se repetem infinitamente.



Funk Staden no antigo mercado de carnes de Middelburg, Holanda, 2008

A letra do *funk* de abertura é bem familiar aos brasileiros: “Pega o Sabãozinho... Passa... passa... e esfrega nela... Vem mulher... vem rebolando... No asfalto ou na favela...”. Depois numa de temática mais romântica, “Rap da felicidade”, de Cidinho

e Doca: “Eu só quero é ser feliz... Andar tranqüilamente na favela onde eu nasci...” Aí vem a balada mais agressiva, “1 hora da manhã”, de Império Aliverde: “Oi... quando eu tava subindo... não deu pra acreditar... tiro pra caralho... no estilo Bagdá...”. E novamente os de temática sexual, “Todo mundo é prostituto”, de Mc Bui: “É pros... é prostituto... de carteira assinada e tudo...” No baile *funk* outra câmera filma o *ibira-pema* que suporta as três câmeras que giram, mas o que gira e pisca nessa tomada é a luz do ambiente.



O bastão no baile *funk*, cenas da laje, xilogravura do livro de Hans Staden e superposição das imagens no vídeo

Funk Staden após circular por várias cidades da Europa, finalmente chega a São Paulo junto com outras videoinstalações, no Centro Cultural Tomie Ohtake, em setembro de 2009. No Brasil, a obra gerou polêmica, e o público questionou se a

instalação, ao associar canibalismo e *funk* nas favelas cariocas, não estaria reforçando estereótipos já difundidos pela mídia. Ao que Dias responde:

Pouco a pouco vimos que nosso trabalho foi-se tornando mais uma pesquisa não sobre o excluído, mas sobre os mecanismos de exclusão que acontecem na sociedade ou em qualquer tipo de relacionamento humano (...) Vimos que esses mecanismos são não só internacionais, mas também históricos; eles se repetem ciclicamente. Em *Funk Staden* a maioria das pessoas que aparecem no vídeo não tem passaporte, cartão de crédito, nenhuma delas faz parte dessa globalização, desse capitalismo global que é o que determina hoje a qualidade de vida, a cidadania de qualquer um internacionalmente.¹⁷⁰

Mas, afinal, quem se incomoda com *Funk Staden*? Será a elite, a classe média, a classe trabalhadora, os funkeiros, os moralistas, o meio artístico...? Não cabe aqui responder a essas perguntas, pois, como declara abertamente Dias, “é mesmo para incomodar”.¹⁷¹ Talvez esse incômodo faça o público refletir sobre seus preconceitos, talvez contribua para que os funkeiros assumam postura mais crítica, uma luta mais consciente e direcionada, como já mostra a letra de Cidinho e Doca: “E poder me orgulhar, e ter a consciência que o pobre tem seu lugar...”

Algo semelhante aconteceu com o filme de Jean Rouch *Les Maîtres Fous*, realizado em 1954 e premiado no Festival de Veneza, em 1957, quando Marcel Griaule e os jovens universitários africanos que assistiram à primeira projeção no Museu do Homem, em Paris, pediram a Rouch que queimasse os negativos. O filme, a princípio, foi interpretado por todos como mais uma das formas de reforçar os preconceitos já existentes contra as culturas africanas. No entanto, como pondera Rogério Medeiros, apesar das críticas, Rouch não hesitou em fazer um julgamento crítico sobre a África que sofria os processos da colonização europeia, o que contribuiu para a consciência dos africanos quanto a sua situação de neocolonizados, e os incitou a fabricar suas próprias imagens, especialmente a partir de *Moi, un noir*, filme de Rouch em que os africanos se representam como desejam.¹⁷²

4.9. Do universo do baile, 2008

Trata-se de instalação composta por três canais de vídeo, exibidos simultaneamente sem preocupação com a sincronia das imagens: no primeiro vídeo, *Primeira Leitura*,

¹⁷⁰ Fala de Maurício Dias na mesa do Parque Lage, 2009.

¹⁷¹ Entrevista à equipe da revista *Arte & Ensaios* 18, em 12/01/2009.

¹⁷² Medeiros, 2009.

Claudia Pantera, transformista negro e com falta de dentes, durante cinco minutos lê com dificuldade as cláusulas dos direitos humanos que estão inseridas na Constituição Federal do Brasil de 1988; no segundo, *Pau da Bandeira*, um ventilador de teto gira sobre uma bandeira que não se move, posto que é pintada na parede; no terceiro, *Hino*, um baile *funk* termina em briga embalada pelo som e por luzes em movimento. O chão da instalação é coberto por 550 balanças, verdes e amarelas intercaladas, formando padrão xadrez.



Os três vídeos da instalação *Do universo do baile*, 2008

A leitura da Constituição é feita com Claudia Pantera à frente de um fundo branco e preto, as cenas da leitura se alternam com sua boca banguela em *close*. Em *O pau da bandeira*, diferente do que acontece em cerimônias oficiais, só o ventilador e seu curto mastro se movimentam, a bandeira, pintada no teto, permanece estática. Em *Hino*, o tempo estendido do vídeo distorce o som e as imagens, a câmera lenta parece acumular a tensão do ambiente que, no final, explode em briga logo espalhada no salão. Seguranças tentam conter o movimento distribuindo tapas e pontapés aleatórios numa multidão que se rebela, e as pessoas fora da briga jogam latas de cerveja vazias no meio da confusão.



Os três vídeos da instalação *Do universo do baile*, 2008

A imagem da boca banguela de Claudia Pantera nos faz lembrar da controversa descrição de Lévi-Strauss ao ver pela primeira vez a famosa baía de Guanabara: “O Pão de Açúcar, o Corcovado, todos esses locais tão gabados assemelham-se, para

o viajante que entra na baía, a raízes de dentes perdidos nos quatro cantos duma boca desdentada”.¹⁷³ No livro, essa visão do antropólogo ainda jovem vem acompanhada de leituras que ele fez no navio e de paisagens que viu nos portos em que parou durante a longa viagem até o Brasil. Nesse longo intervalo, ele observa a degradação em que viviam os nativos e associa essa visão diretamente ao que lia nos livros sobre a história da colonização da América; sua descrição das paisagens, portanto, é contaminada de negatividade histórica e também de histórias fantasiosas que descreviam a natureza exótica das Américas. Segundo Lévi-Strauss, para o olhar de um europeu era difícil ver beleza na enormidade da América, cuja natureza pertencia a outra ordem de grandeza, diferença de escala que mais tarde será refletida no tamanho das metrópoles americanas.¹⁷⁴

Para investigar culturas primitivas e construir novas interpretações para a história de nossa civilização, uma das estratégias de Lévi-Strauss era não chamar de belo o que lhe parecia distante, exótico e estranho. Certamente, ele não veio ao Brasil para se estabelecer e criar nova identidade, nem mudar seus princípios estéticos tidos como universais; prova disso é que começa a escrever *Tristes trópicos* 15 anos depois da viagem, e sua primeira frase é “odeio as viagens e os exploradores”.¹⁷⁵ Hoje, a imagem de Claudia Pantera lendo a Constituição, junto à briga do baile *funk* e ao pau da bandeira, ironiza a impossibilidade de conjugar estranheza e beleza quando o julgamento do belo, do bom e do agradável kantiano ainda é referência para o público de arte.

Paulo Herkenhoff revela que, conhecendo Claudia Pantera, percebe que ler a Constituição é momento de muita autoestima para ela, que se sente escolhida. No vídeo ela se mostra caricata, é negra, desdentada, mas tem vitalidade a ponto de juntar a sensualidade que existe naquela boca, com a abjeção. “O abjeto é aquilo que nos faz repensar, que nos desloca do conforto das certezas. Este ser que reúne tantas condições do preconceito social é quem anuncia o texto essencial da liberdade e da igualdade. A Constituição é mal lida, mas lida com entrega. Porque a

¹⁷³ Lévi-Strauss, 1981: 74.

¹⁷⁴ Idem, *ibidem*: 69. Em 1517, na Hispaniola (hoje Haiti e S. Domingos), pelo lado pragmático, os monges da ordem de São Jerônimo, depois de observar o modo de vida dos nativos, concluem que “é melhor para os índios que eles se tornem homens escravos do que continuem a ser animais livres”. Pelo lado do romance de viagens fantásticas, “havia quem se preparasse para descrever um algodoeiro como uma árvore de carneiros”.

¹⁷⁵ Idem, *ibidem*.

educação é pouca, faltam dentes como acontece com o brasileiro médio, naquele instante o dispositivo revela os preconceitos de quem os tem”.¹⁷⁶

Em análise retrospectiva da videoinstalação, Dias menciona a subjetividade de cada um que participou da experiência e do que foi selecionado para ser mostrado ao público. O que Claudia Pantera guarda das gravações que fizeram com ela pode ser diferente do que a instalação exhibe e, provavelmente, diferente daquilo que ficou para os artistas. “Hierarquizar o que é mais importante é difícil e inútil, depende do interesse de cada um, e é importante que todos tenham liberdade.” O maior interesse de Dias & Riedweg é absorver dessa experiência ideias que lhes permitam pensar num próximo trabalho. Independente da escolha dos participantes, a inserção de Claudia desde o início é opção dos artistas, que a colocam como “um discurso, uma inclusão”. Para eles, Claudia é “uma subversão da Carmem Miranda, uma artista de rua que subverte vários valores”. *Belo é também aquilo que não foi visto* poderia igualmente ser o título de um vídeo com Claudia Pantera, pois se trata de boa tradução do olhar dos artistas sobre o mundo. “Belas também são as aberrações, vamos vê-las. É um pouco aprender a ver as coisas sem julgar, aprender a ver ao invés de julgar”.¹⁷⁷



Do universo do baile, instalação, 2008

A instalação, com todos os seus elementos, mostra a fratura social brasileira na maneira de governar, o modo como a lei é aplicada à corrupção, ao roubo, e como tudo se resolve na base da força. As balanças estão ali no chão para medir a intensidade dessa força, e nos levar a pensar sobre o peso de nossa história.

¹⁷⁶ Herkenhoff em entrevista à revista *Arte & Ensaios*, nos Anexos desta pesquisa.

¹⁷⁷ Maurício Dias em entrevista à revista *Arte & Ensaios*, nos Anexos desta pesquisa.

Capítulo 5

Quem está falando? Quando? De onde? Entrevistas com Dias & Riedweg

Para encerrar essa pesquisa apresento duas entrevistas que Maurício Dias e Walter Riedweg, separadamente, me concederam sobre suas histórias de vida antes do início de suas carreiras artísticas: o contexto de suas vidas, seus desejos iniciais e as escolhas que os levaram a atuar no circuito de arte. A ideia de realizar entrevistas com ênfase no aspecto biográfico, sem abordar diretamente a produção dos artistas, surgiu quando observei que muitas declarações se repetem nas entrevistas que eles concedem a diferentes interlocutores, pois é normal que já tenham um repertório bem elaborado de respostas para perguntas que também sempre se repetem sobre sua produção. Depois dessa constatação, pensei que para criar uma interpretação original das obras que analiso seria interessante observá-las pelo ponto de vista de seus autores, de onde eles estavam olhando e falando quando escolheram abordar determinados contextos.

5.1. O método biográfico

Pelo método biográfico em ciências sociais, a princípio, cada indivíduo representa uma apropriação singular do universo social e histórico que o envolve. Sua história de vida é uma síntese individualizada e ativa de uma sociedade em constante processo de transformação. Contudo é importante destacar que, além de diferentes subjetividades atuando dentro de um mesmo sistema social, também existem grupos que são absorvidos por conceitos totalitários, como universal, histórico e nacional. Nos trabalhos apresentados nesta pesquisa os colaboradores em sua maioria são pessoas que pertencem a grupos não identificados, clandestinos ou estigmatizados que vivem à margem das metrópoles.

A partir da Escola de Chicago, nos EUA dos anos 30, começam-se a identificar diferenças entre formas de subjetividade e grupos sociais nas metrópoles. Sujeitos que lideram grupos que formulam e implementam políticas de controle do sistema social; e sujeitos que lideram grupos que se formam criando estratégias de desvio dessa ordem dominante. Se, por um lado, para a elite do poder político e econômico ser discreto é regra básica, por outro, revelou-se que os excluídos são os melhores informantes para apontar os desvios de uma sociedade, suas injustiças e seus privilégios.¹⁷⁸

A descoberta da subjetividade também criou releituras nas biografias de artistas considerados imortais. Um trabalho relevante nesse campo é o livro de Norbert Elias sobre a vida de Mozart, que mostra como foi construído o conceito de gênio através da releitura de sua história de vida. Ao explicar a conturbada vida de Mozart a partir de sua relação com o pai e com a corte, Elias questiona a visão essencialista de que a genialidade seria fator genético, inato a determinado indivíduo que já nasceria portando um dom especial. De acordo com os sociólogos, o indivíduo se faz por

¹⁷⁸ Esse silêncio comum a uma elite, muitas vezes ecoa nos artistas que não querem entrar em conflito com quem os promove: compradores, colecionadores e empresas patrocinadoras. Artistas que contrariam essa ordem frequentemente sofrem boicotes do mercado. Hélio Oiticica e Jards Macalé, que foram amigos na época da ditadura militar, são exemplos dessa rebeldia, tidos durante muito tempo como “malditos”.

Hoje, os colaboradores da arte contemporânea são em geral desprivilegiados, fazem questão de expor o que sentem, vendo na câmera um meio para denunciar os preconceitos e os maus-tratos que sofrem; os artistas, porém, por não criticarem diretamente o sistema de arte, costumam ser poupados de retaliações.

suas atividades, pelas condições de que dispõe para realizá-las no contexto histórico e social em que vive. A história de Mozart poderia ser outra se ele não tivesse nascido filho de um músico da corte, em meio aos conflitos sociais entre a aristocracia e a burguesia em ascensão. Para fugir do estereótipo de definir Mozart como um gênio excêntrico, Elias explica que a posição de músico na corte, no século 18 equiparava-se à dos cozinheiros e outros serviçais, e que o grande problema de Mozart em seu tempo foi querer tratamento diferenciado. Isso o teria levado a largar seu posto seguro de músico da corte, a fim de tentar ser músico independente quando ainda não existia fora da aristocracia público que tivesse sensibilidade para sua música. Na verdade, o conceito de gênio é posterior à vida de Mozart, sendo o livro mais uma contribuição para a desconstrução de uma ideologia criada no século 19, que foi eficaz para fornecer ao artista posição diferenciada numa sociedade em que ele não teria mais um lugar específico.

Preocupado com os enganos a que as histórias de vida podem nos levar, Howard Becker diferencia o método biográfico em ciências sociais das biografias e autobiografias tradicionais. O pesquisador, ele sugere, deve estar atento para o fato de que as histórias de vida contadas por seus protagonistas revelam uma versão selecionada dos fatos, versão que costuma omitir o trivial e o desagradável, embora certos detalhes possam ser de grande interesse para a pesquisa. Becker utiliza a imagem do mosaico, em que cada peça contribui para a compreensão de um quadro mais complexo.¹⁷⁹

Sobre a ilusão biográfica, Pierre Bourdieu menciona a banalização que os romances, as novelas e os filmes do cinema e da tevê trouxeram para as histórias de vida, introduzindo na sociedade uma mentalidade linear que enfatiza a ideia de início, meio e fim do romance clássico. O romance clássico, que se popularizou no século 19, estratifica a visão cronológica e evolutiva que temos da história da civilização ocidental. A ordem cronológica cria a ilusão de sentido lógico, que, no caso de uma biografia, tanto o investigador como o investigado parecem perseguir, pois ambos querem realçar através de uma história particular uma série de acontecimentos que se tornaram relevantes com o tempo.

¹⁷⁹ Becker, 1994.

Essa propensão de tornar-se o ideólogo de sua própria vida, selecionando, em função de uma intenção global, certos acontecimentos significativos e estabelecendo entre eles conexões para lhes dar coerência (...) conta com a cumplicidade natural do biógrafo, que só pode ser levado a aceitar essa criação artificial de sentido.¹⁸⁰

Em sentido oposto, continua Bourdieu, o romance moderno estaria ligado à descoberta de que o real é descontínuo, formado de elementos justapostos sem razão e que surgem de forma imprevista e aleatória. Fora de sintonia com as descobertas do romance moderno, o relato de si muitas vezes se aproxima das identificações oficiais, cujo limite é a investigação policial, a qual nos afasta ao máximo dos sentimentos íntimos e das confidências familiares. Assim, ainda que tudo nos leve a crer que as leis da biografia oficial tenderão a ir além das situações oficiais, ainda que haja confidências ao interlocutor, nas histórias de vida existe sempre um esforço consciente de produção de si por parte do interrogado. Por isso Bourdieu, como, aliás, Becker, que o endossa, observa que ao interpretarmos histórias de vida é fundamental o confronto com outros agentes envolvidos no mesmo campo.

Termino essa análise sobre o método biográfico com o complexo quadro que Bourdieu traça, e penso que os artistas contemporâneos jogam conscientemente com todas esses modos de construção das histórias de vida. Dias & Riedweg costumam criar jogos a partir do vídeo: os colaboradores dão seus depoimentos diante de aparelhos que serão deslocados para outros espaços; nessas gravações, além dos artistas, outros interlocutores sempre são sugeridos: jovens estudantes europeus, políticos de Brasília, presidiários, o público das olimpíadas, os cidadãos suíços, o público de arte. Cao Guimarães, em *Rua de mão dupla*, trocando pessoas que não se conhecem de casa, propõe que elas se revelem tentando descrever os hábitos de alguém que não conhecem. Paula Trope, fugindo do interrogatório policial, pede que adolescentes que vivem nas ruas falem a respeito de suas experiências afetivas para uma câmera de orifício que não revela suas identidades. Rosana Palazyan recolhe num gravador depoimentos de adultos que vivem nas ruas, depois os transporta para um realejo que, instalado no espaço da Bienal de São Paulo, distribui a sorte aleatoriamente para o público de arte.

¹⁸⁰ Bourdieu, 1998: 184.

O mosaico sugerido por Becker é procedimento rotineiro no cinema documentário e na obra de artistas contemporâneos que trabalham com vídeo, sendo comum em ambos misturar depoimentos de diversos atores sociais para criar um quadro significativo de determinado contexto. Nessas obras já não há preocupação com a linearidade, e a revelação da verdade, o papel que cada personagem adota para responder a determinada pergunta é visto como uma mistura de realidade e ficção.

5.2. Introdução às entrevistas com Maurício Dias & Walter Riedweg

As entrevistas dos artistas à autora para esta pesquisa foram realizadas no dia 22 de janeiro, de 2009, no ateliê dos artistas, no bairro de Santa Teresa, em que cheguei por volta de 16h; ao mostrar as perguntas que faria, como o assunto era suas histórias de vida, Maurício e Walter optaram por entrevistas separadas. Maurício foi o primeiro e falou aproximadamente durante duas horas; Walter falou em seguida por cerca de três horas. As entrevistas foram gravadas com câmera mini-DV, e o que apresento a seguir é a transcrição das fitas levemente editada, a fim de evitar repetições e adaptar o texto falado à linguagem escrita.

De seu ponto de vista, Maurício revela a dificuldade de ser incluído no circuito de arte do Rio de Janeiro, nos anos 80. Sua posição como morador de subúrbio e os custos de ter acesso a informações sobre a arte mais recente fizeram-no optar por investir tudo o que tinha em uma passagem para a Europa. Walter Riedweg, apesar de cidadão suíço, também passou por muitos obstáculos para realizar seus projetos. Nas montanhas suíças, a geração de seus pais dependia de grandes fazendeiros para viver, e os camponeses tendo que trabalhar, tinham grande dificuldade em continuar os estudos. A principal questão comum a Dias & Riedweg foi a adversidade que ambos encontraram em seu meio social quanto ao desenvolvimento da sexualidade. Nos anos 70 e 80, nos subúrbios do Rio de Janeiro ou nas montanhas suíças, assumir ser homossexual era inaceitável, e o silêncio, o único modo de evitar a exclusão social. Esse fato certamente contribuiu para que os dois fossem realizar seus projetos fora do lugar de origem e que, longe de casa tivessem especial interesse em trabalhar com grupos excluídos da sociedade. No caso dos dois artistas esse processo foi acelerado pelo fato de ambos terem sido criados com certa independência dos pais desde a adolescência; a morte

prematura do pai de Walter e a separação dos pais de Maurício foram fatores que contribuíram para acelerar seu amadurecimento e seguir trabalhando seus conflitos em embate mais direto com a sociedade. A posição que Walter e Maurício ocupavam na sociedade em sua juventude, as determinações que pesaram sobre seus destinos pessoais e os constrangimentos que sofreram no início de suas carreiras artísticas, numa visão sociológica, não acontecem por acaso. A “sorte”, a que Walter se refere em vários momentos da entrevista, menos do que obra do destino, parece mais devida a uma cadeia de circunstâncias que levou os artistas a desenvolver projeto exemplar na área de educação, que rapidamente despertou o interesse de curadores internacionais, já então à procura de projetos com esse perfil.

Walter inicia sua trajetória através da música com o irmão, com outros músicos, com alunos, depois estuda teatro, compõe músicas para espetáculos e monta uma ópera moderna. Sua primeira revelação surge de um projeto teatral que monta dentro de seu apartamento e que inclui um jantar para integrar o público de nove pessoas ao grupo dos três artistas-produtores. A partir dessa experiência bem-sucedida, Walter começa a dar aulas de música e teatro, sendo depois convidado a trabalhar com filhos de imigrantes, o que a princípio considera quase castigo, mas logo se transformará em prêmio.

