

A desrepresentação do “outro” nos trabalhos de vídeo-arte de Maurício Dias e Walter Riedweg

*The de-representation of Other in the vídeo artwork
by Mauricio Dias and Walter Riedweg*

Fernando Gonçalves | fng@uerj.br

Mestre e Doutor em Comunicação pela UFRJ. Realizou pesquisa de Pós-Doutorado em Sociologia do Cotidiano na Universidade Paris V- Sorbonne (2008) com apoio da Capes. Em 2002, foi pesquisador visitante na Tisch School of the Arts (New York University) com apoio do CNPq. Atualmente é professor da Faculdade de Comunicação Social da UERJ e pesquisador do CNPq. Suas pesquisas têm como temas principais arte e tecnologia, arte e ativismo, intervenções urbanas, fotografia e estéticas visuais.

Ana Paula Santos de Souza | apssza@gmail.com

Possui graduação em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2010). Atualmente é bolsista PIBIC da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Tem experiência na área de Educação, atuando principalmente nos seguintes temas: arte, vídeo, comunicação, alteridade e subjetividade.

André Gomes | andregomes.uerj@gmail.com

Aluno de Graduação em Relações Públicas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Atualmente é bolsista PIBIC do projeto “Arte midiática: dinâmicas estéticas e comunicativas na cidade contemporânea” sob orientação do professor Fernando Gonçalves.

Resumo

Este artigo analisa alguns trabalhos de arte pública e de vídeo-instalação dos artistas Maurício Dias e Walter Riedweg do ponto de vista dos jogos que fazem com a representação do “outro”. O objetivo é discutir como em seus trabalhos as imagens que servem de base para a produção das obras não buscam “captar melhor” aquilo que “outro” supostamente seria, mas descolá-lo dos estereótipos que lhe são atribuídos e também criar um domínio onde a alteridade é evidenciada enquanto prática discursiva e de construção social. Nas pistas deixadas pelo pensamento de Bruno Latour, nossa hipótese é que essa negociação dos sentidos da alteridade, que aparecerá traduzida na forma de vídeo-instalação, só é possível porque a obra pode ela mesma ser considerada como uma espécie de rede que conecta e, ao mesmo tempo, transforma os diversos elementos que a constituem.

Palavras-chave: Comunicação; arte; cultura; alteridade; subjetividade.

Abstract

This article analyzes some works of public art and video installation by artists Mauricio Dias and Walter Riedweg from the point of view of the games they make with the representation of the Other. The aim is to discuss how the images produced are the basis for the production of works which do not seek to “better capture” what Other is supposed to be, but detach it from the stereotypes assigned to him and also create a space where otherness is highlighted as a discursive practice and social construction. In the clues left by Bruno Latour, our hypothesis is that this negotiation of sense of otherness that will appear translated in the form of video installation is only possible because the artwork can be considered itself as a kind of network that connects and transforms at the same time the different elements that constitute it.

Keywords: Communication; art; culture; otherness; subjectivity.

Introdução

A arte é um campo rico para a observação e análise dos fenômenos da comunicação e da cultura. Como observa Jacques Rancière (2009), as maneiras de produzir obras, de definir seus temas e condições de produção, visibilidade e circulação apontam para a condição da arte como experiência social e fato da cultura. Como tal, chamam a atenção certas produções artísticas contemporâneas que desorganizam nossas concepções de obra e de fruição.

Muitos artistas hoje realizam trabalhos que parecem não se esgotar na presença imediata daquilo que é dado a ver enquanto obra. Na esteira de experimentações das vanguardas do início do século XX e dos anos 1960 e 1970, o processo e o sentido da experiência da obra vão algumas vezes importar mais que o resultado final ou pelo menos vão chamar nossa atenção para diversos aspectos que compõem a obra, como camadas de sentido que são organizadas pelo artista e que implicam uma verdadeira operação sobre fragmentos do sensível com o fim de produzir um determinado efeito sobre nossa percepção. Essa organização que constitui a obra e que passa a ficar mais visível nos trabalhos implica uma mudança nos regimes da própria arte, mudanças essas que se inscrevem em contextos mais amplos do campo cultural, como analisou Rancière.