Ao terminar a Escola de Belas Artes, dando-se conta da impossibilidade de sobreviver como artista no Rio de Janeiro, Maurício vai para a Europa e se junta a europeus que vivem à margem do mercado formal. O destino de Maurício poderia ser parecido com o de alguns de seus colaboradores, e não lhe deve ter sido difícil entender a situação dos imigrantes. Dois anos depois de chegar na Europa, ele consegue fazer um curso de pós-graduação em gravura, o que o leva a trabalhar como impressor e gravador num ateliê renomado que executa gravuras para artistas estabelecidos no mercado. Depois de quatro anos nessa profissão, o desejo de ser artista o faz acompanhar Walter numa viagem a Nova York, onde, juntos, terão contato com artistas e novas formas de arte. Quando voltam à Suíça, Maurício vai trabalhar com Walter na área de educação com os filhos de imigrantes, fazendo de sua intimidade com diversos tipos de materiais um processo de reconhecimento da linguagem.

A trajetória da dupla mostra que as obras de arte contemporâneas pouco a pouco vão surgindo de diferentes atividades, escapando de um fazer categoricamente artístico. Como produto de diferentes ramos de atividade, os trabalhos de arte contemporânea tendem a derivar de um processo de produção coletivo, sendo frequente a contratação de técnicos em eletrônica, marceneiros, pintores e cenógrafos.¹⁸¹ Ironicamente, para tirar a arte do pedestal, o ato de cozinhar e compartilhar refeições, exatamente o que fora considerado atividade menor pela burguesia em ascensão, tem sido valorizado e adotado por muitos artistas. Como Rirkrit Tiravanija, outros já adotaram o recurso da comida para tecer relações em diferentes contextos: Mathew Barney, junto com pescadores, assa um tubarão e oferece aos convidados numa ilha da Grécia; Athur Barrio, no Brasil, distribui sopa ao público de arte no Paço Imperial, em 1999; Dias & Riedweg organizam um churrasco na laje para gravar o vídeo da instalação *Funk Staden*, em 2007. Se muitos artistas conceituais dos anos 60 desafiaram as regras da instituição revelando seus mecanismos para o público de arte, essa arte relacional em suas diferentes abordagens promove interações entre o artista e seu público, entre o público de arte e os excluídos sociais, entre os patrões e os empregados, entre diferentes indivíduos solitários das metrópoles.

Atualmente, Miow Kwon¹⁸² afirma que o artista contemporâneo pode ser reconhecido por suas milhagens de voo, conceito que começou a ser estabelecido com um tipo de obra da qual Dias & Riedweg são precursores, pois em vez de atravessar obras de arte acabadas pelas alfândegas, os artistas ainda desconhecidos, começam sua trajetória viajando para desenvolver seus projetos a partir de condições e contextos locais. As histórias de vida Dias & Riedweg se desenvolvem durante uma crise da história da arte como construção linear, lógica e coerente – momento em que a arte busca elementos externos para reanimar um campo que desde o pós-guerra se quis afirmar como autônomo, universal e independente de questões sociais, diferenças culturais e ideologias políticas. Se, nos anos 60, o campo da arte começa a abrir-se para as diferenças de gênero, etnia e classe, nos 90, sob a força do capitalismo avançado que já não é controlada pelo poder dos Estados, a arte cria jogos de

¹⁸¹ Sobre esse assunto, ver Howard Becker, *Arte como ação coletiva*. In *Uma teoria da ação coletiva*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

¹⁸² Kwon, 2008.

alteridade entre esses grupos, sugerindo nova forma de humanismo. Um humanismo que já não acredita incondicionalmente na ciência e no avanço tecnológico, mas aponta os paradoxos do neoliberalismo nos lembrando que devemos optar antes pelo homem e não pelo capital.

5.3. Entrevista de Maurício Dias à autora

Beatriz Pimenta: Onde você nasceu e passou a sua juventude?

Nasci no ano do golpe militar, 1964, no bairro de São Cristóvão, numa família de classe média baixa. Na época, São Cristóvão era cheio de portugueses e tinha bem menos favelas do que hoje; uma população grande de segunda ou terceira geração de imigrantes portugueses, vascaínos, católicos; uma gente meio chata. Cresci ali até oito anos, depois mudamos para Vila Isabel.

Meu pai é de Cachoeiras do Macacu, filho de uma ninhada de 11. O pai dele, meu avô, era ferroviário; minha avó era dona de casa e veio de uma família pobre do interior fluminense, de agricultores e criadores de galinha. Meu avô era descendente de índios, minha avó, de portugueses. Meu avô por parte de mãe era português, e minha avó filha de português com espanhola; eles já moravam em São Cristóvão. Minha mãe era normalista quando conheceu meu pai, depois virou professora como todas as outras mulheres da família. E ainda é; agora ela dirige uma escola numa favela no Caju.

Meus pais casaram e alugaram um apartamento muito pequeno ao lado da casa de meus avós maternos, em Benfica, perto do Largo do Pedregulho, um lugar sem atrativo nenhum. Meu avô materno trabalhava junto com meu pai; eram agentes imobiliários, compravam e vendiam terrenos para lotear na baixada. Eu ficava muito tempo na casa de minha avó, era muito agitado e comecei a desenhar muito cedo; com cinco e seis anos já tinha caderno de aquarela. Quando fomos morar em Vila Isabel fui para o Colégio Brasileiro de São Cristóvão, uma escola particular austera, com várias normas de disciplina e um uniforme verde-escuro. Tinha que marchar, hastear bandeira; era um regime totalmente católico e militar, como exigia o período

da ditadura; entre 1968 e 1978, de quatro a 14 anos, frequentei essa escola. Do outro lado da rua em que eu morava ficava a quadra da Vila Isabel; escutávamos samba o tempo inteiro; embaixo tinha uma churrascaria chamada La Boca, em que Elza Soares fazia *show* de samba com Martinho da Vila quatro vezes por semana. Era barulho o tempo todo, e meu pai detesta samba. Era um universo que eu não podia frequentar, e a rejeição de meu pai me contaminou pelo avesso, porque eu adoro samba.

Com 16 anos eu fiz tudo: droga, sexo, música; só depois comecei a selecionar o que eu queria; foi quando meus pais se separaram. Num carnaval fui acampar em Visconde de Mauá e não voltei, fiquei morando lá, sozinho, uns seis meses. O Sergio, meu amigo, na época fez um livro, e fiquei lá numa casinha alugada com o dinheiro que recebi ilustrando esse livro. Depois voltei para a casa de minha mãe no Méier, mas preferi dar no pé; fiquei pouco tempo lá e fui morar com uma amiga na Tijuca; então eu já estava na Escola de Belas Artes.

Quando cresci me dei conta de que era viado; já suspeitava fortemente, depois ficou claro. E isso foi numa época de muita discriminação; não tinha um grupo, uma identidade cultural. Existiam os travestis da Galeria Alaska, eu ouvia falar, mas nem sabia onde era. Minha descoberta da sexualidade foi solitária, platônica, ficava sempre apaixonado pelos meus melhores amigos, quietinho. Não conhecia nenhum *gay*; na minha família eu sou o único. Na época foi meio pesado, fui tomar conhecimento disso com 17 anos, quando estudei no Cefet.

Na Escola Técnica estudei estradas (construção civil) – eu era bom aluno; embora nunca tendo gostado de matemática nem de nada ligado a conta, fazia o que tinha de fazer. Matei muita aula, dei muito trabalho para os professores, fui suspenso da escola algumas vezes, mas aprendia. Eu era hiperativo, lia andando para poder me concentrar nas coisas, andava mais rápido do que a turma. Quando fui fazer a inscrição para o vestibular, saí de casa pensando em arquitetura, mas acabei me inscrevendo em belas artes, em gravura, porque eu não sabia o que era.

BP: Com relação a sua família, eles participaram ou participam de suas atividades artísticas?

Antes de entrar para a Escola de Belas Artes, quando mudamos para Vila Isabel, no mesmo prédio foi morar um casal, e a mulher estudava lá. Assim, dos oito aos 10 anos, eu frequentei a aula de modelo vivo com ela e adorava. Nessa época, entrei para um curso de desenho e pintura perto de minha casa; a professora tinha vários alunos da Escola de Belas Artes e milhões de gessos para desenhar; depois passávamos a desenhar mãos, rosto, até chegar a um modelo. Com 10 anos eu pintava a óleo no cavalete – todas as minhas tias têm um quadro meu dessa época. Eu gostava mais de paisagens, e a professora tinha uma coleção de cartões-postais: Paquetá, Rio Antigo, Paris.

Quem participou muito ativamente de meu trabalho, em quase todos os projetos, por incrível que pareça, foi meu pai. Ele vibra, acho que na verdade ele queria ser artista. Quando fizemos *Devotionalia* no Congresso Nacional, ele achou a ideia tão bacana, que conseguiu com uma empresa de subúrbio três ônibus para levar a Brasília os meninos de rua que tinham participado do projeto, e ele também foi, junto com algumas pessoas de minha família. Na peça *Meu nome na sua boca*, que tem um monte de lençóis costurados, ele costurou e cortou bambu no mato comigo e meu irmão. O pula-pula coberto de *plush* da peça *Por que eu poderia perder*, que esteve na Lapa e no MAM, foi ele que fez. Ele é incrível; faz gaiola de bambu, é um puta eletricitista, construiu as duas casas dele, da mulher e da ex-mulher; com 70 anos ele acabou de se casar de novo, pela terceira vez. Meu pai e minha mãe são superativos. Depois que se separaram minha mãe virou psicóloga, voltada para pedagogia, e agora é diretora de uma escola na favela, e é muito respeitada pela polícia, pela prefeitura, pelos traficantes e pela comunidade.

BP: Em relação à ditadura, qual era a posição política ou a opinião de sua família?

Do jeito que se fala em ditadura hoje, parece que isso estava presente na vida de todo mundo, mas não era assim; 80% da população não tinha a menor ideia do que estava acontecendo. Em minha casa e na vizinhança nunca se falou a respeito. De vez em quando se ouvia falar do Dops, porque eu tinha um primo que era da polícia. Quando eu tinha uns oito ou nove anos, meu tio-avô me bateu, e eu o xinguei de

comunista, na calçada, aos berros; me enfiaram a porrada para eu calar a boca. Então percebi que aquela palavra era pesada, mas eu nem sabia o que era aquilo.

BP: E quando saíam as reportagens sobre exilados e aquilo tudo?

Em São Cristóvão ninguém compra jornal todo dia; ou compra *O Dia* para saber quem morreu atropelado, a chacina que aconteceu não sei onde. Nessa época não se falava de política na televisão, e isso era o que o brasileiro mediano sabia de política, que era algo ou da marginalidade ou da alta sociedade, ou da intelectualidade; a mediocridade da grande classe média nunca participou dessa política.

BP: Mas rolavam coisas no Centro da cidade, em Niterói; meu pai sempre chegava em casa contando. E você fala que em São Cristóvão não acontecia nada...

O Dops era em São Cristóvão, perto da Quinta, mas ninguém sabia de nada, quem estava longe disso era mantido longe disso. Mas tem uma coisa que só fui saber há pouco tempo, há um mês e meio: meu pai me falou que era amigo do Chileno, pai do Escadinha, o primeiro grande traficante carioca que foi preso na Ilha Grande. O pai de Escadinha era um comunista chileno que conhecia meu pai; eles compravam sacos e sacos de bola de gude para jogar nos cavalos no Centro da cidade, perto da Central, onde ele tinha o escritório. Isso era uma atividade meio subversiva de meu pai, de garotão entre os 25 e 35 anos; ele não fazia isso por ideal político, mas porque era amigo do Chileno, que tinha outro tipo de participação. O narcotráfico na época não era organizado como hoje, mas eles tinham uma participação contra a ditadura e naturalmente tinham que se esconder da polícia.

BP: Também gostaria de saber se houve algum tipo de formação religiosa na sua família.

Eu fiz catecismo, primeira comunhão, como todo mundo do bairro, isso não vinha da família, mas do bairro, da escola. Dentro de casa, minha avó materna recebia santo, e isso era como a questão do samba, escondido, porque meu pai odiava e não podia saber. Ele não nos deixava participar, mas cansamos de ver minha avó em transe.

Eu lembro que ela recebia um caboclo, uma pombagira, uma criança... Minha avó era da umbanda, e me impressionava muito, porque ela não fumava, não bebia, era uma *lady*, uma pequeno-burguesa totalmente travada, mas, sob transe, ela fazia tudo isso e, quando o transe acabava, ela não tinha efeito nem sinal algum do que havia feito. Era um universo tão proibido, que até hoje tenho pavor de fantasma, acho que prefiro ver um assaltante com uma arma na minha cara a ver um fantasma.

BP: O que você fazia em seu tempo livre?

Eu tinha duas obsessões: uma era roteiro de viagem. Meus roteiros eram sem eira nem beira; colecionava sabonetes de hotel – pedia às pessoas que viajavam para trazer para mim. Eu tinha globo, atlas, ficava traçando estradas; meu negócio era ir para longe. Outra obsessão era escola de samba; tenho cadernos e cadernos com enredos de escola de samba; fazia comissão de frente, uma toda de sereias, o primeiro carro alegórico era uma concha, eu desenhava isso tudo. Tinha poucos amigos, minha família era muito fechada, protetora e asfixiante; em casa havia muitos primos, muita gente, permanente relação de amor e ódio.

BP: Você gostava de fazer programas culturais?

De filme eu sempre gostei para burro, mas o que eu consumia mesmo era televisão. De música escutava mais MPB, jovem guarda e tropicália; samba nem tanto, bossa nova não era coisa do subúrbio, é muito Zona Sul. Vi vários programas do Chacrinha – meu avô era a cara dele: careca, gordo e bochechudo, um misto de Chacrinha e Buda; ele adorava ver Chacrinha e Hebe Camargo. Viajava com meus pais para Minas, para a Bahia, para o Sul; quando eu tinha 10 anos viajamos para os EUA, depois comecei com essa mania de viagem. Lembro do Metropolitan Museum numa excursão; meus pais queriam fazer compras, e fui com uma mãe para o Museu. Mas de museu lembro mais do de História Natural, que tinha umas vitrinas com gente, coisas de antropologia, índios, bichos.

BP: Muita gente da sua geração viajou para Europa; eu gostaria que você falasse um pouco sobre isso.

Algumas pessoas que eram muito ligadas a mim foram; isso pode ter sido uma influência, mas não sei se foram pelos mesmos motivos. Eu saí do Rio por vários motivos, mas o primeiro foi ter percebido que não dava nem para brincar de ser artista, porque não tinha dinheiro para bancar isso; todo mundo morava na Zona Sul e frequentava a escola do Parque Lage, que, para mim, era a maior grana. Minha prioridade era a emancipação financeira; ser artista era um sonho. Quando entrei para a faculdade, passei superbem no vestibular. Meu pai tinha prometido me dar um carro; como, porém, eu não dei pelota e ele não tinha me dado até eu acabar a faculdade, falei: aquele carro que você me prometeu, põe em dólares, porque eu quero comprar uma passagem para sair do Brasil.

Eu tinha feito monitoria na exposição de gravuras do Picasso no Paço Imperial, foi a primeira exposição internacional no Rio depois do incêndio do MAM, que provocou um grande boicote, e ninguém emprestava mais obra para o Rio de Janeiro. Isso marcou nossa geração de estudante de arte, não tinha nada para ver, a não ser em livros de baixa qualidade; livros importados eram caros, ninguém tinha. Houve um concurso, e me selecionaram com a Valeria Lamego para a monitoria; lá ficamos amigos do curador, Camile Masrur, que se encantou conosco e arrumou umas bolsas para fazermos um curso de francês na Aliança Francesa, e isso foi um pretexto para meu pai emprestar a grana.

BP: Na universidade o que mais o influenciou? Algum professor em especial?

Na época das Diretas Já fui representante do CA da EBA; Nelson Porto era representante da arquitetura, e nós levamos três ônibus de alunos da EBA e da Arquitetura pela primeira vez à Bienal. Nós éramos pedra no sapato da Reitoria, e o diretor da escola, Fernando Pamplona, queria me matar; a Angela Ancora da Luz também, embora eu fosse o melhor aluno dela naquelas provas com *slides* para dizer qual era o estilo, porque eu lia os livros indicados na bibliografia do curso e dizia até quem eram os autores. Acho que eu era meio levado embora quase adulto. Me ajudaram muito o contato diário e os ensinamentos do Adir Botelho. No mais, da EBA, ficaram amigos como Cristina Secco, Denise Torbes, Carlos Aarão, Estela, Roberto Tavares – éramos um grupo ativo que fazia coisas. Para mim foi uma coisa de liberação, porque eu cresci nessa família que passou ao largo da ditadura.

BP: Na Geração Oitenta como você viu a explosão da pintura? ficou empolgado?

Na Geração Oitenta, me chamaram para participar, e eu era o mais novo; tinha 17 anos e nenhuma ideia do que fazia. De dia eu fazia EBA, de noite, era monitor no MAM, fazia oficina de gravura com Teresa Miranda e Alex Gama. Os curadores passaram lá, viram minhas gravuras, alguma coisa de pintura e me chamaram. Tinha que ser lá fora, porque lá dentro já estava tudo cheio; fiz uma pintura para ficar do lado de fora que, logo depois da inauguração, foi roubada, como quase todas as coisas sobre tecido que estavam na área externa, porque os mendigos se agasalharam com elas. Nessa época, começou a história de exposições no Parque Lage; Pau, pedra, fibra e metal, de gravuras, e a pintura do muro do Parque Lage foram minhas primeiras exposições. Ali percebi o que seria entrar numa cena de arte carioca; antes, na EBA, não tinha ideia de como poderia virar artista de fato. Todos falavam “o meu trabalho”, mas na verdade ninguém tem um trabalho com 22 anos. Acho que arte vem com a prática. Eu era CDF mesmo, chegava cedo na gravura, antes eu nadava, chegava no Fundão com as galinhas. Eu abria a oficina do Adir Botelho, de manhã, e fechava com a da Teresa Miranda, à noite, no MAM. Nas exposições do Parque Lage, conheci outros artistas, mas todos moravam na Zona Sul; ninguém morava no Méier. Ir aos *vernissages* já era problemático: tinha de pegar dois ônibus e sempre chegava tarde. Essa separação no Rio é cruel; separação de classes e de grana, diferença racial, e ainda tem a geografia que sublinha essa coisa toda; tem a baía, as montanhas, o túnel. Mas para mim o Parque Lage foi uma festa, abriu uma porta; foi a primeira vez que participei de uma exposição com grande público, uma exposição anunciada no jornal; antes só havia exposto na EBA e no MAM, como aluno.

BP: Quais foram suas primeiras atividades profissionais? Os primeiros trabalhos com que você ganhou dinheiro?

Fui embora com a passagem e 400 dólares no bolso; o curso da Aliança Francesa me permitiu um visto de estudante na França. Cheguei em Madri, o curso era em Paris e eu saquei que o dinheiro que tinha ia embora muito rápido, e me dei conta de que, se quisesse ficar na Europa, tinha que trabalhar. Então conheci um grupo de

alcoólatras ingleses que estava procurando trabalho em vinhedos, na colheita de uva no sul da França. E, em vez de ir para Paris, segui com eles, de carona; entre Barcelona e Bordeaux deixei meu tubo com as gravuras da Escola de Belas Artes numa garagem de estrada e encontrei meu primeiro emprego ilegal na Europa.

Colhi uvas, depois quis aprender francês e ficar mais lá; botei vinho em garrafa, rolha e rótulo. Fiquei quase seis meses nesse lugar, até chegar o inverno, e então não tinha como ficar mais lá, e segui com alguns escoceses, que também eram bêbados. Na época havia todo um circuito de ilegalidade na Europa acompanhei pessoas do norte que não se adaptavam ao inverno, que não se adaptavam ao sistema; eram *punks*, alcoólatras e drogados que seguiam as colheitas rumo ao sul. Depois das uvas, fui colher laranjas na Sicília, mas com as laranjas não me dei muito bem, porque têm muitos espinhos e agrotóxico nas árvores e tive umas inflamações terríveis nas mãos; então segui com outro grupo e fui parar em Creta, onde passei quatro meses colhendo azeitonas e aprendi a fazer azeite. Em Creta trabalhei no cemitério; pela primeira vez numa aplicação direta da Escola de Belas Artes, fiz cruces de mármore. Depois de carregar sacos de azeitonas nas costas, fiquei mais parrudinho, já sabia o que era trabalhar para ganhar grana; até então eu nunca tinha tido que me sustentar. De lá fui para a Holanda e trabalhei em construção, depois fui para a Suíça para colher abricó e cheguei em Basel, sempre de carona.

Em Basel estava muito tarde para seguir, telefonei para um fotógrafo, o Heiner Vogelsanger; ele é aficionado por música brasileira, tinha acabado de chegar do Rio e ficou muito feliz de eu ter ligado para ele e falou: fica aqui na minha casa um tempo, não tem mais abricó. Fiquei 15 dias e então soube que haveria uma prova para um curso piloto de gravura, em nível de pós-graduação na Escola de Arte de Basel, que é uma das mais conhecidas de língua alemã. Então voltei de carona até aquele posto de gasolina na estrada perto de Barcelona para buscar meu tubo de PVC, e ele estava lá. Voltei com o tubo e fui escolhido para fazer esse curso, que era muito bom, voltado para a questão da técnica; só cinco alunos, 50 horas de aula. Aprendi técnicas de reprografia, serigrafia, fotografia e gráfica; entrei em outro nível técnico na arte. Quando saí de lá fui contratado para trabalhar em um ateliê que fazia edições de luxo de arte minimalista, Atelier Fanal. Trabalhei para Meret Openheim, Max Bill, Aurelie Nemours, François Morellet, Gottfried Honegger, Vera

Molnar, para vários concretos minimalistas; eu escolhia com eles, em seus ateliês, em suas cidades, que imagem poderia virar uma série – de gravura, de serigrafia –, e essas séries viravam pequenas edições de livros de artista, que quando saíam eram vendidos para museus da Europa. Fiz isso durante três anos, comecei como impressor e virei editor dois anos depois; falava francês, alemão, espanhol, inglês com fluência, e então conheci o Walter. Então estragou tudo de novo; fui para os Alpes trabalhar com vaca, queijo, jardim no alto dos alpes suíços, sem luz e sem ninguém, eu e 40 vacas ...

BP: Então, você largou a gravura... Por quê? Cansou?

Larguei; eu vou largar as artes também... vou encher a paciência e virar carnavalesco, você vai ver...

BP: Mas isso já era o projeto de infância... Por que você largou o ateliê?

Porque era um emprego que me tomava muito tempo; comecei trabalhando três vezes por semana e, no final, tinha que ir todo dia, e não sobrava tempo para eu pintar. Já tinha conhecido o Walter e decidi largar isso e ir para Nova York com ele. Pinteí 60 e tantas telas; voltei de Nova York fiz uma grande exposição na Suíça que vendeu muito e pedi ao governo suíço que me reconhecesse como autônomo, o que era impossível, mas eles me deram uma coisa provisória. Engraçado... hoje em dia, eu tenho passaporte, sou suíço também.

A partir de 2001 fiquei três anos fazendo meu trabalho de pintura, e Walter fazendo trabalhos de teatro e música. Vivíamos como um casal que divide as coisas; tínhamos o mesmo círculo de amigos, gente de arte, vídeo, pintura, performance; na Suíça, em Nova York e no Brasil. Nessa época começamos a vir para o Brasil. Em 2004 começamos a trabalhar junto e viemos aqui fazer *Devotionalia*.

5.4. Entrevista de Walter Riedweg à autora

Beatriz Pimenta: A primeira pergunta é aquela básica: onde você nasceu e passou sua juventude?

Nasci em Lucerna, ao pé de uma montanha chamada Pilatos, perto do Lago dos Quatro Cantões, um lugar muito bonito que fica no centro da Suíça, nas montanhas. Meus pais eram pequenos fazendeiros das montanhas; todos os meus parentes vivem por ali, e muitos são fazendeiros.

BP: O que eles cultivavam? Criavam animais?

Meus pais cresceram ali e vieram de famílias com muitos filhos; viviam em fazendas muito pequenas com cinco ou oito vacas, em situação bastante precária. Meu pai nasceu em 1921, minha mãe, em 1920, e cresceram com escolarização precária. Houve a Primeira e a Segunda Guerra Mundial, meu pai passou muito tempo no Exército, como todo europeu nessa fase. Eles estavam defendendo a Suíça (... tudo era um absurdo), enquanto as mulheres cuidavam das vacas. Minha mãe saiu de casa com 14 anos para trabalhar, primeiro em um hotel, depois como empregada de fazendas maiores para ganhar dinheiro e manter a casa; ela se alimentava lá, e tudo o que ganhava ia para a família; até casar foi assim. Depois minha mãe foi trabalhar perto de onde meu pai era empregado, e eles começaram a namorar.

Eles não tinham dinheiro para comprar ou alugar uma casa; meu pai ganhou um bezerro e tinha direito de alimentá-lo na fazenda em que trabalhava; quando o boi cresceu, depois de uns três ou quatro anos, ele o vendeu, e eles se casaram. Hoje isso não existe mais na Suíça; talvez na Turquia, no Afeganistão. Quase ninguém tem essa imagem da Suíça, mas existem várias Suíças; na Suíça das montanhas até os anos 60 e 70, muitas coisas eram precárias, poucas pessoas tinham acesso à educação. O contexto sociológico dos fazendeiros das montanhas faz com que os filhos saiam para procurar outras coisas, porque não tem fazenda para todos. Então eu já cresci no subúrbio de uma pequena cidade, num lugar em que havia muitos estrangeiros procurando trabalho, muitos italianos, poucos turcos, e alguns iugoslavos já estavam chegando. Ao longo de minha escolarização sempre havia

vários estrangeiros, e na turma da escola esses assuntos estavam sempre presentes.

Meus pais valorizavam a educação; engraçado, porque eles não tiveram, mas sabiam escrever; para eles, a escola para os filhos era a primeira coisa, depois a música. Os dois tinham vontade de aprender a tocar algum instrumento, mas nunca tiveram oportunidade. Todos os filhos, porém, aprenderam a tocar algum, o que não era como é hoje, nas escolas públicas; nós nunca tivemos televisão nem carro, mas tínhamos instrumentos. Meus pais tinham alguma coisa diferente, que só fui perceber quando fiquei adulto. Todos os meus irmãos foram para a universidade, mas nenhum dos meus primos foi. Minha juventude foi muito bonita, teve esse lado plural com animais, com lazer, com meus tios carinhosos; eu não tinha irmã, mas tinha primas, e passávamos meses juntos.

Depois de trabalhar em fazendas, meu pai conseguiu um emprego na estação de trem para fazer entregas de carga a cavalo. Uma das minhas primeiras lembranças de infância é do cheiro de cavalo, meu pai me erguendo até a altura da cabeça do animal. Trocamos várias vezes de casa, mas sempre na mesma região. Durante a infância e a adolescência passei as férias nas montanhas, em fazendas de parentes; era isso ou ir para a colônia de férias organizada pela Igreja para jovens; minha mãe era sempre cozinheira nos acampamentos e tinha direito de levar um ou dois filhos. Meu pai também ajudava nesses acampamentos. Depois ele conseguiu um emprego no Estado, no distrito de Lucerna, para fazer manutenção de estrada; era responsável por um trecho da estrada. Por exemplo, no inverno ele tinha que ver se a estrada estava congelada e colocar sal ou chamar pessoas para passar cloro e manter a segurança. Nesse emprego, num verão, eles estavam pintando faixas nas pistas, e ele tinha a tarefa de parar o trânsito; então um infeliz de 70 ou 80 anos, teimoso, querendo dirigir sem enxergar nada, matou ele assim... Eu tinha 11 anos; dos meus quatro irmãos, o mais velho tinha 19, e ainda havia um mais novo do que eu. Isso foi um impacto na família.

Quando meu pai faleceu, meus irmãos mais velhos assumiram a tarefa de educar; me educar foi muito difícil. A tragédia de nosso pai falecer assim, de repente, criou um trauma na família, mas por outro lado deu liberdade. É estranho dizer isso, mas

na verdade não havia mais ninguém mandando na casa; quando eu fazia alguma coisa, e minha mãe dizia não pode, meus irmãos me chamavam para discutir o assunto. Para mim isso foi fundamental; consegui fazer muitas coisas mais cedo do que outros que tinham medo ou não podiam fazer. Acho que por isso hoje eu tenho uma relação carinhosa com meus irmãos; nós não nos falamos toda semana, mas temos a mesma felicidade e os mesmos traumas do começo.

BP: Você falou que sua mãe tinha uma ligação com a Igreja; que Igreja era essa?

Católica; meus pais estavam totalmente dentro desse universo católico, que nas montanhas ainda é bastante restrito; por exemplo, o tratamento dado ao corpo era estranhíssimo; para trocar uma camiseta quando criança eu tinha que entrar no banheiro ou ir atrás da casa. Depois nós crescemos no subúrbio, na época em que construíram as piscinas públicas, e todos iam nadar; embaixo d'água era a promiscuidade de mostrar o corpo, e lá em cima tudo o que tinha sido normal voltava a ser proibido. Quando alguém passava, era costume falar: Deus te abençoe. Era um total conflito de culturas, descobri isso depois; eles não eram opressivos, mas tinham uma maneira diferente de tratar. Para mim foi sufocante, mas na perspectiva de hoje foi uma experiência rica. Depois que meu pai faleceu a Igreja tomou mais espaço em nossa família; o padre se metia em tudo; virou conselheiro de minha mãe e a única pessoa que eu, aos 12 anos, tinha vontade de matar. Com toda boa vontade, ele se metia em tudo, e era superequivocado.

Minha mãe era insegura, sobretudo comigo, que era revoltado, ainda que, por outro lado, fosse talentoso. Trabalhei e juntei dinheiro para comprar um cavalo – era meu sonho de criança. No dia que tinha todo o dinheiro, fui na loja e comprei o violão mais caro. Minha mãe quase enfartou; para ela, isso foi um sacrilégio: isso não é para você, não é para nós. Eu queria o melhor; busquei em todas as lojas, tentei todos os instrumentos e comprei; foi um passo superimportante. Eu e meu irmão começamos a cantar cedo, montamos um coral, fizemos duas missas com música, tudo dentro do espírito da teologia libertadora. Fizemos isso de 14 a 16 anos; as pessoas adoravam, então fizemos isso em várias igrejas da região. Muitos padres, no entanto, ficaram revoltados; só um achou maravilhoso. Havia um representante de jovens no conselho regional da diocese, e com 16 anos fui o mais votado. Lá

conheci o bispo, mas logo fiquei decepcionado com tudo. Numa reunião em que o presidente falava tive a pretensão de contradizer a palavra dele, que me mandou sentar e calar a boca, mas eu protestei: tenho o direito de ficar de pé e falar. Todo mundo aplaudiu, e minha mãe ficou totalmente envergonhada. Eu tinha esse lado de ultrapassar, não respeitar, e meus pais foram educados para obedecer, se conformar e servir, como vejo muita gente aqui no Brasil. Isso me revoltou; hoje teria mais carinho com o contexto, na época não tinha paciência nem respeito, fiz muita coisa que não faria hoje.

As mães são uma força determinante em nossas vidas. O fato de eu ser *gay* para ela foi muito difícil; nunca a poupei de nada, mas sempre falemos de forma carinhosa, apesar de toda a diferença. Com relação à Igreja não senti mágoa; teve muita música, lazer, prazer; não foi uma educação completamente rigorosa, chata. Nem meus pais e nem os padres foram radicais; não posso reclamar muito.

BP: A Igreja, nesse lugar isolado, devia ser um ponto de difusão de cultura, conhecimento...

Mas não era tão isolado; era um subúrbio de Lucerna, uma cidade que tem universidade e com tradição muito antiga de cultura; minha família, porém, não fazia parte dessa camada da sociedade. Até que as coisas mudaram: na minha geração, todos os meus irmãos fizeram ginásio e depois universidade. Na geração dos meus pais nem tinha ginásio para eles; isso não era opção nem na imaginação. Para minha mãe foi uma contrariedade muito grande ver-me entrar numa escola para ser professor, numa escola com educação ampla, com música, esporte, todas as matérias; afinal, você tem o direito de estudar qualquer coisa e recebe um diploma para ser professor na escola pública. Mas eu nunca tive intenção de ser professor e nunca fui contratado; definitivamente, não tinha essa ambição. Logo depois entrei na academia de música, para ser professor de música, fiz direção de coral; estudar música, para minha família, já era uma coisa diferente.

O violão sustentou-me durante anos; fiz um curso e aprendi rapidinho. Nessa época, na Suíça, não havia muitos professores de violão; um dos meus irmãos estava na universidade, estudando para ser educador, e lá estavam procurando alguém para

dar aulas de violão. Com 17 anos, ainda sem diploma, mas tocando bem, fui. No começo, um professor de música acompanhou meu trabalho, o salário era o de uma pessoa formada. Isso resolveu meu problema financeiro; trabalhei lá durante quatro anos; depois de me graduar como professor de música continuei trabalhando assim por mais sete anos. Isso para mim foi uma sorte, e as pessoas que me acolheram foram maravilhosas. Depois o professor de música dessa instituição virou diretor da academia, e ele me adorava; se eu quisesse trabalhar era só falar com ele. A partir daí passei a pagar minhas contas, saí de casa com 20 anos, contra a vontade de minha mãe, mas ter liberdade era importante para mim. Isso me deu segurança, autoestima, tive a sensação de poder fazer muita coisa – a pretensão de estudar música decorreu desta suposição: se eu consigo tocar, vou conseguir estudar.

Eu nada sabia de música; meu irmão mais velho tinha um piano, mas ele tocava pouco, eu tocava mais; tive pelo piano uma atração mágica. Lembro quando toquei pela primeira vez na casa de um vizinho, depois magicamente apareceu um piano em nossa casa. Só depois comecei a estudar, ler partituras, escrever partituras e achei tudo ótimo. Na academia tive muitos amigos cujo pai, mãe, tio, toda a família tinha estudado música; eles cresceram com Mozart e Bach; para mim, tudo era descoberta; estudei realmente com prazer.

BP: E como você mudou para o teatro?

Depois de estudar música entrei para a escola de teatro em tempo integral. Era na parte italiana da Suíça, três horas de trem. Durante um ano eu ainda voltava nos finais de semana para fazer show, mas tive um colapso, estava muito tenso. Hoje estou muito mais livre e relaxado do que com 25 anos; eu tinha uma meta para alcançar as coisas, agora isso está feito. Com 20 anos tinha vontade de ir além das coisas que fazia, e o teatro para mim foi um espaço para crescer, talvez também um espaço de terapia, para afirmar, questionar, me colocar em risco sem me matar. Eu tinha necessidade de desafiar o corpo, minha presença no espaço, tinha vontade de aprender como lidar com os outros. Tive sorte de conseguir entrar e ficar nessa escola, o que é difícil e caro; eu só tinha dinheiro para pagar um semestre. No último ano a escola faz uma produção profissional com figurino e música, que depois é mostrada no país inteiro e até no exterior. Fiz várias músicas para espetáculos de

nossa turma, colaborei com os professores de dança, e com o professor de improvisação fiz a música para *Tristão e Isolda*. Depois propus uma troca com a direção da escola: fiz música para dois espetáculos e também dei aula de canto coral. Morei quatro anos na parte italiana da Suíça, que é maravilhosa, numa casa linda, encontrei pessoas maravilhosas, alunos do mundo inteiro, sobretudo da Europa, professores de toda parte.

Eu tinha amigos pintores, artistas plásticos, músicos, mas de teatro tinha poucos. Dediquei-me ao teatro, mas a dança me deu mais liberdade de pensar. Tive vontade de fazer coisas experimentais voltadas para o circo, mas eles eram muito tradicionais. A escola foi fundada por um palhaço famoso, Dimitri, que trabalhou com Marcel Marceau; depois entrou a dança – os professores de dança eram maravilhosos e traziam a performance; eles vinham dos centros mais adiantados, de Nova York e da Alemanha. E plantaram a semente do conflito: ou nos conformávamos com a coisa completamente tradicional, ou explodíamos tudo isso e fazíamos algo mais.

Para desespero de minha família, depois de me formar como professor de música, fui para o teatro e também ficou evidente que eu não me casaria com uma mulher. Confrontei minha família com os fatos, e isso contribuiu para que eu tivesse uma vida mais relaxada. Com 12 anos, de cima de uma pedra, pensei em me jogar, estava desesperado. Não tinha nenhum *gay* na família, não conhecia ninguém, não tinha palavras. Hoje vejo crianças com 12 ou 13 anos e tenho a noção do desespero que elas podem estar passando; não é preciso ser *gay*, mas é fundamental achar o passo nessa fase da pré-adolescência. Muito devagar eu consegui me posicionar, com amigos, com meu primeiro companheiro, o pintor Mathias Spiess. Isso abriu espaço para eu me sentir normal na sociedade sendo *gay*.

BP: Isso foi na cidade em que você morava?

Não; quando eu saí da escola de teatro, fui para a Alemanha, me contrataram para fazer a música e ser ator em uma produção. Eu já era adulto, tinha vida sexual, mas não era explícita. No grupo de música que criamos, eu tinha uma espécie de namoro com um dos músicos; viajamos juntos, mas não foi muito assumido. E tive uma

namorada; quando estudei música, morei na fazenda dos pais dela; ela se chamava Liz e era uma mulher linda; tivemos uma grande amizade; mas as coisas acabaram acontecendo, e eu falei sobre isso. Minha educação foi sem palavras para a diversidade sexual; essa busca fez parte de algo maior, a busca da felicidade.

BP: Você falou sobre o impasse que teve aos 12 anos; você levou alguma coisa de sua experiência aos jovens em situação de rua?

Eu levo os jovens a sério, o desespero de uma criança não é menor do que o de um adulto. O adulto tende a pensar: é uma criança, e isso vai passar. Não penso assim. Olhando para mim não vejo diferença na dor ou na felicidade da criança e do adulto. Levo a vida a sério, especialmente a partir do dia em que meu pai não voltou mais para casa. A presença da morte é marcante, e me marcou também saber que tudo pode acabar assim... Então, tenho essa vulnerabilidade muito presente. Não é alguma coisa que se explique por palavras; a morte é a consciência profunda de que algo desaparece.

BP: Em sua casa, na Suíça, havia posição política definida?

Na Suíça a política faz parte do dia a dia muito mais do que aqui; na minha família tudo era discutido; a construção de uma escola, de uma estrada, tudo é votado – isso não é um mito. Nesse sentido, fui politizado não partidariamente, pois preocupar-se com assuntos públicos era comum; só quando saí de lá percebi que em outros lugares era diferente. Por um lado, isso me sufocava; por outro, era uma qualidade. Na mesa da família era fundamental falar, disputar; depois meus irmãos se engajaram na questão da imigração. Quando eu tinha 13 ou 14 anos houve a primeira votação para decidir se expulsávamos todos os estrangeiros da Suíça para ter um país puro. Isso criou muitos conflitos; meus irmãos trabalharam fazendo propaganda contra isso, eu também, mas tinha um professor que lutava a favor disso. Lembro um dia que distribuí cópias de propaganda para toda a turma e, esse professor ficou furioso e, quando descobriu que tinha sido eu, fez um discurso afirmando que eu estava sendo seduzido por meus irmãos. Para mim, essa dimensão política sempre esteve presente; mesmo a música experimental tinha esse aspecto, eu tinha um romantismo revolucionário, e minha tese na escola de

pedagogia foi sobre Che Guevara e Fidel Castro. O que eu podia ler de literatura marginal política eu lia; não tinha os livros em casa, mas os tinha nas bibliotecas. No grupo de música fomos entre quatro e oito, e todos pesquisávamos esse tipo de material, depois trocávamos; foi importante.

Na Suíça você é obrigado a fazer serviço militar ao longo de sua vida adulta, mas eu repudiava a ideia de tornar-me soldado; meus irmãos não odiavam isso como eu. Eu queria conhecer a prisão, tinha uma noção romântica, e não me conformava em ser obrigado a servir. O serviço básico nessa época era de quatro meses, depois você podia estudar por um ano e voltar por três semanas. Fiz esse serviço básico por que sem isso não poderia continuar a estudar, depois negocieei comigo mesmo que já estava bom, já tinha visto como era estar no Exército; então mandei uma carta dizendo que não voltaria mais para servir. Estudei durante dois ou três anos para concluir meus estudos, mas, por não ter voltado ao Exército, fui a julgamento público e condenado a ficar na prisão cinco meses. Foi uma experiência muito forte; fiquei numa prisão podre no Centro cidade de Basileia. Hoje ela virou um hotel de luxo, incrível! Não foi nada romântico; foi muito difícil, mas lá conheci um de meus melhores amigos. Na prisão, aos 26 anos, também descobri minha mãe; talvez tenha sido para isso que fui parar lá. Ela achava que o fato de eu não servir era uma mancha na família; para eles, que são todos obedientes, foi o fim ter um filho criminoso. Um domingo, porém, minha mãe me visitou, olhou-me de um jeito como não olhava há anos, e só lembro que chorei. Ela percebeu e falou que eu não estava bem; concordei, e ela me disse que eu tinha de sair dali. Depois de passar um tempo isolado, tinha que trabalhar todos os dias; saía da prisão às seis horas da manhã e ia para o hospital. Lá primeiro fiquei no necrotério, depois fui para o andar de cima, onde cuidava de pacientes que estavam na cama há anos. Foi uma experiência forte: passar o dia inteiro com eles limpar, fazer tudo; à noite tinha que voltar para dormir na cela. Realmente, eu não consegui lidar bem com isso, e a partir desse domingo, todo dia minha mãe estava às seis horas na porta da prisão e ia comigo até o hospital. Isso me tocou mais do que todos os motivos que tive para não servir. A vida é engraçada; tudo é tão complexo, que muitas vezes não sabemos por que fazemos as coisas.

BP: Você não sabia o que ia ver lá; tinha uma ideia romântica, e viu sua mãe. Mas o encontro com a mãe é super-romântico, só que não era o esperado.

Essas experiências abriram minha cabeça para pensar as coisas da periferia; posso querer muito alguma coisa, e no final essa coisa tornar-se insignificante, e passar a me interessar por outra coisa que aconteceu paralelamente ao que eu queria, mas que ficou mais perto de mim. Deixar espaço para as coisas acontecerem me interessa porque comigo aconteceu assim.

Na Alemanha acabei no meio da antroposofia, de Rudolf Steiner, contratado para fazer música num espetáculo e atuar como ator. Eles têm coisas bacanas, valorizam a cultura, mas têm um lado nacionalista, racista, monarquista, que não é explicitado na filosofia deles; por isso muitas pessoas de lá nem se preocupam com essas ideias. Como fui contratado para fazer uma peça sobre Kasper Hauser, me repassaram todo o seu pensamento cosmológico. No meio dessa ideologia, dessa leitura que eles tinham das coisas, me senti sufocado; não quis pregar isso, e esse foi o primeiro trabalho que não terminei.