Dessa mudança, vai nos interessar particularmente observar como, em certas práticas atuais, emergem temáticas sociais como centro de interesse dos artistas, não raro numa perspectiva crítica. Consumo, identidade, exclusão, relações de poder, formas de ocupação dos espaços públicos e memória são alguns exemplos de assuntos que passam a ser foco de interesse dos artistas e também material para criação. Na produção desse tipo de obra, costuma-se trabalhar com as evidências ou traços relativos ao tema de interesse que o artista recolhe no cotidiano e vai então retrabalhar e transformar em obra. Nesse trabalho com imagens, ações e discursos, alguns buscam tornar mais visíveis os diversos elementos que participam da problemática que lhes interessa discutir e vão articulando esses distintos elementos na obra. O campo cultural passa a ser assim uma fonte inesgotável de inspiração para muitos artistas contemporâneos, que investigam não apenas formas expressivas e materiais para constituir sua linguagem e produzir seus trabalhos, mas também a própria dinâmica social que envolve seus objetos.

Talvez por isso Charles Tilly (apud Laddaga, 2006) chamou nossa atenção para o que ele chamou de “ecologias culturais”, ambientes sociais complexos que supõem a “formação e a ativação de conexões coordenadas entre pequenos grupos de indivíduos que realizam suas ações numa escala local, mas que de alguma maneira as articulam com identidades de grande escala e lutas coletivas”. O pensamento de Tilly, recuperado por Ladagga para tratar do que ele chama de “cultura das artes” (Ladagga, 2006) nos faz pensar nas proposições de Félix Guattari (1999) sobre a produção social de subjetividade, segundo a qual a subjetividade não seria algo centrada no indivíduo, mas algo construído no campo social a partir do entrecruzamento de diversas instâncias (históricas, econômicas, culturais, midiáticas, técnicas etc.) e que de alguma forma produziriam modos de vida e visões de mundo.

Por sua vez, esse processo de produção subjetiva evidencia como nossos modos de vida e visões de mundo são forjadas em redes formadas não apenas por pessoas, mas também por “coisas” e que Bruno Latour (2008) chamou de redes sociotécnicas, formadas por atores humanos e não-humanos. As noções de “ecologia cultural” de Tilly, que articula identidades, práticas e discursos sociais e tornando as ações entre elas interdependentes, e de produção social de subjetividade em Guattari tornam possível observar como, nas práticas cotidianas, não apenas pessoas, mas também objetos, práticas, discursos e lugares participam da criação e sustentação de “realidades” e lógicas como as das identidades sociais.

A observação de práticas artísticas que discutem questões sociais como, por exemplo, identidade e alteridade, parece ser um exemplo de como a arte hoje participa também das reflexões em torno dessas questões. Partindo dessas premissas, consideramos que certas práticas artísticas parecem exatamente tratar dessas “ecologias culturais” e dos processos de produção subjetiva na atualidade. Fazendo isso, tais práticas não podem ser vistas apenas como produção de objetos para contemplação, mas como uma operação sobre fragmentos da experiência do sensível e de mobilização de afetos. Nesse sentido, poderíamos afirmar que o estatuto da obra de arte não é apenas poético (criação) e estético (percepção e formas do sensível), mas também comunicativo e algumas vezes, político.

Nosso objetivo neste texto é discutir e evidenciar esses aspectos da produção artística contemporânea nas ações de arte pública e nas vídeo-instalações do brasileiro Maurício Dias e do suíço Walter Riedweg. Os trabalhos que vamos analisar aqui mostram claramente como as criações desses artistas não se limitam a produzir imagens e espaços de fruição de obras, mas funcionam também como uma espécie de dispositivo que ativa e produz relações sociais e comunicativas (Gonçalves, 2009). Tratam-se de trabalhos *com e sobre* certos personagens urbanos e seus universos – quase sempre invisíveis ou colocados à margem – que os artistas convocam para falar da construção da alteridade em nossas sociedades.