Assim cresceu o desejo de fazer uma produção própria; juntei forças, busquei pessoas, dinheiro. Depois de fazer a música para um espetáculo na Suíça, a professora dos produtores, que era tia de meu melhor amigo na escola de teatro, me perguntou o que eu ia fazer depois. Então respondi que estava procurando dinheiro para fazer uma ópera. E no dia seguinte ela me ligou perguntando de quanto eu precisava? Eu disse de 200 mil. Ela não tinha todo esse dinheiro, mas tinha 30 mil, com que comecei a fazer, pensando que, se conseguira 30 mil, conseguiria o resto; mas não consegui. Montei uma ópera com seis dançarinos-músicos, fizemos turnês na Alemanha, na Áustria, na Suíça; depois de dois anos, entretanto, tivemos que parar, porque não havia mais como fazer empréstimos e nem como pagar.

Sem dinheiro, voltei para a Suíça, e em Basel vivi com o Mathias, que trabalhara para mim, na Alemanha fazendo cenário, morávamos em um pequeno apartamento. Fiquei deprimido durante meses; depois pensei: o que temos é um apartamento, nós e amigos. Vamos fazer um espetáculo aqui no apartamento, um jantar. Eu tinha uma amiga da escola de teatro que gostava de cozinhar; então a chamamos para fazer

um espetáculo com comida e poesia, e foi muito bom. Conseguimos uma página inteira no jornal principal. Depois durante meses fizemos apresentações quatro vezes por semana, porque só cabiam nove pessoas por noite. Era um espetáculo performático que incluía um trajeto fora, pela cidade. Entrávamos no subterrâneo de um hospital, que era um abrigo antinuclear, e ali o espetáculo acabava. Havia uma parte de áudio, que gravamos ao longo de todo o trajeto; depois as pessoas colocavam um fone de ouvido e repetiam o percurso, passo a passo; você abria a porta, e a porta batia; havia um deslocamento das coisas. Com isso conseguimos nos estabelecer em Basel, que é uma cidade pequena, mas muito exigente com relação à arte.

Voltei a dar aulas para pagar as dívidas. Com o tempo acabei gostando de trabalhar em escolas; dei aulas de canto e de teatro em Zurich; depois, em Basel, trabalhei em classes para imigração, porque lá a população imigrante é muito grande. Nessas escolas as crianças passam um ano, dependendo do caso um, dois ou três semestres; lá elas aprendem a falar alemão, depois é preciso avaliar a escolaridade delas e tentar desenvolver um caminho para inseri-las na sociedade. Adorei esses encontros, e isso acabou com meu trauma de ser professor – não fazia mais diferença ser artista ou professor. Depois fui contratado para trabalhar lá, tinha de tudo: jovens de 14, 15 anos com escolaridade muito boa, muito ruim e até mesmo aqueles que nunca tinham frequentado a escola. Trabalhei com eles utilizando todos os meus recursos de teatro, música, artes plásticas, e foi nessa época que conheci o Maurício. Depois ele também foi trabalhar lá, e aprendemos muito com esses alunos. O que mais me fascinou foi o fato de esse trabalho ter virado uma troca: só eles poderiam saber por onde começar; nós ajudávamos, oferecíamos recursos, mas não podíamos ensinar. O que era um castigo virou presente, e a partir daí me sinto diferente do que quando eu tinha 25 anos. Aprender a conviver com a diferença é educação política, não é ideologia. Com relação à música, vejo minha sonoridade no conjunto; isso me faz pensar que não preciso resolver tudo.

BP: Quando chegou no Brasil pela primeira vez, imagino que com Maurício, a passeio, e viu essa falta de consciência comunitária numa sociedade bem menos estruturada do que a suíça, qual foi seu primeiro impacto? Como chegaram a *Devotionalia*?

Eu já tinha estado aqui duas vezes antes com Maurício; fiquei no Rio, mas fui a Saquarema e a Visconde de Mauá – viemos mais a passeio. No Rio, Teresa Miranda nos convidou para fazer um projeto no Calouste Gulbekian, onde ela era diretora. Foi então que começamos a pensar como era a cidade, sobre a posição do Calouste e as questões relativas à arte erudita e à popular. Os jovens que cercavam o Calouste eram os que se escondiam ou moravam em volta do MAM. Então resolvemos fazer algo com esse grupo, que de alguma forma ligava essas duas instituições. Começamos a pensar no que fazer com um grupo desses, algo relacionado a corpo, e de repente caiu a ficha. Fizemos a proposta, buscamos recursos e também colocamos nosso dinheiro para poder começar. O Calouste foi a base operacional, um espaço para guardar as coisas; a mostra foi no MAM.

Sobre o Brasil eu não tinha muitas expectativas; de fato, até hoje sou curioso com o Brasil, vejo que há uma riqueza diferente. Aqui temos trabalhado as identidades culturais na experiência do dia a dia, o que é muito contraditório com a violenta estrutura social do Rio; ainda não sei como conciliar, nem sei quais são as interdependências. Sei que não será um discurso revolucionário, político, o que vai mudar o comportamento das pessoas. O problema está ligado à construção da linguagem, da segurança, do corpo no espaço, do equilíbrio, da interação entre os gêneros, entre filhos e pais. Vejo que todo esse movimento revolucionário que foi realizado com muito sangue, muita ideologia, também foi produto de uma neurose, de coisas que ficaram mal resolvidas, que não foram tratadas com a complexidade necessária para a vida do ser humano.

O que me interessa é estimular a transparência, a fragilidade de cada um no próprio entendimento de si mesmo. Não mudar a pessoa, apenas fazê-la entender onde está, o que é e o que poderia ser nesse sistema. A situação da saúde e da educação nem é preciso falar; é evidente; ninguém pode defender, nenhum partido político. Os direitos humanos estão ali como coisas não realizadas. Quanto ao espaço na sociedade, as posições sociais, a negociação com o poder, me interessa não fortalecer as fronteiras, mas expor sua fragilidade e sua força ao mesmo tempo. Não acredito que fortalecer os dispositivos de segurança, com câmeras e armamentos por todos os lados, resolverá o problema da violência. A Suíça

realmente é bem diferente do Brasil sob muitos aspectos, mas nenhum dos dois é mais ou menos complexo do que o outro. São complexidades diferentes.

BP: Ainda sobre a elaboração de *Devotionalia*, houve alguma influência de uma arte ativista que já acontecia na Europa?

O primeiro trabalho que fizemos juntos foi *Innendienst*, com crianças, filhos de imigrantes. Nessa época nada havia ainda na cena artística, e esses trabalhos causaram estranhamento. Nos EUA, Mary Jane, quando nos contratou para fazer o projeto em Atlanta, já estava pensando nessa linha de trabalho. O Maurício foi a uma palestra dela na Kunsthalle Basel. Em casa me disse que ela falava sobre o que já estávamos fazendo; depois disso mandamos para ela o conceito de *Devotionalia*, ainda não tínhamos executado o projeto. Ela se interessou muito e perguntou se tínhamos algo para mostrar, justamente quando estávamos fazendo o *Innendienst* (Serviços Internos) na Suíça. Ela fez uma escala em sua viagem, passou um dia em Zurique conosco, viu nossa exposição e imediatamente nos convidou para participar de seu próximo grande projeto em Atlanta. Foi muita sorte o Maurício ter ido assistir à palestra, nós procurarmos o endereço dela para mandar um fax com o projeto, e a coisa simplesmente funcionou assim; de repente, estávamos trabalhando com Mary Jane Jacob e Homi Bhabha.

Conclusões

Concluo esta pesquisa supondo que os trabalhos que aqui analisei continuem gerando sentidos; ainda que o Brasil mude bastante, eles permanecerão significativos do momento dessa passagem do tempo em que tudo era considerado dominado e conhecido para o tempo em que começamos a ver nossa participação no aumento da violência, que é consequência de processos de exclusão social ao longo de cinco séculos. Segundo Roberto DaMatta,¹⁸³ o grande problema do estilo de vida brasileiro está na desigualdade social, mas é tão difícil criar um estilo de vida realmente igualitário, que seria mais fácil acabar com a desigualdade social que sustenta e permeia nossa cultura em todos os lugares.

De fato, a desigualdade social está diminuindo, ainda que alguns reclamem contra isso. Clarisse Lispector, sem se apegar aos dualismos, afirma que sempre haverá dúvida sobre o que surge primeiro “o ovo ou a galinha”. Nesse sentido, podemos pensar que também é difícil e desnecessário determinar o que se deve transformar primeiro: nossa cultura ou nossa política. É possível, porém, que ambas se modifiquem mutuamente, uma vez que sempre dependerão da negociação de terceiros, entre eles os excluídos sociais, que compartilham com todos o lugar e a sociedade.

Contudo, a exemplo de outras produções de arte contemporânea, não acredito que esses artistas continuarão a fazer esse tipo de trabalho colaborativo com a alteridade até o final de suas trajetórias. Nos últimos passos que eles deram até o fechamento deste texto já podemos perceber isso. Dias & Riedweg, cuja produção é bastante frequente, apresentam mudanças de rumo nos últimos trabalhos. Dois especialmente dos mais recentes eu ainda gostaria de comentar – seria como se eles estivessem concluindo este texto junto comigo, como se eu tentasse retirar de nossas conversas o entendimento das novas estratégias da dupla. São trabalhos que continuam abordando a questão dos reflexos – inerente ao dispositivo fílmico e a nossa própria visão – e se intitulam *Caminhão de mudanças* e *Paraíso cansado*.

¹⁸³ <http://colunas.g1.com.br/maquinadeescrever> postado por Luciano Trigo em 07/06/2009.

Caminhão de mudanças, como *Malas para Duchamp*, são objetos que constroem e transportam sua própria história no deslocamento de um lugar para outro. A fim de traduzir a ideia desse deslocamento Dias & Riedweg usam o termo interterritorialidade, que sugere de alteridade social, imigração e preconceito de uma forma mais sutil, mais conceitual do que nos trabalhos do início. *Caminhão de mudanças* – vídeo que serve como plataforma para outro vídeo – projeta um vídeo inicial na traseira do caminhão, que fica estacionado em algum lugar; simultaneamente uma câmera filma a reação das pessoas em relação ao vídeo que está sendo mostrado. O vídeo inicial é *Throw*, ação gravada durante protestos em Helsinque, na Finlândia, em que os transeuntes eram convidados a atirar algum objeto contra uma câmera (protegida por um vidro). Como resultado, esses objetos se transformam em imagens que se desmancham diante do espectador, cuja reação é gravada sobre a imagem original de *Throw*, de forma que vai havendo o apagamento desse vídeo inicial, que fica cada vez mais recuado, deixando para trás aquele protesto que se dissolve em meio ao tráfego e às silhuetas de espectadores que conversam, bebem e, às vezes, fotografam e filmam a situação do caminhão, que é bem sugestiva.

Paulo Herkenhoff traduz essa mudança como expressão da passagem do biográfico para o histórico, numa história que é construída pelos sujeitos e não mais numa história feita apenas para ser ouvida. *Caminhão de mudanças* pretende acordar o espectador para fazê-lo sentir-se personagem da história, ideia que se aproxima dos modos da antiga cultura oral, que, mesmo mantendo mitos sagrados e conceitos morais, sempre incorporava a suas histórias a subjetividade do narrador e seus ouvintes.



Cenas de *Throw*, e *Caminhão de mudanças* com *Throw* projetado ao fundo.

Outro trabalho que lida com reflexos é *Paraíso cansado*, videoinstalação com dois canais de vídeo que são projetados como se um fosse reflexo do outro, embora não o sejam. Nos vídeos um ator faz o papel de dois homens, um vestindo negro, e outro vestindo branco, que andam de forma mais ou menos simétrica sobre dunas. Eles se veem, um anda em direção ao outro, depois eles se cruzam, se encaram, mas não se comunicam e prosseguem seus caminhos. Há uma atmosfera de desejo e de impossibilidade, algo de narciso e solitário, que retrata o crescente problema do individualismo na sociedade contemporânea. A videoinstalação foi gravada nas dunas de Maspalomas, nas Ilhas Canárias, local que recebe todos os anos milhares de turistas de todas as partes da Europa para prática sexual anônima conhecida como *cruising*, na qual os praticantes se relacionam fisicamente sem nenhum envolvimento emocional.



Paraíso cansado, Dias & Riedweg, videoinstalação, 2009

Os filmes de Cao Guimarães, que nos convidam a mergulhar no tempo da projeção única, têm sido exibidos em salas especiais seguidos de debate com o artista. No Rio ele já esteve na cinemateca do Instituto Moreira Sales, local onde também houve retrospectiva dos filmes de Eduardo Coutinho e de Jean Rouch. Quem tem a sorte de sintonizar a tevê Brasil durante a madrugada pode ver alguns de seus documentários, *O fim do que não tem fim* e *Andarilho*, este último já localizado em locadoras. Atuando em dois circuitos distintos, Cao observa que tem dificuldades de comercializar seu trabalho, vendendo especialmente seus filmes “mais curtos”; já vendeu *Sopro* para o Guggenheim e *Rua de mão dupla* para o Canal Brasil. Com base nos princípios fenomenológicos, Cao procura proporcionar ao espectador contemplação ativa; não quer que seus filmes sejam vistos de modo passivo “acomodando o olhar do espectador”, mas no sentido ativo, “incomodando o olhar”. Não opta pela “higienização” das imagens, como faz a mídia, e acredita que “os

objetos e os fenômenos precisam de tempo para se deixar revelar”. Bispo do Rosário é influência direta na série Gambiarras, mas nos filmes de Cao também podemos ver a influência da história de vida de Bispo, que construiu um universo mítico, com objetos, mantos e bandeiras, para exorcizar seus traumas.¹⁸⁴

Rosana Palazyan na exposição *O lugar do outro*, na Casa França Brasil, no Rio de Janeiro, cultiva plantas daninhas em canteiros dentro do antigo Mercado do Porto. Em São Paulo, ela já havia plantado as daninhas nos sulcos existentes entre as placas de concreto do piso da Galeria Leme, instalada num prédio de arquitetura moderna. Nos livros sobre culturas autossustentáveis, a artista aprendeu que as populações de borboletas e de outros animais dependem direta ou indiretamente dessas plantas. Os livros de agronomia, por sua vez, revelam que uma planta é considerada daninha se crescer onde não é desejada, se não tiver valor de beleza nem utilidade ou se nascer importunamente em meio a uma cultura econômica e com ela competir por espaço e nutrientes. A metáfora para os excluídos socialmente é direta e mais sutil, e ela muda de estratégia fazendo uma revisão de antigas verdades científicas que agora são econômicas. Rosana lembra que em 2005 houve muita discussão sobre o termo “higienização”, utilizado pelas autoridades oficiais para designar a retirada dos moradores de rua do Centro da cidade de São Paulo.¹⁸⁵



Rosana Palazyan, *O lugar do outro*, Casa França Brasil, 2010

¹⁸⁴ A superfície de um lago – entrevista a Cezar Migliorin, e entrevista a Carla Zaccagnini, ambas disponíveis em www.caoguimaraes.com.

¹⁸⁵ Informações obtidas em Zeitlin, 2006.

Na última exposição de Paula Trope no Rio de Janeiro, Exílios, no Parque das Ruínas, ela já não aborda a questão do presente, mas dos poloneses que nos falam sobre suas vidas antes e depois do nazismo. A artista, portanto, continua tratando de exclusão, embora de outro lugar e de outro tempo, nos mostrando pessoas que acharam no Brasil uma saída para o extermínio nazista. Essa estratégia realiza uma espécie de redenção da crueza de sua produção anterior – se jovens poloneses conseguiram superar a adversidade do nazismo no Brasil, por que os meninos de rua não conseguiriam?

A relação fenomenológica que traz para perto o que estava longe, aos poucos, nesses artistas se vai, contudo, dissipando, sendo substituída por conceitos mais elaborados, ainda que menos impressionantes. A arte contemporânea, como a antropologia social, só é possível a partir do estranhamento, e no momento em que ele se dissipa é necessário trocar o objeto, seguir outros caminhos. Exatamente pela impossibilidade de essas experiências se repetirem optei por falar a seu respeito, situando-as dentro da história de nossa arte e nossa cultura.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ALZUGARAY, Paula van Steen. *O artista como documentarista: estratégias de abordagem da alteridade*. Dissertação de Mestrado da Escola de Comunicações e Artes da Universidade Federal de São Paulo, 2008.

ANDRADE, Mario de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.

_____. *O turista aprendiz*. São Paulo: Duas cidades, 1983.

_____. *Paulicéia Desvairada*. São Paulo: Casa Mavença, 1922.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago, Revista de Antropofagia, Ano 1, No. 1, maio de 1928.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução de Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1994.

BARTHES, Roland. *A câmera clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

BASTIDE, Roger. Brasil, *Terra de contrastes*. Trad. Maria Isaura Pereira Queiroz. São Paulo / Rio de Janeiro: Difel, 1976.

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BECKER, Howard. Arte como ação coletiva. In *Uma teoria da ação coletiva*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

_____. *Métodos de pesquisa em ciências sociais*. São Paulo: Hucitec, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política. Obras Escolhidas I: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2008.

BISHOP, Claire. The social turn: collaboration and its discontents. In *Artforum*, fevereiro de 2006, traduzido em *Concinnitas* 12, Rio de Janeiro: Uerj, 2008.

_____. Antagonism and Relational Aesthetics. In *October* 110, 2004, pp. 55-79.

BOURDIEU, Pierre e DARBEL, Alain. *O amor pela arte*. Trad. Guilherme Teixeira. São Paulo: Edusp, 2003.

_____. *A ilusão biográfica*. In *Usos & abusos da história oral*. 2 ed. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Paris: Les presses du réel, 1998.

_____. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.

BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. Trad. Leila Mendes. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

_____, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CANCLINI, Nestor García. *Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade*. Trad. Luiz Sergio Henriques, 2 ed., Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

_____. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Ana Lessa e Heloisa Cintrão, 2ª edição, São Paulo: Edusp, 1998.

_____. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Trad. Fernando e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: artes do fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHARTIER, Roger. Cultura Popular: revisitando um conceito historiográfico. In *Estudos Históricos*, vol. 8, n. 16, Rio de Janeiro, 1995.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CLARK, Lygia. *Lygia Clark – Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74*. Org. Luciano Figueiredo. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica. Antropologia e literatura no século XX*. Gonçalves, José Reginaldo Santos (org.). Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

CRAPANZANO, Vicent. Hermes dilemma: the masking of subversion in ethnographic description. In *Writing Culture: the poetics and politics of ethnography*. James Clifford e George E. Marcus (org.). Los Angeles: University of California Press, 1986.

DAMATTA, Roberto. O ofício do etnólogo, ou como ter “anthropological blues”. In NUNES, Edson de Oliveira. *A aventura sociológica: objetividade, improviso e método na pesquisa social*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

_____. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DIAS, Maurício. RIEDWEG, Walter. *O outro começa onde nossos sentidos se encontram com o mundo*. Catálogo da exposição homônima, com curadoria de Catherine David. Rio de Janeiro: CCBB, 2002.

_____. *Dias & Riedweg*, Barcelona: Macba, 2004.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

FABRIS, Elí Henn. Hollywood e a produção de sentidos sobre o estudante. In *Estudos Culturais em educação*. Porto Alegre: UFRGS, 2000.

FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Trad. Maria Luisa X. de A. Broges. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

FIGUEIREDO, Luciano. *Hélio Oiticica: obra e estratégia*. Catálogo da Mostra Rio Arte Contemporânea. MAM-RJ: Rioarte, 2002.

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

FOSTER, Hall. O artista como etnógrafo. In *Arte & Ensaios 12*, Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2005.

GEERTZ, Clifford. Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura. In: *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

_____. *Obras e vidas: o antropólogo como autor*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

GOLDENBERG, Mirian. O método biográfico em ciências sociais. In *Como fazer pesquisa qualitativa em ciências sociais*. 3 ed., Rio de Janeiro: Record, 1999.

GUATTARI, Félix. ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.

GUIMARÃES, Cao. Documentário e subjetividade: uma rua de mão dupla. In *Doc expressão e transformação*. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na Pós-Modernidade*. DP&A. Rio de Janeiro. 2002.

_____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola: 1999.

HERKENHOFF, Paulo. *Paula Trope, grão da voz entre dobras da alma*. Folder da instalação Exílios, de Paula Trope, realizada no Parque das Ruínas, Rio de Janeiro: 2007.

JAMESON, Fredric. *O pós-modernismo e a sociedade de consumo*. In: KAPLAN, An (org.). *O mal-estar no pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

_____. *Espaço e imagem. Teorias do pós-moderno e outros ensaios* Gazzola, Ana Lúcia A. (org.). Rio de Janeiro: UFRJ. 2004.

KWON, Miwon. *One place after another: site-specific art and locational identity*, Londres: The MIT Press, 2002. Traduzido em *Arte & Ensaios 17*, Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2008.

_____. The Wrong Place. *Art Journal*. p.33, Spring, Los Angeles: Ucla, 2000: 33.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Lisboa: Edições 70, 1981.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

_____. Tempo e dispositivo nos filmes de Cao Guimarães. In *Cao Guimarães*. Espanha: Caja de Burgos, 2007.

_____. Rua de mão dupla: documentário e arte contemporânea. In *Transcineamas*. Kátia Maciel (org.). Rio de Janeiro: Contra-Capa, 2009.

LISPECTOR, Clarisse. Mineirinho In: *Para não Esquecer*. São Paulo: Siciliano, 1992.

MAUSS, Marcel. *Sociologie et anthropologie*. Paris: Puf, 1966.

MATTELART, Armand e Michèle. *História das teorias da comunicação*. São Paulo: Loyola, 1999.

MEDEIROS, Rogério Bitarelli, *O documentário de Jean Rouch e o cinema brasileiro*. Comunicação apresentada na mesa Arte das imagens e arte contemporânea, no Colóquio O Ano da França no Brasil – A experiência Paris 8, Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ, 2009.

- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- MEAD, G. H. *Mind, Self and society*. Chicago: University of Chicago Press, 1934.
- MORIN, Edgard. *Cultura de massas no séc. XX: o espírito do tempo*. Rio de Janeiro: Forense, 1969.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Mundialização: saberes e crenças*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- PALAZYAN, Rosana. (org.) *O lugar do sonho*. São Paulo: CCBB, 2004.
- TROPE, Paula. *Translados*. Dissertação de Mestrado da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1999.
- _____. *Folder da exposição Contos de passagem no Espaço Cultural Sérgio Porto, 2003/2004*.
- SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: Qual é o parangolé? e outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- SCHWENDENER, Martha. To get a clearer look at the poor, an artist uses distorted images. matéria publicada na *Art Review*, Nova York, 4 de agosto de 2007.
- SCOVINO, Felipe. *Arquivo contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- SIMMEL, G. *Metrópoles et mentalité* (1903) In GRAFMEYER, Y. e JOSEPH, I. (orgs.). *L'École de Chicago*. Paris : Champ urbain, 1971.
- THOMPSON, John B. *Ideologia e cultura moderna*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- TROVÃO, Ana Carolina Rubini. *Cosmococas: anarquia, liberdade e experimentalismo na obra de Hélio Oiticica*. Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Paraná. Curitiba: UFPR, 2006.
- VELHO, Gilberto. *A utopia urbana – um estudo de antropologia social*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- _____. Observando o familiar. In NUNES, Edson de Oliveira. *A aventura sociológica: objetividade, improviso e método na pesquisa social*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- _____. *Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. 8 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- _____. *Biografia, trajetória e mediação. Mediação, cultura e política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- VINHOSA, Luciano. Artista e receptor: fronteiras amolecidas no ato fotográfico. In *Poiésis*. n.12, ano 9, revista do Programa de Pós-Graduação da UFF em Ciência da Arte. Niterói, 2008.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. 2. ed. Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- WOHLTHAT, Martina. LOPEZ, Sebastián. *Premières publications d'artistes de Suisse*, Collection Cahiers d'Artistes, Suíça: Pro Helvetia, 1997.

WOOD, Paul. *Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac Naif, 1998.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e terra, 2005.

ZEITLIN, Marilyn. Texto sobre a obra de Rosana Palazyan. Disponível em www.galerialeme.com São Paulo: 2006.

ZILIO, Carlos. *A querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997.

Sites

www.caoguimaraes.com

www.galerialeme.com

www.tropicalismo@uol.com.br

Filmes e vídeos

Andarilho, longa-metragem de Cao Guimarães, 2006.

A alma do osso, longa-metragem de Cao Guimarães, 2004.

Babilônia 2000, longa-metragem de Eduardo Coutinho, 2001.

Boca do lixo, vídeo de 50 minutos de Eduardo Coutinho, 1992.

Contos de Passagem, vídeo de Paula Trope, 2002.

Da janela do meu quarto, curta-metragem de Cao Guimarães, super-8, 3 min, Pará.

Edifício Master, longa-metragem de Eduardo Coutinho, 2002.

Jean Rouch: subvertendo fronteiras, documentário sobre Jean Rouch realizado por Ana Lucia Ferraz, Edgard Teodoro da Cunha, Paulo Morgado e Renato Sztutman, 1996.

Lês maîtres fous, média-metragem de Jean Rouch, 1955.

Mal Wal: encontros traduzidos, documentário sobre a trajetória dos artistas realizado pela Associação Cultural Videobrasil, 2005.

Mestres e gambiarras, vídeo de Cao Guimarães, 2008.

Moi, un noir, longa-metragem de Jean Rouch, França, 1958.

Nascidos em bordéis (Born into brothels), longa-metragem de Zana Briski e Ross Kauffman, 2004.

O fim do sem fim, longa-metragem de Beto Magalhães, Cao Guimarães e Lucas Bambozzi, 2001.

O fim e o princípio, longa-metragem de Eduardo Coutinho, 2005.

Ônibus 174, documentário de José Padilha, 2002.

Os Raimundos, os Severinos e os Franciscos, vídeo de Dias & Riedweg, 2008.

Rua de mão dupla, vídeos propostos e editados por Cao Guimarães, 2002.

Theodorico, imperador do sertão, documentário de Eduardo Coutinho, 1978.

Anexos

Para mostrar depoimentos mais diretos sobre as obras, nos anexos transcrevo a entrevista que organizei para a revista *Arte & Ensaíos*, com a participação de Paulo Herkenhoff. Na revista, dada a falta de espaço para publicação do texto na íntegra, foi decidido em reunião priorizar o depoimento dos artistas. A edição que publico aqui é mais um debate, porque Herkenhoff, além de ter elaborado suas próprias questões para os artistas, também responde espontaneamente, como seu curador, crítico de arte e relevante teórico da arte brasileira, às perguntas que elaborei com de *Arte & Ensaíos*.

Nessa entrevista também se destaca uma discussão sobre questões específicas da Escola de Belas Artes, por parte de Maria Luisa Tavora, Paulo Herkenhoff e Maurício Dias, que conhecem a história da instituição, e acredito que esses argumentos possam contribuir para o crescimento da Escola e do Museu Dom João VI, que é um importante patrimônio dessa instituição.

Na sequência dos anexos, transcrevo a continuação dessa conversa na mesa de lançamento do número 18 de *Arte & Ensaíos*, no Parque Lage, integrada por mim, Dias, Riedweg e Paulo Herkenhoff. Ali coloquei mais diretamente questões da antropologia social na arte contemporânea e tive a oportunidade de debater o tema da pesquisa com os artistas pesquisados e seu principal crítico carioca. No decorrer das questões, percebo que Dias & Riedweg aceitam com mais facilidade uma leitura antropológica de suas obras, diferente de Herkenhoff, que reluta em aceitar afinidades com a antropologia, enfatizando nessas obras a valorização da subjetividade dos colaboradores, antes considerados meros indivíduos marginalizados: miseráveis, passivos e impotentes. Na verdade, porém, essas ideias não se opõem, pois tanto a arte contemporânea como a antropologia urbana, quando abordam grupos excluídos, querem ressaltar em seus integrantes a existência da subjetividade.

Na mesa do Parque Lage, Paulo Herkenhoff na posição de curador, também coloca o problema do vídeo nas coleções brasileiras, bem como a questão de um sistema

de arte que só valoriza o objeto acabado e a do monopólio no sistema de comunicação brasileiro, o que, aliás, é extremamente importante, porque esses são os principais canais de difusão das obras em questão, que abordam os meios de comunicação de massa de forma extremamente crítica. Walter observa que, se a tevê tivesse abertura para desenvolver seus projetos, poderia ser interessante, e Maurício, sem preconceitos, declara que adora as escolas de samba, as novelas e alguns programas populares da tevê.

Anexo 1

Entrevista de Dias & Riedweg à revista *Arte & Ensaios* e a Paulo Herkenhoff

Entrevista de Dias & Riedweg à revista *Arte & Ensaios* e a Paulo Herkenhoff, realizada no ateliê dos artistas em Santa Teresa, em 12 de janeiro de 2009, com a participação de Beatriz Pimenta, Ana Cavalcanti, Maria Luisa Tavora, Simone Michelin e Jacqueline Belotti.

Maria Luisa Tavora: Como todos nós aqui trabalhamos numa escola de belas artes e somos colaboradores de uma revista, tenho sempre uma indagação inicial: o que vocês acham imprescindível na formação sistematizada de um artista? Especificamente para o Maurício, em sua trajetória o que foi positivo carregar da época da Escola de Belas Artes?

Walter Riedweg: Um procedimento importante, que quase nenhuma escola faz, é manter a contradição na formação. Normalmente a escola só investe em conhecimento, mas não na desconstrução desse conhecimento; depois as pessoas ficam presas dentro da semiótica, da ciência, da arte, seja no que for, e perdem o sentido da vida; são técnicos, mas não artistas. Manter essa tensão ao longo da formação é complicado na prática; é uma questão filosófica.

Maurício Dias: Tenho dúvidas sobre a possibilidade de transmitir o que é necessário para ser artista, de forma tão diretamente orquestrada como uma Escola de Belas Artes acaba tendo que ser. Se por um lado é necessário ter conhecimentos técnicos e históricos para poder desenvolver uma carreira e uma linguagem artísticas, é também necessário ter um potencial de subversão contra tudo aquilo que se aprende. Historicamente, o que se tem apresentado é um artista quase matar o outro para poder fazer algo novo, mas isso não se aprende na escola. Durante quatro anos e meio estive na Escola de Belas Artes, e esses anos foram absolutamente determinantes para que eu seguisse a trajetória de artista. Depois estive durante três anos em outra escola, na Suíça, que em relação à EBA funcionava de maneira radicalmente diferente. E precisei de outros sete anos para esquecer e destruir tudo o que havia aprendido. Aí, sim, pude considerar-me artista; levei sete anos não para apagar, mas para contrariar tudo aquilo que tinha sido ensinado. Do Fundão lembro-me de uma passagem curiosa: quando tinha oito anos, uma vizinha do prédio era aluna da Escola de Belas Artes, e com ela eu ia para as aulas de modelo vivo e pintura; aos 18 anos, quando entrei como aluno, não foi diferente de quando tinha oito. Com oito ou 18 anos não se é artista; ser artista é um processo de depuração dos conhecimentos que funciona como um filtro.

Paulo Herkenhoff: Sobre a formação do artista na universidade existem três posições. Uma é a de Harold Rosenberg, que afirma não ter a universidade condições de fornecer ignorância ao artista – haveria aí uma dificuldade inicial. O segundo aspecto é se essa forma de conhecer tem que ser tornada ficcional, e o modelo aí talvez fosse o não saber, de George Bataille. A terceira é a intuição, de Henri Bergson revisto por Gilles Deleuze – confiar que esse elemento dispare o processo cognitivo. A ideia de instituição é muito forte, e quando você não destrói, não mata, mantém o paradigma.

WR: No sistema educacional, existe uma domesticação da mente que acaba reprimindo a sensibilidade. Quem não desenvolve uma imunidade própria contra essa instituição acaba se conformando, introduzindo uma normalidade que é perversa.

PH: A pintora Katie Van Scherpenberg tem uma conclusão muito interessante sobre o ensino da arte: “Não ensina nada a ninguém, mas alguns aprendem”. Acho maravilhoso isso porque é dentro dessa impossibilidade que alguma hipótese se fertiliza e se potencializa. Como a dupla se organiza e define sua dinâmica? Imagino que haja conflitos, processos de negociação. Existiria uma divisão no trabalho, uma divisão de tarefas?

MD: Só começamos a trabalhar juntos dois anos e meio depois que nos conhecemos. Antes disso, Walter fazia teatro e música, e eu fazia pintura e gravura. O conviver com o trabalho diário do outro foi o começo para querermos trabalhar junto. Era mais uma questão filosófica do que prática. Para quem estávamos fazendo aquilo? Para onde?

PH: Maurício fala da Escola mas não entra nela. Por exemplo, *Devotionalia* só pode ser trabalho de alguém que venha da gravura porque é uma impressão primordial do ser que, no fundo, também é uma metáfora do artista. Com quem você estudou gravura?

MD: Na EBA, com o Adir Botelho, Marcos Varela e Kazuo Iha.

PH: Não acho que seja por acaso: o Adir Botelho foi aluno do Goeldi e professor da Anna Maria Maiolino. Dos anos 50 aos 70, foi professor de vários artistas que abandonaram a gravura, mas trouxeram contribuição naquele instante. Adir dedicou-se profundamente a Canudos, numa série muito forte de desenhos e gravuras, que a diretora Angela Ancora da Luz publicou pela Escola de Belas Artes. Afinal, essa gravura se fez herdeira de uma tradição ética do expressionismo alemão.

MD: Acho que o vídeo é a continuação direta da gravura. O que ficou da gravura é a questão da disseminação da arte. Ela está na criação ou na percepção do público? Será que, quando alguém vê esse trabalho, percebe e se apropria dele, ele não continua a trabalhar? Na época em que fizemos *Devotionalia*, o conceito da obra foi bastante atacado, porque algumas pessoas da crítica diziam que não era arte, era atividade educativa.

PH: Especificamente Wilson Coutinho escreveu um texto horrendo sobre *Devotionalia*, que não me sai da cabeça. Acho que ele não gostava de arte. Ele gostava de pintura e de ideias de uma certa geração. Acho que a exposição em sua homenagem, no MAM em 2008, foi melancólica, descosturada, frouxa, e nesse sentido, a exposição é um retrato fiel, que acaba resgatando sua posição. O artigo de Wilson Coutinho em termos de sua biografia foi necessário a *Devotionalia*, porque ele faz uma exposição nos anos 70 sobre o antigo símbolo da Companhia de Seguros Sul América (o Pão de Açúcar) e outra comemorando os 50 anos da Coca-Cola; e isso não aparece na exposição do MAM? Ele tinha uma agenda negativa, e vocês trabalham com inesperada positividade, até quando afirmam que não pretendem mudar, ensinar, criticar, mudar o outro. Vocês estão entre os precursores dessa ideia de que mudar o olhar sobre a arte é mudar a forma de ver o mundo. A possibilidade de mudar o mundo é construir um modo de olhar. O que é mudar o olhar sobre o mundo?

MD: Num texto que escrevemos em 2000 há uma frase que toca exatamente esse ponto; é algo simples mais ou menos assim “cada pessoa vê o mundo de uma maneira que só ela vê, e isso já é suficiente para que ela seja digna, única”. Cada um vê o mundo de um jeito, e só isso já é determinante de que esse olhar tenha um valor que seja interessante conhecer.

Ana Cavalcanti: Quando Maurício fala sobre ficção e realidade, diz que a imagem é puramente imagem e que ela se transforma em ficção ou realidade a partir dos discursos que vai suscitar. Você pode falar um pouco mais sobre isso?

WR: Esse é assunto muito básico que faz parte de nosso trabalho desde o início, que se refere a *Serviços internos*, ao mundo interior e ao mundo exterior. A troca entre interior e exterior é exercício constante de se achar o mundo, de nomear, de colocar as palavras, as representações do pensamento; um mundo exterior em colisão com o interior, em que entra a questão da tradução. *Serviços internos* foi trabalho feito com a colaboração de crianças imigrantes recém-chegadas à Suíça aprendendo a falar e se colocar na sociedade. Introduzimos um exercício com cheiros e sons para buscar imagens internas e traduzi-las em linguagem, para fortalecer sentimentos que não tinham tradução em palavras. O que é básico na vida

de uma criança que cresce na Anatólia ou na Turquia não tem a ver com os pais ou o contexto da vida em Zurique. Quando essas crianças chegam, fazem um *recall* superficial que tudo apaga. Por outro lado, a diferença é a coisa mais rica que temos, é a tensão poética que temos.

PH: A arte política da América Latina, como a de Cildo Meireles, Antonio Manuel, Luis Camnitzer e Antonio Caro, abordou a Coca-Cola como mecanismo político de negação das diferenças. A isso vocês contrapõem a individuação, a subjetivação da experiência.

WR: Essas crianças imigrantes estão vivendo um momento de crise muito forte e muito positivo. Se você nunca vive essa troca total entre interior e exterior, não sabe o que é poesia.

MD: Sobre a questão de realidade e ficção gostaria de evidenciar nuances entre o documentário e nossa maneira de fazer arte. Existe todo um lado documental na forma como colecionamos histórias, narrativas, contextos. Mas também entra esse outro lado de que o Paulo fala, o da subjetivação da experiência, da individuação da massa, que não é individualização. Tentar aproximar-se do indivíduo naquele coletivo. Não querer fazer o que a mídia já está fazendo; se existe uma agenda política em nosso trabalho seria lutar contra a midiaticização do mundo. O que diferencia uma imagem documental de uma imagem fictícia é o que você vai fazer com ela. A formulação de uma imagem, uma poesia, uma palavra se dá nesse entrave do mundo interior com o exterior; no romper dessa membrana, na passagem da impressão para a expressão. Isso é muito visível no processo da imigração. A imigração é algo muito forte em nossa vida, em nossa obra; imigração no sentido de deslocamento. Marcel Duchamp fez isso com suas obras; fazemos outra coisa, que é tirar o texto do garoto de rua e colocar no museu, tirar o contexto do museu e colocar na favela.

PH: Mas essa questão da migração implica questões também de fronteira. A noção de fronteira talvez fosse uma imensa extensão imaginária em si mesma. É onde vocês operam, na fronteira. Como é a densidade dessa fronteira quando é cruzada pelo imigrante? desse espaço 'entre' que não tem dimensão mensurável.

MD: Acho que a arte é uma expressão de fronteira, porque ela está nessa passagem de dentro para fora e de fora para dentro.

PH: A arte é a ponte. Migrar da Anatólia para a Suíça e ser acolhido é uma forma de generosidade do artista. Há momentos que vocês querem fazer uma ponte, ser esse estado de transitoriedade, de indefinição, mas também de possibilidade.

MD: Um dos mecanismos de estender essa fronteira é cultivar esse deslocamento, fazemos isso conscientemente. Nossa formação artística vem também desse período em que fomos professores de crianças da imigração. Estou falando da Suíça e de toda a Europa do oeste, cujo proletariado é formado por imigrantes de países que estão em crise. Na Alemanha, são os turcos; na França, os marroquinos e nigerianos; na Suíça dos anos 90, os imigrantes vêm de muitos países balcânicos, Bósnia, Croácia, Montenegro. Dei aula de desenho e vídeo; Walter deu aulas de música, matemática, alemão. As salas de aula foram verdadeiros laboratórios: tudo que estava acontecendo no mundo acontecia no microcosmo dentro da sala de aula; tínhamos que sentar os três da Bósnia num lado, três da Sérvia no outro, e os da Croácia em outra área. Na hora do recreio virava uma guerra, e tínhamos que cultivar esse conflito e não extirpá-lo, porque é um conflito muito antigo que não se elimina. Se queremos acabar com os conflitos de um casamento, encerramos o casamento, ou teremos de cultuá-los. Tivemos que aprender a conviver com os conflitos. Em nossos projetos sempre existem vários interesses em jogo, e não os podemos dominar quando começamos um projeto. Para o bem do projeto é preciso um conflito em permanência; os conflitos devem estar em jogo. Roland Barthes tem esta frase interessante: “que a diferença se insinue e se consagre no lugar do conflito”. A insinuação da diferença é uma maneira de convívio, de respeito, o que é o contrário de muitos ensinamentos do mundo acadêmico, sejam eles das artes ou não. O conhecimento modernista ou clássico tem essa ideia de todo. Os fragmentos um dia vão chegar a construir esse todo. Depois da experiência de dar aulas nessa cena de conflito, ganhamos dinheiro para poder pagar, por exemplo, *Devotionalia* que em grande parte foi produzida por nós. Naquela época ninguém levou o trabalho a sério. Quando começamos a escrever o conceito, também não combinamos que íamos fazer uma dupla.

PH: Vocês estiveram casados, gostaria que essa expressão aparecesse na pergunta, e ao mesmo tempo discutir o trabalho a partir dela. Acho que aqui estamos nos aproximando de duas questões da arte brasileira. Uma é a que já se vem resolvendo, que é a misoginia, em certo momento, na crítica universitária. *Malasartes* era uma revista misógina, o número de mulheres que foram abordadas é relativamente ínfimo com relação ao papel extraordinário de artistas mulheres como Mira Schendel. A segunda questão é a homofobia, e acho que uma tarefa dessa entrevista é nós três colocarmos a homossexualidade na fala, dentro de *Arte & Ensaios*. Isso é fundamental como tarefa política. Muitas vezes vejo a universidade brasileira homofóbica. Como é essa questão em termos da vida na circulação do trabalho no Brasil? No exterior as coisas em geral são diferentes.

MD: Não, na verdade é uma questão de opção.

PH: Não usei a palavra opção, acho que o processo machista, paternal, patriarcal, colonial, católico, como se queira denominá-lo, tende a introjetar no artista homossexual o silêncio, ou seja, segundo Foucault, “o artista será seu próprio censor”.

MD: Temos que voltar nas diferenças, porque foi daí que tiramos a força para poder insinuar essas diferenças. Como era uma evidência o fato de termos dentro da mesma sala gente da Bósnia, da Croácia e da Sérvia, era também evidente sermos *gay*. Primeiro nós nos conhecemos, nos casamos; e o trabalho veio dois anos depois. Foi no convívio mais íntimo que brotou a vontade de expandir questões que eram próximas; que não eram apenas nossas – eram questões essenciais e coletivas. Começamos a expandi-las e aprendemos a não censurar o que era privado e o que vem a ser público. Em nossa produção nos colocamos bastante, desde o começo. Existem vários trabalhos nos quais o sexo é aparente, como esses que foram para a Documenta.

Para *Voracidade máxima*, de 2003, fizemos entrevistas com 11 gigolôs – nem todos são *gays*; todos, porém, são homens bonitos que se vendem como prostitutas para *gays*. Às vezes são homens casados com vida dupla, situação em que entra muito

claramente a questão do teatro na prostituição. Um deles, quando perguntamos se mentia, respondeu: “sim, claro, sou pago para mentir”. Então perguntamos: “e os clientes também mentem?” Ele respondeu: “claro, é parte do roteiro”. Nesse trabalho colocamos coisas da sexualidade que são muito íntimas; sobre as práticas de sexo há vários tabus.