Chamados por Suely Rolnik (2004) de “laboratório poético-político”, os trabalhos da dupla são mundialmente conhecidos exatamente por discutir a condição de “outro” em contextos sócio-políticos concretos como imigração, relações de trabalho, prostituição, crianças e jovens em situação de risco, entre outros. Porém, o que vai nos interessar aqui são os modos como a obra mobiliza e organiza diversos recursos para tratar de tais questões.

Nosso propósito é tomar a obra como um conjunto de relações que nos caberá investigar. O que nos interessa será analisar as operações que as constituem, ou seja, as ações que nelas se articulam e lhes conferem uma capacidade de provocar um efeito de deslocamento de nossa percepção, no caso, sobre o “outro”. Irá nos interessar especificamente chamar a atenção para os modos como os artistas discutem e evidenciam o processo de produção, circulação e a possibilidade de desconstrução dos estereótipos e das cristalizações identitárias. Por meio da descrição de quatro de suas obras, procuraremos mostrar como os artistas fazem usos do vídeo e das questões que desejam discutir convergirem através de jogos com a imagem e a com representação.

Este foco na descrição será uma forma de entender a montagem das obras como dispositivo, tal como as entendem Gilles Deleuze. A descrição funcionará como uma estratégia discursiva que buscará apresentar os modos como os artistas realizam essas operações sobre os fragmentos do sensível, como o objetivo de discutir as questões que lhes interessam – a construção social da alteridade.

Finalmente, inspirados na perspectiva da sociologia das associações¹ de Bruno Latour, buscamos nesse texto seguir os rastros deixados pelas obras dos artistas para, a partir desses vestígios, perceber as conexões que fazem dessas obras, por sua vez, um dispositivo de rastreamento das conexões existentes no universo dos personagens que tematizam seus trabalhos e compõem suas “ecologias culturais”.

O que sabemos sobre porteiros e nossos prédios?

Os Raimundos, os Severinos e os Franciscos é um dos mais famosos trabalhos de arte pública e de instalação multimídia de Dias e Riedweg e tem como tema o universo dos porteiros que trabalham em edifícios da cidade de São Paulo, tornando-se uma espécie de cartografia poética das relações sociais que envolvem esses personagens das grandes cidades. Em 1998, 90% dos porteiros que trabalhavam em edifícios de São Paulo eram nordestinos. Destes, 1.000 se chamavam Raimundo, 1.200 se chamavam Severino, e 1.500, Francisco, todos nomes comuns naquela região do Brasil. Porém, o levantamento feito nos arquivos de uma associação de trabalhadores da cidade², levou os artistas Maurício Dias e Walter Riedweg a se perguntarem sobre essa curiosa coincidência.

O que descobriram foram outras perguntas e um emaranhado de relações entre economia, cultura urbana, arquitetura, regras e papéis socialmente legitimados. Em que medida Severinos, Raimundos e Franciscos se misturam à cidade e ela a eles? Por que vieram e por que ficaram? Por que a vizinha do quinto andar tem certeza de que o porteiro comeu o gato dela? O que na verdade come um porteiro? O que sabemos sobre eles? Essas são algumas das perguntas que os artistas se fizeram para discutir a condição de “outro” dessas pessoas.

O trabalho consiste em uma vídeo-instalação e uma áudio-instalação originalmente apresentadas em um pavilhão da XXIV Bienal de São Paulo, em 1998. Para a realização do vídeo, os artistas pediram aos porteiros que criassem um espaço cenográfico que recriasse a ambiência dos quartos ínfimos em que moram, dentro dos prédios em que trabalham. Eles foram convidados a encenar ações diversas, de forma coreografada, no cômodo montado e mobiliado por eles com seus próprios objetos, onde simulariam sua chegada a casa após um dia de expediente.

O trabalho não se reduz, porém, a uma mera encenação do cotidiano dessas pessoas quando não estão trabalhando para mostrar o que supostamente seriam ou fariam fora da marca identitária conferida pelo exercício de suas funções e que teria como efeito produzir uma outra representação dos porteiros, dessa vez mais fiel e honesta deles. Ao invés disso, os artistas criam uma circunstância inusitada: ao som acelerado do *Maractu Atômico* de Chico Science, os porteiros entram, um após o outro, dentro do cômodo apertado e vão se acumulando e se apertando, ao mesmo tempo em que vão realizando pequenas ações. À medida que vão entrando, porém, é como se cada um estivesse sozinho e não visse o

outro. Um deles pega algo na geladeira, outro pendura o casaco, outro se senta no sofá, um liga o rádio, outro lê o jornal, outro se senta à mesa e assim por diante. Ao final, quando os 19 porteiros estão instalados na cena, todos param o que estão fazendo, viram para a câmera e nos lançam um olhar cúmplice, conscientes de que estão sendo vistos e de que aquilo nada mais é que uma encenação.

Após o término da projeção, realizada sobre uma tela em tecido transparente, acende-se um *spot* que ilumina o cenário onde a cena foi gravada e que estava por trás da tela de projeção, mas que até então estivera na penumbra e, por isso mesmo, não visível. A circunstância de aproximar o lugar de projeção da imagem com o lugar de sua produção evidencia o aspecto de construção dessa imagem. Mais amplamente, isso pode remeter aos processos de construção das imagens que fazemos dos porteiros, que são tanto alimentadas por referências diversas que se tornam generalizadoras (origem, grau de instrução, função social etc.), quanto pela proliferação e reiteração destas por meio do discurso e das práticas sociais cotidianas (produção de determinadas condições moradia e de trabalho, de valor social, de servilismo e de anonimato).

Como um arranjo material de signos e imagens (Rancière, 2009), o uso da ficção³ aqui parece habilitar a fabricação de uma história que problematiza a condição de porteiro. Não porque a represente e denuncie, mas porque a esvazia seus estereótipos por saturação e por contraste. A cena evidencia a um só tempo o aspecto de “gente comum” dos porteiros e também o da situação dessas pessoas de morarem em quatinhos dentro dos prédios de classes mais abastadas. Os porteiros de prédios possuem, muitas vezes, um pequeno espaço cedido para sua moradia e eventualmente a de sua família em uma área do prédio. Estes espaços, ao mesmo tempo em que criam uma relação de proximidade com os moradores, criam uma distância física e simbólica, pois o porteiro reside no prédio, porém em outro espaço e em outras condições. Contudo, mais do que denunciar a precariedade das condições de vida dos porteiros, os artistas estão interessados em chamar a atenção para os estereótipos que se criam a partir dessas situações de precariedade e, como contra-ponto, vão criar mecanismos que evidenciam os processos de produção dessas imagens, para então tensioná-las. A chegada dos porteiros “em casa” mostra como, apesar de viverem em condições precárias, eles fazem coisas banais como qualquer pessoa. Mas o fazem em condições muito particulares.

Com isso, podemos observar, na pista do pensamento de Latour, um primeiro aspecto que consideramos importante em seus trabalhos: *Os Raimundos*, bem como outros trabalhos que veremos adiante, nos permite considerar como certas práticas artísticas atuais buscam perceber e evidenciar o conjunto de conexões que certos modos de vida implicam, ou nos termos de Ladagga, como são produzidas as ecologias culturais de nosso tempo a partir de operações e mobilizações de elementos que constituem esses conjuntos.

Um segundo aspecto é o da obra como mecanismo que torna capaz essas operações. Ao mostrar porteiros fazendo coisas comuns em casa, descolados de sua identidade profissional, por um lado, os artistas mostram exatamente esse aspecto do porteiro como “pessoa comum”. Por outro lado, o que caracteriza

a obra são as circunstâncias em que tais ações são realizadas e mostradas (encenação do cotidiano e performance coletiva). São esses dois aspectos juntos que nos incitam a pensar sobre nossa percepção do porteiro como outro e problematizam sua condição – as marcas identitárias coladas a sua função profissional e as condições de trabalho e de vida que reforçam essas marcas (mecanismos de produção e de reforço de estereótipos).