PH: E no trabalho, eles estão de máscara para impedir a identificação.

MD: Usaram máscara porque precisavam proteger sua identidade, para não perderem os clientes. Eles não têm medo de mostrar a cara e dizer “eu sou um putto”, porque sabem que todo mundo é putto. Tínhamos que cobrir o rosto deles e tivemos a ideia de emprestar-lhes o nosso. Então fizemos duas máscaras, uma com a minha cara, outra com a do Walter – emprestamos a cara do artista para ser o putto. O entrevistador é o entrevistado; o entrevistado é o entrevistador; o artista é o público, e o público, artista; o putto é cliente, e o cliente é putto; é nossa forma de entender isso. Nesse trabalho não estamos querendo assumir só a homossexualidade, mas também um certo amoralismo para lidar com a moral do mundo, que é ruim, é capenga e tem que ser combatida.

Beatriz Pimenta: A respeito da história da arte, vocês acham que deslocar o que já está pronto para o campo da arte está contribuindo para mudanças no conceito de autoria da obra de arte? O trabalho que vocês fazem já começa como uma dupla, e a questão da autoria aí já começa a dissolver-se. Quando vocês fazem essa troca com filhos de imigrantes ou com michês, acham que isso, que não só vocês estão fazendo atualmente, está contribuindo na história da arte para a diluição da autoria?

WR: Há muitas tentativas dos surrealistas de expandir o alcance do artista individual. John Cage trabalhou muito com o acaso, com conceitos para não ficar preso em si, não ficar preso só na própria escritura ou intuição. Nós somos um próximo elemento dentro dessa consciência de que a autoria é baseada na demarcação de territórios de pensamento. A necessidade de dizer “eu fiz isso” é um processo passageiro e no fundo bastante ridículo, porque tudo está ligado a linguagens, a ferramentas que ninguém inventou sozinho. Dizer “fui eu que fiz” *a priori* é pretensioso; porque

mesmo para vivermos temos que nos colocar, não ser ingênuo e dizer “não fui eu que fiz”.

MD: Vários críticos já argumentaram que se se permite a inserção do outro no trabalho, isso representa uma perda no processo de autoria. Nós lutamos dizendo que não existe perda, mas expansão, porque você não está deixando de criar, mas dando espaço ao outro para fazer alguma coisa com sua criação. Deixar as coisas nessa fronteira é cultivar a fronteira enquanto fronteira, sem a deixar cair para o lado A ou B. Nessa tensão vão-se formar situações, ideias, formas. Não existe nenhuma concessão de autoria num trabalho coletivo; o que existe são negociações de autoridade para que a autoria no sentido de criação seja mais densa e maior.

WR: Mas existe um conceito dominante, essencialmente romântico, do artista individual. Participamos de uma conversa na última Bienal de São Paulo com Bernardo Carvalho, que afirmou não existir criação não individual. Infelizmente, ele ainda disse: “Isso é uma mentira, vocês estão mentindo, isso é jogo psicológico, em que não se declara quem é o líder”.

PH: Uma questão interessante no Brasil é esse nervosismo dos escritores de que a literatura esteja saindo do centro da cultura. Beatriz Resende, pesquisadora e crítica da cultura, afirma que a literatura não está mais naquele centro. Alguns escritores frequentemente rugem contra essa arte, porque não fazem qualquer passagem fenomenológica, evitam compreender as metáforas e ironias. A escrita torna-se uma espécie de papel higiênico que garante a assepsia da literatura. Nada entenderam da ação de Piero Manzoni, *Merda de artista* e ficam numa etapa “anal”, não penetraram a discussão ética e crítica que ele introduz com o abjeto. Julia Kristeva tira isso de letra, mas não alguns poetas e jornalistas.

MD: Como se eles não tivessem descoberto a possibilidade da literatura contemporânea, da forma de criar uma literatura mais dinâmica que não seja isolada.

BP: Quando vimos os filmes de vocês, surgiu uma questão metodológica do trabalho. De maneira geral, gostaríamos de saber como são apresentados os

projetos, quais as ideias que vêm antes do contato com os participantes. Como vocês apresentam esses projetos para captar recursos? Como surgiu em *Question Marks* a ideia de vincular as perguntas dos diálogos entre os internos e os detentos às placas de automóvel? Como esses projetos são apresentados e como as ideias dos colaboradores vão sendo incorporadas?

WR: Especificamente em *Question Marks* nada sabíamos a respeito de Atlanta até sermos convidados; olhamos então o mapa e pensamos. Passei bastante tempo em Nova York, e o fato de existir mais negros em presídios do que em universidades nos EUA sempre foi para mim um ponto de especial interesse. Imaginamos que haveria prisão em Atlanta e descobrimos que havia uma das mais famosas. Tentamos mapear a situação: nos Estados Unidos, os negros são destaque nas Olimpíadas e na realidade criminal também; então, com os dois lados da mesma moeda, começamos a desenhar o projeto. Encontramos um historiador numa universidade a quem perguntamos se algum objeto era produzido pelos presos americanos. Ele respondeu que todo americano sabe que todas as placas de carro dos EUA são feitas em regime de “trabalho forçado”, nas prisões estaduais americanas.

BP: Antes de terem contato com os presos, vocês já tinham essas informações?

MD: O que é ter contato com preso? Você não pode entrar numa prisão e os presos também não podem sair. Para se entrar numa prisão tem que ter uma chave. Encontramos várias vezes com o diretor da penitenciária, juízes, assistentes sociais. Houve alguns meses de preparação, e pouco a pouco fomos conhecendo as pessoas; depois foram dezenas de cartas para chegar a essas pessoas. Não sabíamos que placas de carros, sacos de correio e uniformes militares dos EUA são feitos nesse negócio que chamam de *correctional industries*, uma forma de pagar o sistema penitenciário: os presos trabalham fazendo coisas que custam dinheiro para o Estado. Esses objetos são intrinsecamente associados pelos americanos aos prisioneiros. Ao mesmo tempo placa de carro é algo que circula numa coisa superamericana: o carro! Nós queríamos tirar questões humanas que estão encarceradas naquele território, porque, quando eles isolam esses seres lá dentro, estão também isolando questões. De novo entra essa questão de trabalhar dentro

do território da fronteira, pegar coisas que são de um território e botar no outro. A placa de carro garante circulação em permanência!

PH: A obra de vocês pode vir do mundo e chegar ao Brasil e partir do Brasil para chegar ao mundo. É uma questão de mão dupla que reafirma a existência de uma tradição brasileira. Não podemos esquecer que Clarice Lispector foi matriz ou referência para Hélio Oiticica e Lygia Clark sobre a responsabilidade individual pelo terreno social. A fricção arte e sociedade, por vezes, é mais próxima de Oiticica e *Cara de cavalo* do que de Lygia Clark e dos objetos relacionais. Já temos aí uma tradição brasileira, como também aqui já podemos levantar uma noção de gueto. Só que vocês não estão trabalhando com o conceito de gueto do Cildo Meireles, mas estão construindo sua própria história, seu próprio paradigma. O que transforma a arte brasileira nos anos 50 e o Neoconcretismo em algo singular em termos internacionais é o fato de que finalmente o artista brasileiro e a história da arte fazem um acerto de contas. A partir de Mário Pedrosa e Ferreira Gullar, o artista não se confronta mais com uma história de movimentos, nem com uma história de artistas-heróis a imitar, nem com imagens a reinterpretar. O que interessa é aquele ponto a partir do qual um artista precedente não avançou; o Mondrian que interessava a Hélio Oiticica e Lygia Clark é o Mondrian que ele não chegou a pintar. É um limite e um limiar. A alteração do fluxo histórico e dos parâmetros de relação entre arte e sociedade, de certa maneira, estão colocando a questão da autoria em xeque.

No último trabalho com a participação da transformista Claudia Pantera, *Do universo do baile*, em que ela lê o capítulo da Constituição Federal sobre os direitos humanos, a voz, a boca, o ser que dirá o texto jurídico mais importante da sociedade moderna, que remete ao século 18, ao Iluminismo e à Revolução Francesa, é lido por uma pessoa que se monta como caricata; é negra, desdentada, mas tem vitalidade a ponto de juntar a sensualidade que existe naquela boca com a abjeção. O abjeto é aquilo que nos faz repensar, que nos desloca do conforto das certezas. Esse ser que reúne tantas condições do preconceito social é quem anuncia o texto essencial da liberdade e da igualdade. A Constituição é mal lida, mas lida com entrega. Porque a educação é pouca e faltam dentes como acontece com o brasileiro médio, naquele instante o dispositivo revela os preconceitos de quem os tem. Nesse momento, a obra demonstra mais uma vez o lado extremamente

humanista do trabalho de vocês. Quando falo do lado humanista estou pensando de uma maneira muito concreta, não do humanismo a partir de certas leituras pós-estruturalistas ou marxistas que passa a ser julgado como algo impossível, utópico, enganoso. Recorro ao prólogo do livro *Humanismo de outro homem*, de Emmanuel Lévinas,¹⁸⁶ que trata da inatualidade do humanismo. Independente de tudo aquilo que se pudesse dizer contra o humanismo no passado e no futuro, há um momento em que é preciso ser inatual porque urge o presente. O inatual não tem aquele sentido de estar fora do tempo, de ser anacrônico. O sentido é nietszcheano, do que não pode ficar fora, porque é pulsante como vida. Gostaria que vocês falassem um pouco desse caráter do humanismo no trabalho de vocês que para mim é muito forte. Humanismo dentro dessa premência contemporânea que Lévinas reivindica.

MD: Quero voltar à pergunta da Bia para chegar a esse tema do humanismo. À medida que vamos entrando no conhecimento de cada contexto, vamos mudando o conceito inicial de cada trabalho. Não vivemos numa prisão, não podemos nos deter no primeiro conceito – ele se vai formar a partir de diálogos e vai começar a ser modificado. Quanto mais entramos, mais modificações ele sofre, até o momento no qual existe uma luta para que aquela ideia original ainda tenha algum lugar dentro do trabalho final, mas ela não será a mesma coisa. A coisa na verdade é a experiência inteira. O vídeo fica, bem como fica também a experiência na cabeça de quem participou diretamente daquilo. São territórios distintos, experiências distintas. O que a Claudia Pantera guarda das gravações que fizemos com ela é diferente do que o vídeo mostra e daquilo que ficou para nós. Começar a hierarquizar o que é mais importante é difícil e inútil, depende do parâmetro e do interesse. Cada um tem o seu, e é fundamental garantir essa liberdade num trabalho coletivo. Nosso parâmetro é o que fica conosco, porque é o que vai nos permitir pensar no próximo

¹⁸⁶ Emmanuel Lévinas (1906-1995) é filósofo francês nascido de família judaica na Lituânia. Bastante influenciado pela fenomenologia de Edmund Husserl, de quem foi tradutor, e pelas obras de Martin Heidegger e Franz Rosenzweig, o pensamento de Lévinas parte da ideia de que a ética, e não a ontologia, é a filosofia primeira. É no face a face humano que se irrompe todo sentido. Diante do rosto do outro, o sujeito se descobre responsável e lhe vem à ideia o Infinito. Em *Humanismo do outro homem* (Montpellier: Fata Morgana, 1972; Petrópolis: Vozes, 1993), Lévinas propõe via alternativa ao humanismo até então ora positivista, ora subjetivista, ora anarquista; as raízes de sua reflexão estão na Bíblia e no Talmude (registro das discussões rabínicas que pertencem à lei, ética, costumes e história do judaísmo), no pensamento judaico contemporâneo de Rosenzweig e no pensamento clássico grego.

trabalho de outra forma. Para Claudia é o que ela escolher tirar dali, e o vídeo é apenas a maneira de traduzir para os que não participaram desse encontro.

PH: Conhecendo a Claudia Pantera, percebo que ler a Constituição é um momento de muita autoestima. Ela se sente escolhida, percebe o fato.

MD: Na verdade, essa escolha é fundamental; a noção do escolhido quando dividida muda o conceito inicial. Eu poderia citar também o trabalho *Os Raimundos, os Severinos e os Franciscos*, de 1998, mas vamos passar para 2007, quando fizemos *Funk Staden*, trabalho recente que ainda não foi mostrado no Brasil. Acrescento, aliás, que acho o fim da picada mostrar um trabalho na Documenta e, quase dois anos depois, ele não ter sido mostrado no Brasil! Até propusemos doá-lo para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro para poder mostrá-lo na cidade que é seu berço, seu cenário, e nem assim foi possível. Os três exemplares foram vendidos na inauguração da Documenta, e aqui no Rio ninguém os viu!

PH: O que está em jogo na história de vocês é a passagem do trabalho dos porteiros na Bienal de São Paulo de 1998, sobre antropofagia, para o canibalismo social de *Funk Staden*, e todas as relações de Staden que vocês descobriram na cidade de Kassel. Trazer a antropofagia através do canibalismo para dentro da Documenta é quase uma continuidade histórica; há consistência muito grande nisso, seja o canibalismo como metáfora no sentido destrutivo, seja antropofagia como metáfora de incorporação do outro. Nesse contexto, o trabalho mais uma vez tem enorme coerência conceitual, política, ética.

MD: Pela maneira como esse trabalho saiu, prefiro dizer que temos um “problema” com o conceito de canibalismo. Temos por ele quase uma paixão, uma obsessão pela noção de incompletude. Eu nunca vou ser um autor sozinho porque não sou completo para isso; preciso do outro.

WR: Aí entra uma questão que tem diretamente a ver com o humanismo, com a posição do indivíduo na sociedade hoje em dia. Se hoje muitos dizem ser autores sozinhos, antigamente exploravam, mandavam ou simplesmente se apropriavam.

PH: Há o caso de mais-valia simbólica retirada do outro. O artista em vez de ser o patrão, coleta do outro a mais-valia simbólica.

Mas há outros pontos que eu queria levantar. Uma das questões mais interessantes para mim em termos curatoriais da Documenta em 2007 foi o fato de vocês terem do lado o projeto Favela Bairro no Rio, do arquiteto Jorge Mario Jáuregui. Na Documenta conviveram visões de dentro e de fora; o diálogo de um urbanista com uma dupla de artistas conduzia à discussão sobre o espaço social com as pessoas que o constituem mais imediatamente. Acho que existe uma dicção em vocês sobre o Rio de Janeiro, que é uma cidade sob ataque simbólico permanente por outros estados que se querem pôr no centro simbólico do país. O próprio Mário de Andrade, em momento de exceção a seu ímpeto (já que ele sempre atacou o Rio), elogiou os escritores cariocas porque sempre falaram a linguagem da cidade concreta, remontando ao século 19 com Machado de Assis e Joaquim Manoel de Macedo. O modo como vocês criam uma visibilidade da cidade expõe as vísceras sociais. *Malas para Marcel*, que faz referência às valises de Marcel Duchamp, é feito no momento em que surge o livro do Affonso Romano de Sant'Anna que pretende a desconstrução de Duchamp. E vocês reconstroem a cidade a partir de Duchamp, sempre com essa amorosidade crítica pelo Rio de Janeiro.

MD: Dos três últimos anos de nossa produção, nada foi exposto no Rio ainda. Esse trabalho é uma série de 12 maletas; é um calendário. Dentro de cada maleta há um vídeo que mostra alguém pegando essa mesma maleta e andando pelo Rio. Quem carrega a mala determina o percurso. O de uma delas começa no alto do Dona Marta, atravessa a cidade, entra no Centro Cultural Banco do Brasil, faz um passeio de moto pela Central e finalmente a atira do edifício-garagem Menezes Cortes. Em cada trecho uma pessoa carrega a mala; a sonoplastia segue modelo que insinua uma narrativa, uma certa história misteriosa, mas que não chega a ser história alguma, porque nunca se descobre o que há dentro da mala. Quando você a vê exposta, está aberta com o próprio vídeo de sua história. *Malas para Marcel* funciona como um calendário do Rio de Janeiro.

WR: A condição dessa cidade é inspiradora, aqui as ambiguidades e ambivalências mantêm frágil equilíbrio de forças. A cidade é o laboratório mais interessante que conheço, e me interessa certa insegurança na vida cotidiana, não conviver com uma

segurança assegurada, mas com a capacidade de co-habitar um espaço em que a segurança é negociada. Há certa propagação de fragilidade, complexa condição que exige muitos exercícios, mas que propõe uma vida cotidiana interessante.

MD: Quando os problemas do Rio forem resolvidos, os do mundo também serão! Há aqui todos os problemas do mundo capitalizados numa cidade, numa densidade tal, que vira energia solar. Aqui é um laboratório de problema; é por isso que todo mundo vem pra cá e adora. A quantidade e diversidade de problemas que temos é muito requintada.

BP: Minha pergunta é uma provocação. Vocês acham que existe demanda no mercado da arte internacional em afirmar o Brasil como lugar de desigualdade social, especificamente o Rio de Janeiro? Ou são os brasileiros que já não estranham a aberração social em que vivemos? Para o Walter, que vem da Europa e chega aqui e vê os meninos de rua, como bateu essa diferença e até que ponto existe mesmo essa preferência em mostrar essa imagem do Brasil?

MD: Temos problemas e a aberração social já é um preconceito. A inserção da Claudia Pantera não só nesse trabalho que o Paulo mencionou, mas em três outros trabalhos nossos, é opção nossa; colocamos isso como um discurso, um *statement*, uma inclusão. Ela é um ser maravilhoso, uma subversão da Carmem Miranda, uma artista de rua, um homem que subverte vários valores. A inserção dela para ler o texto dos direitos humanos da Constituição Federal já é nossa resposta a isso. Acho que a expectativa externa é de que exista menos deficiência da própria crítica brasileira em formular critérios mais brasileiros, mais contemporâneos; de acordo com nossa forma de viver, amoral, tropical, de um país mais livre, mais recente, menos antigo e que tem essas diversidades. O que aos olhos de um é defeito, para outros é qualidade. Essa pergunta tem que ser dirigida aos críticos que fazem os critérios pelos quais vão ser julgadas as práticas de arte. Aqui os críticos têm que fazer o dever de casa e estabelecer quais são os parâmetros que estamos julgando.

Simone Michelin: Essa dificuldade da crítica em estabelecer esses parâmetros é resquício de algum problema de colonialismo?

PH: Acho que é preconceito. Essas pessoas querem morar na praia, viver nos anos dourados lendo Clement Greenberg todo dia de manhã ou morar em Nova York e escutar Tom Jobim e João Gilberto no bar. A possibilidade de ter Manhattan na baía de Guanabara é uma estratégia de eliminação da diversidade do Brasil. Aconteceu comigo na Bienal de ser acusado de ter criado um Brasil exótico por trabalhar a antropofagia em sua condição de política, de formação da cultura. Hoje fico feliz em ver que o conceito de antropofagia, o conceito do *Parangolé*, discutidos na Bienal de São Paulo de 1998, foram incorporados ampla e produtivamente pela crítica internacional e por muitos artistas. Agora há até reivindicações de que antropofagia não seja um fenômeno só brasileiro. A arte brasileira é ativa participante no processo de formação de cultura contemporânea.

WR: A questão não é só da arte. Tudo está sendo reformulado – o entendimento do conceito europeu, brasileiro, africano. O Brasil faz parte dessa releitura da história da colonização. E o que significa isso para o participante? Ele não pode mais ser entendido só como ator e vítima.

PH: Você disse uma palavra crucial que é “vítima”. Esse tipo de visão reducionista, sem outras referências culturais contemporâneas, confunde vitimação e miserabilismo com toda discussão crítica da sociedade, com a constituição de modelos de convivência, de diagramas de sociabilidade. É parte do reducionismo estratégico de setores da crítica brasileira. Uma Paula Trope é discutida em Harvard ou respeitada pelo *The New York Times* e aqui trabalha na sombra. Essa produção contemporânea que trata o mundo com diferenças não parte da ideia de conservação da miséria e da vítima, mas justamente da potencialização paradigmática do indivíduo como sujeito.

WR: O Rio de Janeiro tem uma complexidade de convivência, muito rica e muito complicada. Pensar em soluções seria completamente equivocado e pretensioso; pensar nos conceitos de sociedade que conheço da Suíça tem outras profundidades. O que me interessa é essa fricção; o Brasil está mudando lentamente. O que mais me chocou em meus primeiros anos aqui é que a propaganda do Brasil aqui é igual à de fora. Sempre achei inacreditavelmente burro

e idiota esse oba-oba ser vendido lá fora. Quando cheguei aqui, assistindo à televisão, fiquei completamente chocado de ver que isso começa aqui dentro.

PH: Nós temos uma sociedade refém da televisão comercial e temos uma cidade que é refém de um duplo monopólio. Vivemos um monopólio da verdade jornalística e um tempo de verdades corporativas. O Rio de Janeiro está sendo reduzido a uma sociedade do espetáculo, à cultura de celebridades. Em médio prazo isso produz um desastre para a cultura visual e para a própria democracia. Isso não é só cruel com a cidade e seus artistas, é cruel com a cidadania. Vivemos sitiados nisso, no olhar em que tudo que seja arte videográfica já é recalcado pela cultura do *entertainment*. Tudo aquilo que nos ensine a ver o vídeo de outra forma, que mude a maneira de ver o mundo não tem o devido curso. Quantas críticas nós lemos por ano das exposições de videoarte? É responsabilidade nossa discutir a questão desse silêncio sobre a arte hoje no Rio de Janeiro. O sensível está sitiado entre o formalismo greenberguiano e essa cultura de celebridades televisivas.