Em Dias & Riedweg a imagem documental recebe assim um tratamento ficcional exatamente para funcionar como elemento de deslocamento da percepção sobre o outro, na medida em que é acionada em função de um jogo que usa a representação do outro para desmontá-la. Este jogo que evidencia os mecanismos de produção de estereótipos - por contraste e/ou por excesso - é um mecanismo recorrente em seus trabalhos e parece desempenhar papel importante em seu processo criativo e em sua linguagem artística. É por meio dele que os artistas mobilizam, organizam e traduzem em forma sensível situações de opressão, desvalor e de invisibilidade em uma obra que nos convida a rever nossa percepção do “outro” e, ao mesmo tempo, incita a perguntar sobre nossa própria condição de “outro”.

Resulta daí que a obra pode ser compreendida não como um simples objeto para ser contemplado, mas como espaço de articulação de forças ou como uma operação de mediação, no sentido empregado por Latour (1994), ou seja, como um processo capaz de articular elementos e forças que, uma vez conectados uns aos outros, são transformados por afetação recíproca. Ver a obra nessa perspectiva significa não apenas percebê-la em sua dimensão mais imediata (materialidade) e como objeto para contemplação, mas também como dispositivo que articula distintos elementos de forma a produzir um determinado efeito estético.

Podemos considerar esse espaço de encontro em que a obra se torna como uma rede de relações, espaço de mediação. É nesse sentido que pleiteamos para os trabalhos de Dias e Riedweg o caráter de dispositivo, no sentido originalmente empregado por Foucault e mais tarde retrabalhado por Gilles Deleuze (1990, p.155): um dispositivo não remete a um sistema técnico nem às materialidades imediatas que o encarnam (uma máquina ou equipamento ou um procedimento). Antes, remete a regimes de enunciação, a formas de fazer ver e falar presentes nesses objetos, forças e sujeitos. O dispositivo é, portanto, uma máquina de produção de realidades. No caso em questão, uma realidade ficcionada que combina elementos diversos (factuais, narrativos, visuais, plásticos).

Como parte integrante do trabalho sobre os porteiros, o vídeo é ainda acompanhado por uma áudio-instalação. Em uma parede coberta com fotografias de paisagens urbanas foram colocados seis interfonos, desses que existem na portaria dos prédios, e que, ao terem alguns de seus 188 botões pressionados, fazem ressoar áudios com falas – alguma fofoca ou comentário de zeladores ou dos moradores - sobre porteiros. Há também depoimentos dos próprios porteiros, histórias de suas experiências como migrantes nordestinos e alguns fatos curiosos de suas histórias de integração com a cidade, em que expõem sua origem e chegada a São Paulo, sua situação de moradia e emprego, relações sociais e de poder que se refletem o preconceito que os cerca, sua condição de invisibilidade social.

É assim que, ao apertar alguns dos “apartamentos”, ouvimos histórias diferentes (Dias e Riedweg, 2003), mas que fazem parte de um mesmo contexto e que podem confirmar alguns estereótipos, mas introduzem também a possibilidade de seu rompimento (mecanismo de deslocamento e de contraste):

“Eu vim de ônibus, no Pau de Arara, aqueles caminhões abertos com pedaços de madeira velha... Eu não vim de burro, mas de todos os outros jeitos, até a pé. Eu sou de Natal, Rio Grande do Norte, e saí por causa da seca. Lá chove por um ano e então não chove por quase 10. Meu pai não nos deixava estudar, nós tínhamos que trabalhar na terra. Costumávamos estudar por suas costas. Quando eu vim para São Paulo, meu pai vendeu um carregamento de feijão para comprar este rádio. Eu o trouxe comigo em São Paulo. Foi há 32 anos atrás. Você acha que não vai funcionar? Falou, viu? E fala ainda mais alto agora, você quer ouvir?”

O elemento pessoal que atravessa o social também aparece no trecho abaixo, porém de forma mais incisiva e assumindo um tom de autoconsciência que indica uma possibilidade de recuo ante o estereótipo:

“O porteiro precisa gostar do inquilino, de todo mundo, igualmente e sem distinção. Eu faço o meu melhor para agradar a todos. Ser atencioso, dar os recados, ajudar, carregar bolsas, abrir a porta para eles entrarem. Ele precisa agradar a todos. Eu faço o que eles querem. Por que? Porque eles são meus patrões! Eles são os que garantem meu emprego, minha casa... Assim é como eu me distanciei daquela seca, aquela horrível fome do Nordeste. Eu tenho que agradar as pessoas que eu gosto e as pessoas que eu não gosto. É minha função e é do jeito que é, não existe outro jeito. Quem não gostar disso do jeito que é, tem que ir embora.”

Com os interfones, os artistas procuram acrescentar à questão espacial da moradia a questão da inserção social do porteiro na cidade e de seu valor social. Com esse procedimento, a obra contrapõe algumas das características normalmente atribuídas aos porteiros – servilidade, fofoca, pouca instrução, simplicidade – a falas onde os porteiros existem para além desses estereótipos e expõem inclusive claramente opiniões bem definidas acerca de sua própria condição social. É assim que no conjunto do trabalho, os artistas problematizam os rótulos deste grupo através de encontros, depoimentos, filmagens, espaços e de exercícios de reconhecimento do “outro”.

Meras vistas, outras histórias

Os Raimundos, os Severinos e os Franciscos viria a desdobrar-se algum tempo depois em outro trabalho, desta vez sobre os camelôs do Largo da Concórdia, zona leste de São Paulo. A região é o local preferido de compras de muitos dos porteiros da cidade. E foi para lá que Dias e Riedweg foram continuar suas investigações.

Saindo de uma região de construções nobres da cidade para a zona leste, numa área de comércio informal, realizaram o projeto *Mera Vista Point*⁴, também de arte pública e vídeo-instalação. Foram feitos 33 vídeos de um minuto cada um, em que os ambulantes falavam sobre seus produtos. Ao mesmo tempo, numa área central da praça foi erguida uma torre de 6 metros, do alto da qual se avistava todas as barracas. Dentro da torre

foi instalada uma barraca de lanches que antes ficava junto com as demais, embaixo, e onde se vendia bebidas, almoço e nos finais de semana eram realizadas festas com danças e forró ao vivo. O local também seria utilizado como “vídeo clube”, onde seriam exibidos os vídeos dos vendedores.

Mera Vista Point era uma forma de observação, e, portanto, “um ponto de vista” sobre as relações que os camelôs do Largo da Concórdia estabelecem com a cidade, a cultura de massa e o consumo. Os artistas instalaram grandes impressões-retrato em preto e branco com o rosto de cada vendedor participante do projeto por sobre a cobertura das barracas, de modo que poderiam ser vistas do alto da torre. O que se via de lá, então, eram imagens dos rostos dos camelôs, misturadas aos azuis e amarelos das lonas das barracas. O contraste das cores e das imagens não tinha apenas um fim poético. Faziam pensar também na questão das identidades no contexto da massificação, das possibilidades de diferenciação e da condição de visibilidade e de invisibilidade dos camelôs em nossa sociedade.

Esse aspecto foi trabalhado na obra com a introdução de outro mecanismo: os vídeos de um minuto, em que os vendedores falavam sobre seus produtos. Foram gravados 33 vídeos e fornecidos aparelhos de TV com videocassetes para os vendedores. Os aparelhos foram instalados nas barracas e na torre de seis metros para que exibissem os vídeos que continham espécies de anúncios por meio do qual deveriam vender seus produtos. No final do trabalho, eles poderiam ficar com as TVs, os videocassetes e as cópias dos vídeos, ficando acordado que estas últimas não poderiam ser vendidas e só poderiam ser oferecidas como brinde aos clientes nas compras acima de R\$ 30,00. Isso fez com que não só os compradores habituais do comércio popular consumissem mais, como também fez com que um público ligado ao circuito de arte passasse a realizar algumas compras como forma de se adquirir o “brinde”, ali transformado em parte da obra.

Como em *Os Raimundos*, os camelôs de *Mera Vista* contam histórias pessoais que se mesclam com as de seu trabalho e também com a percepção de sua condição de vida. Mais uma vez, nos depoimentos em vídeo, as falas propiciam contrastes, que ora apontam para o reforço de estereótipos, ora abrem espaços para outras questões.