MD: Vivemos numa sociedade totalmente dominada pela televisão. Isso é incrível! Mas o que é aberração social? Arrastão? Ir à praia e ter um monte de favelado tomando banho na mesma água que banha o pessoal que mora ali em Ipanema? Ou o fato de a Bienal dirigida por Manuel Pires da Costa manter presa a Renata Piveta durante 50 dias? O que é aberração social no Brasil hoje? Quem está falando? Quem é essa crítica? O que ela fez de bom? O que fez de efetivo por essa sociedade? É como se a crítica não participasse da sociedade. Temos que ter um permanente cuidado com as formulações.

O *Funk Staden* não foi mostrado no Brasil e já causou uma controvérsia. É importante dizer como esse projeto se originou. Já dissemos que gostamos muito do tema da antropofagia e, talvez não totalmente desconectado disso, admiramos baile *funk* e começamos a freqüentá-los. Nessa mesma época, fomos convidados para fazer um trabalho novo na Documenta. Kassel é uma cidade um pouco chata, e quando chegamos lá para fazer a pesquisa ficamos sabendo que Hans Staden é sua figura pública mais notável. Quando Staden registra sua história de forma vilã e a publica em 1557, faz um dos primeiros *best sellers* da história e passa a ser um cidadão ilustre naquela cidade, que tem, hoje em dia, uma Fundação Hans Staden

com filial em São Paulo. Quando eu estava na escola aprendíamos Hans Staden na aula de história, embora entre os funkeiros provavelmente a maioria não saiba. Mostramos aos funkeiros o livro e revelamos nossa ideia de encenar em vídeo aquela velha história. A partir daí, eles atuaram livremente. O manequim de loja e a boneca inflável do *sex shop*, ambos brancos, nós colocamos lá, e eles fizeram o que quiseram. Daí a ingenuidade desse vídeo, dessa proposição que procuramos fazer quase em esquetes musicais. Eles olharam as gravuras e sacaram determinadas analogias entre o mundo contemporâneo e o mundo contado por Hans Staden. Naquela época, o mercantilismo prenunciava a globalização atual. A expansão marítima, com naus deslocando africanos de um lado para outro a fim de produzir e importar algodão e açúcar, todo esse comércio transatlântico do século 16 parece ser continuado hoje no capitalismo globalizado. Os produtos mudaram, certas rotas também, mas os processos de exclusão permanecem.

É impossível negar que a vida tropical é diferente da europeia – não só a comida, mas o clima, a digestão das coisas; é como se estivéssemos em cio permanente para a vida. Vivemos quase nus, perto de nossos corpos. Deus aqui não vive no céu, mas em nossos corpos presentes no cotidiano. Na Europa não tem isso, o que produz uma cultura que obviamente é diferente também. O Walter choca-se por ver uma propaganda do brasileiro como se fosse banana, e podemos acusar o Chacrinha de ter sido o grande banana da televisão brasileira; por outro lado, o cara também era um criador. O Tropicalismo foi um puta movimento no Brasil. Por exemplo, nessa Documenta, o Tropicalismo era tratado como um grande momento cultural do planeta, o que vai disseminar sementes que são importantes para os artistas contemporâneos de hoje na produção da cultura internacional. Temos diferenças sim, e a cultura que se faz aqui tem que ser respeitada.

BP: Voltando à questão da imagem videográfica, eu vi num vídeo uma declaração do Walter sobre a televisão, e tenho uma pergunta sobre isso, não sobre essa mídia ligada ao poder, ao estatuto da imobilidade social. Gostaria de saber se o tipo de trabalho que vocês fazem pode inspirar a programação da tevê pela tecnologia digital num futuro próximo. Se vocês acham que seria interessante fazer trabalhos especialmente para desenvolver nessa tevê?

WR: Acho interessante, mas o modo de trabalharmos não seria, agora, de modo nenhum aceito; não há formato na televisão que tenha espaço para essa forma de pensar. Tenho assistido muito à televisão, os canais abertos e o que está sendo apresentado são completamente pobres. No momento não vejo nenhuma chance, mas no futuro, em cinco anos talvez, com a Internet, vai ser possível montar aqui dentro um estúdio de televisão que chegue a alcançar os grandes com poucos recursos. Como hoje o funkeiro faz música eletrônica e já funciona, acredito que com a imagem vai acontecer o mesmo. Sou muito otimista, porque isso realmente desafiaria esses canais.

MD: Acho que a Internet e a tevê a cabo inseriram mudanças no poderio da televisão aberta no Rio de Janeiro; há coisas acontecendo. Particularmente adoraria fazer uma escola de samba, mais do que uma novela. Acho que é o máximo que poderia acontecer na minha vida de artista; mas ainda tenho que aprender muito para isso.

BP: Esta pergunta surgiu quando vimos os vídeos: de *Devotionalia* a *Funk Staden* houve uma radical mudança de abordagem da alteridade. Vocês acham que o fato de as expectativas de *Devotionalia* como projeto social não terem sido alcançadas de maneira satisfatória tem alguma relação com essa mudança? Na arte do início dos anos 90 surgiram muitos trabalhos ligados à sociedade, à alteridade, principalmente fora do Brasil; no entanto, alguns artistas nunca saíram dessa coisa funcional de querer domesticar; eu vejo em *Funk Staden*, até por ter despertado tanto a crítica, uma evolução desse pensamento. Gostaria que vocês falassem sobre isso.

MD: *Devotionalia* não foi um projeto social, mas um projeto de arte. Trabalho político é uma coisa, trabalho ativista é outro. Foram vários os motivos que fizeram com que *Devotionalia* tivesse um acento ativista muito forte. *Funk Staden* não tem um lado ativista, mas quer revisitar a história, o que não deixa de ser ativismo; é uma crítica à história que comete os mesmos erros, perpetuando verdades que são criadas por um grupo com determinados interesses. O problema do livro do Hans Staden não é só contar a história, é legitimar vários horrores da colonização, o genocídio dos índios.

O que aconteceu em *Devotionalia* de uma forma ativista mais combativa, talvez até ingênua, é que lá víamos coisas específicas para combater; hoje, vemos esse negócio disseminado na história; é possível você fazer um filme ativista só com material de arquivo, é o amadurecer de um processo artístico. Entre *Devotionalia* e *Funk Staden* passaram-se 12 anos. A maneira de abordar muda para quem continua com um interesse político vivo, um interesse artístico vivo. O interesse continua, e seu *approach*, sua abordagem, se sofisticada, amadurece.

PH: Há um deslocamento recente, que é a passagem do biográfico para o histórico, a história como algo vivido pelo sujeito que não é ouvinte da história, mas seu construtor. *Throw*, em que se jogam coisas contra a câmera, é entremeado com cenas de protesto em Helsinque. O espectador se torna o alvo do lançamento uma vez que ele está postado na direção da câmera; ao mesmo tempo são contrapostas imagens de protesto, ou seja, é um acordar do espectador com relação a um momento de maior atividade política de outra forma. O espectador é envolvido na ideia de agenciamento da história.

Da mesma maneira, acho que entre *Devotionalia* e *Funk Staden* há essa incorporação do histórico como espessura do presente. O Brasil tem experiência extremamente rica nisso, o que chamo de diagrama da sociedade, e podemos pensar em vocês, Paula Trope, Rosana Palazyan, Bené Fontelles, Alexandre Cerqueira. Existe uma experiência brasileira, um modo brasileiro que ainda não conhecemos direito. Já existe uma crítica ao que foi feito e não sabemos o que foi feito, como se puséssemos uma lápide sobre aquilo que não conhecemos. Nunca se discutiu isso publicamente de forma mais ampla. Com grandeza e agudez, Lisete Lagnado lançou a Bienal de São Paulo com indagações dessa ordem.

WR: Não tivemos a expectativa de alcançar resultado, mas de fazer, de estimular o exercício de um ativismo. Evidentemente, *Devotionalia* toca um contexto vulnerável que lida com crianças e com a morte ao mesmo tempo – é inevitável que isso seja um tormento. O fato de criar e continuar criando atritos não necessariamente gera resultado previsível, mas garante espaço para o questionamento.

PH: O que está em jogo aí é a própria noção do artista. Fala-se muito no Brasil da similitude entre os procedimentos da arte e os da ciência, por isso se dispensam outras experiências que não sejam a de uma arte logocêntrica em seu autocentramento. A arte é uma ciência com produção de conhecimento exato? Ou a arte é um saber sensível como produção de conhecimento experimental? Temos que pensar de novo em Mário Pedrosa quando diz que a arte tanto é invenção quanto exercício experimental da liberdade. Os vídeos de vocês me levam a perguntar muitas vezes: uma ciência experimental é uma ciência exata? Essa inexatidão da arte não é justamente o espaço de risco em que o artista deve correr? Não se trata de medir fracassos e sim o sucesso da experiência em compreender os limites da arte.

MD: Novos moradores de rua estão aí; talvez aqueles de *Devotionalia* sejam os pais dos meninos de rua hoje. É óbvio que existe uma frustração. É foda sair de casa e tropeçar em meninos de rua, mendigos; é horrível. E o que nós fazemos?

PH: Penso em Goya; ele é capaz de pintar uma execução de maneira extraordinária, que não é para intimidar a resistência espanhola de jeito nenhum. Ao mesmo tempo, em *Desastres da Guerra*, tem gente que luta com faca de cozinha, resiste. Fico imaginando que ali no meio deve ter gente resistindo com dentada. *Devotionalia* parece afirmar que fracasso é uma hipótese que tem que estar presente na experiência de busca, porque se ela fosse fácil todas as questões sociais, incluídas da arte e da educação, seriam resolvidas num átimo.

MD: Acho que o que permeia tudo isso é esse humanismo do qual estamos falando. No conjunto da obra está presente uma linha humanista, existe um esforço, uma crença, uma prioridade de permanecer humano. A relação com o outro, com o ser humano, em nosso trabalho se dá no território da alteridade, do humanismo mesmo.

PH: Aí acho que entra uma questão muito direta que é *Deus é foda*. À primeira vista esse título trata de uma qualidade negativa/positiva, quando coloca essa palavra, digamos “de baixo calão”, inassociável a Deus, quase pede a voz do anátema. Na perspectiva moralista, vocês estariam sendo julgados pela Inquisição se fosse há 300 anos. No entanto, *Deus é foda* equivale a Deus é fonte de vida, Deus é desejo e

pulsão de vida, como as pessoas que vivem a plenitude da vida diriam. Nós temos ali a dicção do indizível, o nome de Deus era indizível na tradição judaica e cristã num certo momento. *Deus é foda* retoma a questão filosófica do indizível. Recorro à noção de religião como movimento de religar os homens. Derrida cogita de que se possa rezar coletivamente, ainda que não se entendam as palavras. Mas existe embutido naquela fala do nome de Deus a questão midiática, em alusão aos pastores eletrônicos.

Penso em uma referência, José Alejandro Restrepo, gravador e videoartista da Colômbia, para quem a gravura tem a ver com o chuveiro da televisão; a xilogravura tem relação com o imaginário colonial, etc. Ele tem um vídeo em que seleciona trechos de noticiários. Num deles, o filho do Pablo Escobar, *capo* da máfia colombiana, diz ao ser preso diante das câmeras dos repórteres “Se Deus estiver assistindo a esse programa, Ele sabe que estou dizendo a verdade”. Há profundidade nessa construção, mas quando se insiste nesse nome, que é o inapreensível, indescritível, incomensurável, existe aí uma questão fundamental que é o indizível como limite da razão. Wittgenstein afirma que “aquilo de que não se pode falar, guarda-se em silêncio”. *Deus é foda* é um momento extremo de ruptura em que a questão do indizível é levada adiante.

MD: *Deus é foda* saiu um pouco dessa linguagem coloquial aqui do Rio que pode ser algo muito bom ou muito ruim. Você diz “estou com uma gripe foda”, mas também “fulano é foda”, quando quer dizer muito bom. É realmente indizível a maneira como o carioca ou o brasileiro em geral usa a palavra foda como adjetivo. Representa extremos, nada diz e diz tudo e, então, pensamos que seria uma palavra muito boa para falar a respeito de Deus, e as duas têm quatro letras. Quando fizemos esse trabalho, houve censura, e não pudemos apresentá-lo como *Deus é foda*; tivemos que fazê-lo como *Deus é boca*.

BP: Vocês não foram os primeiros; até hoje, falou em Deus, vem a censura.

ML: Quando vimos *Belo também é tudo que não foi visto*, me perguntei por que vocês botaram *belo* no título?

WR: Essa citação é a inversão de uma definição de beleza de santo Tomás de Aquino.

MD: A definição é: “Belo é tudo aquilo que causa prazer ao ser visto”.

MLT: Mas por que esse belo?

WR: A questão da beleza é fundamental. O poder de seduzir é fundamental. A construção da ideia da beleza é tão complexa quanto a de colonização. Você é educado para reconhecer algo como belo. Por isso trabalhamos com pessoas cegas; chegamos numa fronteira de colocar isso num plano completamente diferente, além da visão. Para discutir a questão da beleza você tem que começar por um cego, porque para ele a beleza é construída através de outros sentidos. Dessa forma, o fato de que o conceito de belo é construído fica mais evidente.

MD: Acho que esse título poderia ser o do vídeo da Claudia Pantera; esse título, aliás, serve para vários trabalhos e é uma boa tradução do nosso olhar sobre o mundo. Belas também são as aberrações, vamos vê-las. É um pouco aprender a ver as coisas sem julgar, aprender a ver em vez de julgar. O que importa é ver.

MLT: Falou-se bastante das contribuições humanistas e mesmo daquela ideia inicial de que vocês nada querem mudar; interessa saber, dentro desse conjunto de projetos, 40 ou mais, que certamente vocês mudaram muitas pessoas sem ter isso como meta. Gostaria de saber quais desses projetos mexeram muito com vocês, trouxeram mudanças importantes para o trabalho?

WR: Por exemplo, nesse projeto na prisão de Atlanta, foi inadmissível ver adolescentes isolados, presos. Ficamos em convívio durante oito semanas, depois fomos embora, e havia um preso na janela gritando nosso nome. Nós choramos andando em frente. Foram experiências e temos que conviver com elas. Cada trabalho deixa uma marca diferente, e nós mudamos.

MD: Nossa relação com cada projeto é distinta. Por exemplo, *Câmera foliã* não foi um projeto de pesquisa, mas apenas uma ideia-relâmpago que tivemos e seguimos,

e que, na verdade, abriu novos horizontes para os trabalhos seguintes. Tudo começou com o fato de gostarmos de carnaval e termos recebido um pedido para fazer um trabalho durante o carnaval. Inventamos um dispositivo com um cabo de vassoura e quatro câmeras de vídeo, que nos permitiu participar ativamente do carnaval de rua e filmar todo o entorno de maneira original. Assim nasceu uma estranha fantasia de porta-bandeira-câmera. O interesse pela simultaneidade decorre do fato de ela não hierarquizar imagens numa narrativa. Essa ideia abriu caminho para novos trabalhos e para um debate novo, que veio notadamente com Paula Azulgaray e Consuelo Lins, em que nosso trabalho aparece como uma nova perspectiva para o documentário. *Câmera foliã* constrói uma narrativa em um tempo não linear; a simultaneidade do uso das câmeras nos interessa e orienta.

WR: Tema que também acho muito importante é o do olhar periférico, que talvez seja mais legível no trabalho com as malas. A câmera está seguindo o objeto, mas tudo acontece em volta dele. Essa técnica de pensar me interessa: colocar algo no centro, mas de fato falar sobre o que está ao lado. O olhar periférico permite uma construção mais complexa da imagem.

AC: Depois de terminado o trabalho, as pessoas que participaram, por exemplo, em *Funk Staden*, têm oportunidade de ver o trabalho? Que tipo de troca aconteceu depois com essas pessoas que participaram?

MD: O que acontece é que cada pessoa tem um grau de interesse pelo que faz que só a ela pertence. Algumas aparecem em vários trabalhos. Por exemplo, uma das cegas participou das malas, um dos porteiros ficou amigo e depois participou do Vídeo Brasil. Isso é algo individual, portanto, impossível de controlar. Alguns vão beber muito daquilo, outros vão dar só uma mordidinha; não há regra. No começo nos preocupávamos muito com isso como critério de avaliação. Muita gente observou *Devotionalia* pela beleza dos objetos, e pelo lado moral questionava: O que essa gente está tendo daí? Nesse trabalho cultivamos essa preocupação ao máximo, levamos isso três anos nas costas. Levamos para Brasília, os objetos foram expostos no Congresso Nacional. Não foi fácil levar isso tudo, negociar, depois colocar os caras em contato através de conferências na Internet, o que foi superdifícil de fazer naquela época em que a linha caía toda hora.

WR: O pessoal do Dona Marta pediu e recebeu uma cópia do vídeo; eles assistiram, deram muitas risadas. Depois disso, voltamos lá para filmar uma das malas. Um projeto levou a outro, e muitas pessoas adoram.

MD: O projeto dos camelôs, por exemplo, descobrimos por causa dos porteiros. Começamos a sair com eles e ver o universo deles; eles nos levaram ao Largo da Concórdia, ao Centro de Tradições Nordestinas de São Paulo. Com as crianças de rua, descobrimos as favelas, e delas é que sai o *Funk Staden*. Um projeto vai levando a outro, mas existe algo constante: o interesse pelo universo popular; gostamos muito disso. No vocabulário da rua existem tantas formas de conhecimento popular que não são acadêmicas, mas tão essenciais a nossa vida, pelo menos à minha. Aprendi muito com essas pessoas.

WR: Por exemplo, a formação da sensibilidade é assunto que me interessa. Se você cresce numa família bem resolvida, vai à escola, estuda, faz um doutorado, trabalha, você tem um aprendizado muito específico, mas também muito limitado. Outras vidas também são complexas e desenvolvem outras maneiras de agir. Há pessoas muito sensíveis que nunca frequentaram uma escola, mas a comunicação entre esses universos é complicada. Não quero idealizar um analfabeto, mas um analfabeto sensível e inteligente me interessa.

MD: Existem outros critérios sem ser o alfabeto e os números para medir os diversos conhecimentos que produzimos e utilizamos na prática.

PH: Paulo Freire tem que ser pelo menos lembrado.

Jacqueline Belotti: O *Funk Staden* foi o que me deixou mais curiosa; embora vocês já tenham falado bastante dele, talvez tenha me incomodado essa construção do olhar sobre o brasileiro que o Hans Staden levou para lá, e que vocês reforçam na atualidade; a ideia que tenho ali é a mesma ideia de canibalismo continuando hoje. Não sei se vocês têm alguma coisa a falar sobre isso. Pergunto sobre o impacto disso lá, e não sei se aqui seria diferente.

MD: Acho que o que incomodou você é mesmo para incomodar. Não é um trabalho sobre funkeiro nem sobre canibalismo. É um trabalho sobre o olhar canibal da própria história e que infelizmente se perpetua. O que acontece com os funkeiros hoje não é tão diferente do que acontecia com os Tupinambá. Eles são violentos, a cultura traduzida por eles é violenta, a música é violenta e temos uma puta dificuldade de assimilar tudo isso. A violência de uma continuidade histórica incomoda porque existe, e o trabalho é isso aí, é para incomodar.

Anexo 2

Mesa-redonda no Parque Lage

Dias & Riedweg, Paulo Herkenkoff e Beatriz Pimenta

Mesa-redonda no auditório do Parque Lage composta por Dias & Riedweg, Paulo Herkenkoff e Beatriz Pimenta, por ocasião do lançamento da revista *Arte & Ensaios* 18, em 12 de julho de 2009.

Beatriz Pimenta: Estou aqui nesta mesa porque meu projeto de tese, no PPGAV, na linha de Imagem e Cultura, trata de trabalhos de arte contemporânea que me parecem ter influência da etnografia. A ideia surgiu a partir do cinema, dos filmes de Eduardo Coutinho e da Mostra Internacional do Filme Etnográfico, que acontece todo ano no Rio de Janeiro, desde 1993. Em 2005, quando a assisti pela primeira vez, ela homenageava Jean Rouch no ano de sua morte. Ali percebi uma estética diferente que muito me interessou; a duração e as mensagens eram bem diferentes daquelas dos filmes a que costumava assistir. Quando adaptei essa ideia a meu projeto de doutorado no PPGAV comecei a pensar nos desdobramentos dessa estética na arte contemporânea.

Ao assistir a uma mesa no CCBB, sobre a exposição *Os trópicos – visões a partir do centro do globo*¹⁸⁷ com Maurício, Walter e Glória Ferreira, vi pela primeira vez uma compilação da instalação de *Funk Staden* apresentada na Documenta de Kassel, um trabalho ainda inédito no Brasil. A princípio pensei que ele reforçava os estereótipos do *funk*, do morro, do churrasco, etc. Depois o percebi como crítica e entendi que ele poderia incomodar o público de arte e levá-lo a refletir sobre a antiga ideologia de que a cultura europeia seria mais evoluída do que as outras.

Sem dúvida, o cinema de Jean Rouch revolucionou a antropologia, porque, em vez de investigar a origem de culturas remotas, documenta as transformações que nelas estão ocorrendo em consequência dos processos de colonização. Em *Les maîtres fous*, Rouch dança com a câmera na mão tentando acompanhar os movimentos de um ritual de possessão já aculturado. Clifford Geertz questiona a imparcialidade dos escritos etnográficos, quando aponta, em Lévi-Strauss e outros etnógrafos mais antigos, tendências da ciência evolucionista e da literatura simbolista.¹⁸⁸ Esses modos de interpretar o outro teriam alguma relação com a crítica implícita em *Funk Staden*?