Se no trabalho os camelôs atuam “como eles mesmos”, esse “eles mesmos” irá se deslocar de um discurso que estigmatiza para se diluir e redistribuir em camadas e em outros tipos de discurso, permitindo que sejam percebidos socialmente de uma forma que vai além do estereótipo comum de migrantes nordestinos excluídos do mercado formal. O que chama atenção aqui é que os artistas não estão interessados em revelar a singularidade de cada camelô, mas sim evidenciar uma identidade coletiva de modo diferente do habitual. As impressões-retrato dos vendedores que são distribuídas sobre as barracas deslocam esses personagens de uma rotulagem pré-concebida e nos levam a nos perguntar não tanto quem são, mas o que nos diz a situação dessas pessoas em uma cidade como São Paulo. Como se estabelecem as relações dessas pessoas com sua própria história, com sua forma de sobrevivência, com os estereótipos que colam neles a identidade de vendedor ambulante? Ao mesmo tempo, essas questões se ligam a outras: Como uma cidade é capaz de acolher os que chegam? Em que bases se organizam seu crescimento, sua economia, suas relações de consumo? Que consumo para que cliente?

Outro aspecto deste trabalho é que os artistas promovem também o encontro dos camelôs com diferentes tipos de espectador-comprador: tanto os que moram na vizinhança, os que estão de passagem, quanto os colecionadores, curadores e demais atores do circuito de arte que vão até o Largo da Concórdia apenas para obter um exemplar dos vídeos porque fazem parte do trabalho, e que fora desse contexto talvez fossem consideradas mercadoria sem utilidade ou valor. Em *Mera Vista*, grupos e universos diferentes se encontram no espaço criado pela obra, espaço de observação e atenção não só do camelô enquanto “outro”, mas também do “outro” que somos.

Os artistas criam assim com esses trabalhos um atravessamento de relações entre universos muito distantes e, no entanto, muito próximos, e que eles chamam de “interterritorialidade”. Porteiros e a segregação espacial, seus depoimentos, seu cotidiano, relações de emprego e poder, seus móveis e objetos pessoais que podem ter sido adquiridos em qualquer mercado popular como o do Largo da Concórdia. Da mesma forma, os discursos dos vendedores, o próprio vendedor de uma barraca, a localização deste espaço na feira e na região, os modos de consumo, os tipos de consumo, o lugar do consumo. Todos estes elementos constituem uma complexa malha onde se costuram elementos que formam diversas relações entre si e que os artistas vão evidenciar e discutir em suas obras. Esse tipo de procedimento, que parece constituir um “método” de trabalho para os artistas, pode ser observado também em outros dois trabalhos, *Voracidade Máxima* e *Devotionalia*.

Só garotos

Em 2003, Dias e Riedweg foram convidados pelo Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA) para a produção de um projeto que iria se somar a uma exposição retrospectiva de seus trabalhos. Em visita, perceberam que o ambiente que circundava o MACBA havia uma questão que poderia atravessar múltiplas realidades em um mesmo território e subverter verdades estabelecidas sobre alguns dos personagens do local.

A região onde fervilha arte contemporânea, à época, era também habitada por imigrantes, ilegais ou não, alguns dos quais encontraram na prostituição uma forma de sobreviver ou simplesmente melhorar sua condição de vida. Instigados por essa situação, Dias e Riedweg debruçaram um olhar mais atento sobre alguns dos atores que compõem esse cenário, atores que socialmente são definidos como “marginais”, adjetivo fruto de assimilações superficiais de uma realidade pré-formatada sobre o Outro. Trata-se dos *chaperos* que, em espanhol, quer dizer “garotos de programa”, michês.

Para discutir a condição de outro dos *chaperos*, Dias e Riedweg propõe no trabalho *Voracidade Máxima*, um mergulho no universo dos michês que trabalham em Barcelona através de uma instalação multimídia composta de uma vídeo-instalação e mecanismos interativos. Em *Voracidade Máxima*, os artistas organizam esses elementos de forma a tentar criar uma atmosfera que evidencie essa rede de relações.