Maurício Dias: Na mesa falamos que o que era mais interessante na exposição *Os trópicos...* é como se direciona o olhar de um menino que frequenta o museu de antropologia de Berlim – de onde saiu a maior parte das peças que compunha a exposição, fora as peças de arte contemporânea – é como se forma a cabeça de um alemão para falar sobre os trópicos.

Saiu daí essa vontade de rever a história contada por Hans Staden, que era um cidadão de Kassel, e também por já termos feito trabalhos sobre a questão da antropofagia, sobre a questão do hibridismo na cultura, para quem preferir chamá-la assim. Quando fomos convidados a fazer um trabalho na Documenta de 2007, descobrimos que Hans Staden nasceu na periferia de Kassel e resolvemos recontar sua história através do mundo contemporâneo, tentando algumas analogias com o

¹⁸⁷ Realizada no CCBB do Rio de Janeiro, de 3 de março a 4 de maio de 2008.

¹⁸⁸ Na época em que Lévi-Strauss esteve no Brasil e especialmente em *Tristes trópicos*, ele está sob forte influência do estruturalismo e vê o processo de colonização como interrupção abrupta de culturas em outros estádios de evolução. Sobre seu sentimento de repulsa, segundo Geertz ele se aproxima da poética de Rimbaud.

mundo tropical atual. Pegamos algumas xilogravuras de seu livro e as refizemos através do vídeo. Escolhemos as pessoas do grupo pela capacidade de se expressar através da dança *funk* e pelo “estranhismo” de seu corpo, e explicamos o que queríamos fazer: recontar a história de Hans Staden, que elas em grande parte já conheciam das aulas de história do Brasil; rapidamente elas entenderam que queríamos fazer uma analogia do *funk* com os Tupinambá.

Algumas pessoas reagem como você; incomoda a associação que fazemos entre as pessoas excluídas do mundo contemporâneo e os Tupinambá canibais, mas a intenção era mesmo que o vídeo incomodasse, que isso não fosse confortavelmente digerido. A leitura de Staden em parte se perpetuou na maneira como os europeus percebem a cultura desenvolvida nos trópicos, que, aliás, está presente na exposição. Participamos dessa exposição embora algumas coisas nos tenham incomodado nesse modo de contar a história e dividir a geografia de forma linear demais.

Sobre a questão do Coutinho e Rouch, frequentemente nos perguntam quais são as maiores referências no nosso trabalho, além de Oiticica e Lúcia Clark, que são muito fortes; certamente Coutinho e Rouch também respeitamos e gostamos muito. Com relação à câmera empregada pelo Jean Rouch em *Les maîtres fous*, eu não sei exatamente o que ele fez lá, mas o que nós fizemos foi usar as câmeras sobre um bastão e filmar de forma concêntrica, como um caldeirão antropofágico. A instalação tem espelhos e retroprojeções, e as pessoas que estão dentro dela parecem ser engolidas por essas projeções através dos espelhos. Nós colocamos as câmeras em bastões semelhantes aos que os índios usavam para matar os colonizadores brancos.

Walter Riedweg: Sobre essa questão de que o trabalho seria percebido diferente na Europa e no Brasil, eu acredito mais que esse trabalho seja percebido diferente na cabeça de cada um. O que interessa não são os territórios geográficos; no Brasil temos mais uma ideia do que um território, de que é uma terra de exotismos, e essa não é uma ideia só de europeus; acredito que seja a de muitos brasileiros também. O que interessa é refletir sobre a construção da própria história, sobre a noção de lugar, mas não no sentido de pensar o europeu e o brasileiro. Hoje existe um Brasil, como existe uma Suíça, que está flutuando pelo mundo. Em *Funk Staden* a ideia de

implodir 450 anos foi uma tentativa de criar um terceiro ponto que permite um olhar a distância.

Paulo Herkenkoff: Devido ao fato de esse trabalho ser atípico dentro da produção de vocês, não vejo em termos gerais uma prevalência da questão antropológica, mas uma questão muito forte do sujeito. Ainda pensando no contexto da discussão com Glória Ferreira, penso no programa em que a exposição Trópicos se inscreve: um programa de um curador vinculado à diplomacia cultural alemã, um curador oficial. Acho que na verdade é um olhar anterior ao século 19, um olhar pré-humboldtiano,¹⁸⁹ anterior à ideia de *Cosmos*, um olhar que não lida, por exemplo, com o conceito de estranhamento, mas com um olhar muito primitivo no sentido do europeu na América. Penso na exposição sobre a Amazônia, nos temas sobre favelas etc., nessa busca de converter essas questões de diferenças culturais como processo muito mais de espanto do que de estranhamento. Uma das questões fundamentais da arte brasileira a partir da década de 1990 é a constituição de diagramas de alteridade, ou seja, a arte não vai mudar o mundo, mas ela vai experimentar possibilidades de transformação de nosso olhar sobre o mundo.

Existe um processo muito claro de buscar esse sujeito, não apenas de lhe dar voz, mas de construir certas questões. Paula Trope, no último trabalho com os meninos do Morrinho, também os tornou sujeitos econômicos da produção artística. Essas são questões que atravessam a arte brasileira, e vejo essa referência em Lygia Clark e Hélio Oiticica, citaria também Claudia Andujar, com os Yanomami. Mas talvez a matriz principal seja Clarice Lispector com Mineirinho, uma crônica em que ela narra a morte pela polícia do bandido Mineirinho, então o homem mais procurado do Rio de Janeiro. São 13 tiros que ela narra num crescendo, entre o grito da criança e a morte daquele homem com um santinho no bolso, de maneira muito simples, enredando o leitor em suas responsabilidades no contexto social.

Então, eu traria para vocês esta questão: em comparação com as outras obras como a voz do outro, a voz do sujeito, entra em *Funk Staden*?

¹⁸⁹ Humbolt: naturalista alemão que viajou pela América Latina, explorando e descrevendo-a pela primeira vez sob um ponto de vista científico moderno. Sua descrição da viagem foi escrita e publicada em um conjunto de 21 volumes; mais tarde *Kosmos* (1845) tentou unificar e hierarquizar os vários ramos do conhecimento científico

WR: Tínhamos grande interesse pelo mundo do *funk*, sem saber que isso se encontraria com Hans Staden, por quem desenvolvemos também grande interesse, e houve o momento de juntar esses dois grandes interesses. No sentido quase de um experimento de laboratório, de executar a tentativa de juntar para ver o que surgiria. Os funkeiros que trabalharam conosco escutaram a história, que a maioria, aliás, já conhecia, e depois tiveram enorme participação na criação, eles receberam um direcionamento e o levaram adiante. A escuta nesse trabalho está em outro lugar, mais no campo da tentativa de ouvir a história.

PH: Esse teria sido um vídeo feito muito mais para o morro, do que para as instituições do asfalto. No asfalto ele pode ser lido assim: quem está no lugar do canibal é o favelado; na favela eu imagino que a leitura seja completamente diferente.

MD: Essa pergunta não me cabe responder; deve ser feita a eles, não é? Pouco a pouco vimos que nosso trabalho foi-se tornando mais uma pesquisa não sobre o excluído, mas sobre os mecanismos de exclusão que acontecem na sociedade ou em qualquer tipo de relacionamento humano. De cinco anos para cá nosso trabalho começa a se direcionar mais para uma investigação sobre os mecanismos de exclusão e inclusão; pouco a pouco, vimos que esses mecanismos são não só internacionais, mas também históricos; eles se repetem ciclicamente. Em *Funk Staden* a maioria das pessoas que aparecem no vídeo não tem passaporte, cartão de crédito, nenhuma delas faz parte dessa globalização, desse capitalismo global que é o que determina hoje a qualidade de vida, a cidadania de qualquer um internacionalmente. *Funk Staden* é um passo a mais na questão da análise da alteridade, do exotismo, que não passa de um produto rejeitado, ou seja, se eu não quero me relacionar com alguma coisa eu a torno exótica.

Quando falamos de etnografia, de exotismo, não estamos falando de outra coisa senão alteridade, só que com olhar um pouco mais amplo, não só no sentido geográfico, mas também temporalmente. Temos feito vários trabalhos mais recentes com filmes de arquivo. Em *Devotionalia* e *Question Marks*, que são mais antigos,

aparece esse outro excluído; os atuais usam mais o artifício de apresentar depoimentos históricos para investigar os mecanismos de exclusão.

BP: O trabalho *Question Marks* acrescenta que a exclusão social não acontece só no Brasil. Nos EUA essa questão parece ser mais controlada, não está nas ruas, mas isolada na prisão. É um trabalho que se aproxima da antropologia urbana, que faz o cidadão estranhar a si mesmo. É principalmente a esse tipo de antropologia que me refiro, a que faz Gilberto Velho e Roberto DaMatta dentro da cidade, e não especialmente à de Lévi-Strauss, que já é histórico, e que citei para comentar o caso de *Funk Staden*.

Eu gostaria que vocês falassem sobre o deslocamento das perguntas nos diálogos entre internos e detentos para as placas de carro nas ruas. Vocês tiveram algum retorno sobre a reação dos cidadãos quando descobriram a origem dessas frases?

MD: É um trabalho de 1996, que fizemos em Atlanta, nos EUA, durante os jogos olímpicos. A curadora de Chicago, Mary Jane Jacob, não colocou artistas com obras prontas, mas operando em projetos com comunidades excluídas dos jogos olímpicos e de toda a questão oficial que esse evento gera. Na cidade de Atlanta, escolhemos trabalhar com uma população penitenciária porque o principal estádio olímpico fica em frente ao Fulton Counting Treatment Center, instituição penal em que havia centenas de adolescentes recolhidos por pequenos delitos. Lá eles eram bastante maltratados; de centro de tratamento e recuperação não tinha absolutamente nada, e o pessoal que entrava ali fazia carreira; segundo estatísticas da época, 75% desses adolescentes posteriormente iam para a penitenciária. Criamos um canal de comunicação que obviamente não existia até então: entre detentos da penitenciária de segurança máxima que não saíam mais de lá e esses adolescentes que estavam na linha de risco de talvez entrar para um lugar desses nos anos subsequentes; alguns deles realmente já tinham cometido alguns crimes. O canal de comunicação foi o vídeo: filmávamos pela manhã em uma instituição e levávamos os vídeos à tarde para a outra, e eles respondiam. Para fazer algo mais aberto escolhemos a forma de um troca-troca de perguntas, em vez de afirmações; depois, algumas dessas perguntas foram pintadas pelos adolescentes do projeto em placas de carro que, como os sacos de correio e as roupas de militares no estado da

Geórgia são feitos por detentos – esses produtos representam uma parte da economia do estado, e todos os americanos disso têm conhecimento. As placas de carro são um espaço publicitário genial, porque na Geórgia elas só são usadas atrás. A frente era espaço potencial para colocarmos nas ruas e durante os jogos olímpicos essas questões que saíam da prisão, de um território excluído. Criou certo desconforto a questão da origem de essas placas, mexendo com a noção de território, de liberdade, de exclusão.

Em *Question Marks* não contamos a história dos prisioneiros nem o motivo por que eles estavam presos; o filme tenta construir uma imagem sobre os mecanismos de exclusão, com base num livro que usamos nas oficinas com os detentos, de um americano chamado Eugene Debs, que em 1920 concorreu à presidência dos EUA pelo Partido Socialista, sendo então detento da Penitenciária Federal de Atlanta, onde foi colega de pessoas como Al Capone. Descobrimos isso quando estávamos pesquisando lá e pegamos esse livro, que se chama *Walls & Bars* e afirma que a diferença básica entre os criminosos e a sociedade não é o crime, mas a parede e a grade que os separa, porque o crime não está só dentro, mas também do lado de fora. Na verdade, as paredes e barras da prisão não impedem o crime; criam apenas territórios de exclusão. Debs ficou em terceiro lugar na corrida eleitoral, e depois disso os EUA não só proibiram a candidatura de detentos, como lhes retiraram o direito ao voto. Esse trabalho também foi exibido na galeria Candido Mendes de Ipanema, em 1998.

PH: Como vocês entendem a dificuldade de disseminação do vídeo, enfrentada aqui por outros artistas também. Praticamente não há colecionismo de vídeo no Brasil.

MD: Sobre a ausência de colecionismo de vídeo no Rio, o *Funk Staden* foi comprado pelo José Olympio antes mesmo de ser realizado, porque ele sabia que precisávamos de financiamento para poder nos apresentar na Documenta de Kassel. Na verdade, o casal (José e Andréa Olympio) já comprou para sua coleção dois trabalhos, duas instalações nossas. Existe um mercado; precisamos avisar às instituições e galerias cariocas que existem colecionadores de vídeo e que às vezes são mesmo cariocas. Tem sido um problema para artistas que trabalham com vídeo achar espaços e instituições no Rio para mostrar o trabalho; os museus e

instituições são deficientes de aparelhagem. O desenvolvimento tecnológico tem sido intenso e rápido, mas existe uma defasagem nisso, também uma falta de interesse, o que é uma pena, porque o que está rolando de mais interessante na arte contemporânea está em vídeos, fotografias e novas mídias. Os artistas da nossa geração que trabalham com vídeo de forma realmente continuada estão mostrando em São Paulo ou fora do país. Também existe um problema de deficiência crítica, não há espaço midiático para estimular a formação de público.

PH: Acho que é um processo de colecionismo muito mercantilista, no sentido histórico do termo, segundo o qual o valor estava investido em uma mercadoria, e o padrão de troca era o ouro; o colecionismo ainda está nessa etapa primitiva do capitalismo.

Outra questão é que vocês estão na tradição carioca de enfrentar o processo da sociedade concreta – essas já são palavras de uma antropologia urbana de DaMatta e outros – característico do pensamento dessa cisão entre o asfalto e o morro. Ver Claudia Pantera talvez aflija mais de perto o carioca, porque não há esse distanciamento. Para quem não conhece essa obra, quando a Claudia Pantera lê a Constituição dos direitos humanos, expõe a fratura social brasileira na maneira de governar, de como a lei é aplicada à corrupção, aos roubos. Hoje existe um conflito entre o legalismo de nossos tribunais e a relação com o real que a sociedade brasileira quer, e acho que esse vídeo toca profundamente essa questão. Ela fala sobre igualdade e desigualdade, no aspecto mais sofrido, com dicção difícil, que é quase um analfabetismo funcional. Enfim, essas são questões que afligem um colecionismo que vai substituir a comunicação empresarial por essa disfuncionalidade.

Paula Trope: Como artista vejo que o problema não é o vídeo, mas a falta de instituições com programação mais voltada para a arte contemporânea que vocês fazem; eu gostaria de saber como as instituições recebem o trabalho de vocês.

MD: Acho que faz parte da nossa geração; alguns artistas mais jovens estão conseguindo apresentar-se bem no Rio. Alguns desses trabalhos têm a ver com antropologia urbana, constituem uma arte mais crítica e menos construtivista. Nesse

sentido, temos que fazer um elogio à Galeria Gentil Carioca. É também uma questão de orçamento, quando fazemos uma instalação de mídia mais pesada, mais cara; temos problemas com instituições que não podem financiá-la.

PH: Em torno das galerias o vídeo vem-se fortalecendo, e isso cria no mercado não a chance de experimentação, mas um tipo de formação de uma nova consciência de colecionismo. Quando Maurício fala que José Olympio é um colecionador carioca, o vídeo está integrado na coleção, mas não há leitura dele. Eu gostaria de conhecer um colecionador de vídeo no Brasil, porque é uma história que está totalmente dispersa; as coleções de vídeo brasileiras estão sendo realizadas por instituições estrangeiras, na França, nos EUA, que são também coleções privadas. É uma pena, porque isso traz consequências no futuro, a disponibilidade das obras, etc. Isso poderia ser um projeto para o Museu D. João VI, que tem a primeira coleção que moderniza o olhar do Brasil. A instituição mais preparada hoje no Rio para realizar esse programa talvez fosse de fato o Museu D. João VI, que mais uma vez daria um passo para o futuro.

Maria Luisa Tavora: Complementando, o acervo é sempre de ex-alunos...

BP: Por toda a dificuldade que vocês têm de mostrar trabalhos no Rio, não gostariam de mostrar e comentar algum outro trabalho?

MD: Fica difícil falar sobre trabalhos que não estão sendo vistos aqui, porque é difícil mostrar num canal de documentação. Mas podemos mostrar o *Caminhão de mudanças*, que é o último trabalho que fizemos e que pretendemos fazer no Rio. Trata-se de um vídeo que serve como plataforma para outro vídeo. Na verdade, estamos mostrando um vídeo dentro de um caminhão de mudanças que fica na rua, estacionado ou em movimento em algum lugar e vai filmando isso, e filmando a reação das pessoas e do trânsito em relação ao vídeo que está sendo mostrado; esse vídeo depois será mostrado dentro de outro caminhão e depois outro... De forma que vai havendo um apagamento do vídeo inicial, que foi o *Throw*, e, no final, já não se sabe mais o vídeo que vai ser mostrado. É um caminhão dentro do outro que está sempre em mudança.

Na série *Malas para Marcel*, as malas contêm vídeos da história da própria mala. Deixamos uma mala fechada na rua; alguém a pega e faz com ela um trajeto inesperado pelo Rio, depois a deixa em outro lugar, e outra pessoa vai levá-la. A mala vai passando de mão em mão, como a brincadeira de telefone sem fio. É uma metáfora para o dinheiro, ou para a própria comunicação que passa de mão em mão sem muita moral, e nós filmamos todos esses trajetos. O que importa não é a mala, mas o percurso que ela vai fazer. Depois as malas viram um vídeo-objeto e, abertas, expõem seus trajetos. O título é homenagem ao trabalho *Boites-en-valises*, de Marcel Duchamp, que são exposições inteiras dentro de malas que pertencem à coleção do Centro Georges Pompidou, em Paris, e ao MOMA, em Nova York.

Temos trabalhado com a ideia do deslocamento; o caminhão de mudança e as malas são objetos que transportam coisas, e nós transportamos a própria história do objeto de um lugar para outro; estamos brincando com a ideia de interterritorialidade para falar de alteridade social de uma forma mais ampla, para falar de imigração, de preconceito de uma forma mais elaborada, mais humana do que a forma que vem sendo usada na política.

WR: Como um calendário, são 12 malas, a princípio uma para cada mês do ano, todas filmadas no Rio; elas vão passando de mão em mão, cortando a cidade nos sentidos geográfico e temporal. Colocar uma mala circulando na cidade é simples, mas com 12 malas temos uma visão complexa da cidade, sem se referir diretamente a um assunto, a mala capta tudo o que está a sua volta. Há uma no *Réveillon*, no carnaval, na festa junina; cada mês tem sua mala. Também gosto da forma de apresentar o vídeo, da distância que o espectador tem para olhar, para se movimentar com consciência do próprio corpo. A imagem resultante é totalmente distinta de uma tentativa cinematográfica de captar, hipnotizar a audiência fazendo-a esquecer que está no mundo. Muitos de nossos trabalhos têm por objetivo não deixar o espectador esquecer que está no mundo. Tentamos, através do dispositivo de montagem, mostrar-lhe o trabalho de forma que ele tenha que lutar para descobrir o que tem ali para ver.

Margarida Cavalcanti: Walter, você poderia falar um pouco mais sobre essa diferença entre o que o cinema provoca e o que vocês estão tentando buscar em termos de o espectador não sair do mundo.

WR: Existe toda uma vertente cinematográfica que tenta captar totalmente quem assiste, todo esforço é dedicado a cobrir todo o campo da visão e da audição, levá-lo para outro lugar e fazê-lo esquecer quem é, de onde é. O que me interessa está mais perto de um pensamento de Bertold Brecht, que é não deixar de seduzir, mas esclarecer que estou seduzindo, não deixar ficar chato, mas ao mesmo tempo ser chato. É importante a performance de entrar no espaço e se sentir espectador, ser consciente disso. Não fazer coisas que sejam rapidamente entendidas. Se eu falo e você me entende já estamos violando muitas questões da própria questão inicial. Esse é um princípio dentro do nosso trabalho que influi na forma de filmar, apresentar e pensar o trabalho. Fazer sentir como a história está sendo contada é quase uma inversão da tarefa televisiva de transmitir rapidamente uma mensagem.

ML: Eu gostaria de ouvir o Maurício falar sobre o trabalho *Voracidade máxima*.

MD: Fizemos nossa primeira grande exposição aqui no CCBB do Rio, que depois foi para o Museu de Arte Contemporânea de Barcelona. *Voracidade máxima* foi uma encomenda extra feita em 2003 para o mesmo Macba, e também foi mostrado na Documenta de 2007, junto com *Funk Staden*. O Macba fica em um bairro árabe de Barcelona, um bairro que tem bastante prostituição masculina *gay*. Gostamos muito de um livro que foi escrito lá, *Diário de um ladrão*, de Jean Genet, e nos baseamos nele para mover uma sequência de 11 encontros com 11 michês. Na cena *gay* de Barcelona fizemos uma espécie de *mise-en-scene*, em que os entrevistados escondiam a identidade; a prostituição tem essa característica de mistério, de mentira, de teatro. Quando eu ou o Walter fazemos a entrevista, o entrevistado usa uma máscara de látex de nossa própria cara. O *set* de filmagem é a parede de um quarto de hotel com dois espelhos paralelos; fizemos as entrevistas na cama desse quarto. As câmeras foram instaladas nos outros dois lados, e as filmagens feitas através do espelho. A única identidade que aparece é a cara do artista, que se repete várias vezes no espelho; além da máscara, usamos roupas iguais, então a identidade do cliente se mistura com a do prostituto. O tema das conversas dizem

respeito à prostituição, sua legalização, sua continuidade na história e às relações das pessoas que se prostituem com sua própria sexualidade.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)