A instalação é composta pelos arquivos das entrevistas gravadas que são projetadas de forma a ocupar duas das paredes opostas do espaço da exposição. Na sala, há uma espécie de plataforma com uma tela onde se vêem mini-imagens

que se distribuem como ícones na tela, como num videogame. O espectador é convidado a acionar as imagens que “pulsam” por meio de um mouse, atendendo à frase “Escolha um michê”. O que se vê então são as entrevistas se projetarem no espaço da exposição. Chama inicialmente a atenção nesse mecanismo os artistas brincarem com a ideia de jogo para despertar nossa atenção sobre condição de “outro” dos rapazes que se prostituem, muitos dos quais brasileiros. Na exposição foi montada uma cama na qual o espectador podia se deitar e escolher em uma tela o seu michê (uma alusão mercado de prostituição, à relação de consumo do corpo e do “outro” como produto). Escolhida uma das 11 opções, era exibido um vídeo que então se projetava em uma das paredes do espaço da exposição. Nesses vídeos vemos sempre Dias ou Riedweg, que se revezavam, entrevistando um michê de cada vez em um ambiente que simulava um quarto de motel.

No quarto, um jogo de espelhos no teto e nas paredes multiplicava a perspectiva dos artistas e dos michês. Mesmo que a imagem fosse enquadrada do mesmo ângulo e que um dos dois não fosse focalizado diretamente pela câmera, era sempre possível fazer os dois aparecerem juntos, pois a imagem era multiplicada pelo reflexo dos espelhos. Nas cenas, quase sempre ambos se encontram deitados ou sentados na beira da cama apenas de roupão, construindo uma ambiência de intimidade. Seria uma cena de entrevista comum se não fosse o fato de sempre os michês aparecerem com o rosto coberto por uma máscara que reproduzia os rostos de Dias ou de Riedweg.

Além de possibilitarem a preservação de suas identidades e de evitar constrangimentos para clientes, amigos e familiares, as máscaras pareciam cumprir outro importante papel, o de quebrar simbolicamente a relação prostituto-cliente e de deslocar a identidade cristalizada do michê. Naquele momento, ele não era só um michê, era um michê que, ao ser entrevistado, falava de sua profissão, de sua vida, de seus sonhos e medos. Assim, enquanto Dias ou Riedweg entrevistam o michê, ele se vê no “outro” e o “outro” se vê nele, o que permite que, ao longo da entrevista, estigmas sejam diluídos e seu discurso traga uma série de outras marcas além daquelas pertencentes ao universo da prostituição.

Num dos 11 vídeos produzidos, Maurício Dias aparece entrevistando um dos rapazes. A cena parece uma conversa entre um casal gay, após uma relação sexual, num clima de grande cumplicidade. Ao longo da conversa, Dias levanta algumas questões que propiciaram diálogos que remetem às marcas identitárias do michê:

Maurício Dias: Por que há uma relação tão forte da prostituição com a mentira?

Michê: Como dizia um amigo, uma pessoa que se vende, no mínimo, não tem valor. E, se não há valor, é igual dizer a verdade ou a mentira.

Dias: Você mente para os seus clientes?

Michê: Sim, claro... que gosto deles, que sou gay. Nunca digo que sou heterossexual, no máximo bissexual.

Atualizando seus mecanismos de contraste, o artista e o rapaz vão aparecer, em outro momento da conversa, deitados um de frente pro outro,

roupão entreaberto, sobre os lençóis remexidos, dividindo um cigarro com muita intimidade. Nesta situação são feitas outras perguntas, sobre vida, sexo, amor e do que o rapaz mais gosta em Barcelona.

Dias: E você pretende permanecer na Espanha?

Michê: Sim, em Barcelona. Eu gosto de viver aqui.

Dias: O que você mais gosta na cidade de Barcelona?

Nesse ponto, antes mesmo de o michê dar a resposta, um corte da câmera faz a transição entre o segundo e primeiro momento da entrevista. Ele aparece caminhando na praia com a máscara de Dias, mas sem o artista ao seu lado. Esta mudança de cenário, além de dividir fases distintas da entrevista, também provoca o deslocamento entre o personagem estereotipado (michê) e a pessoa comum - tal como no trabalho dos porteiros. Era o michê em seu lugar favorito, que poderia ser também o de qualquer outra pessoa.

Michê: Da praia, da praia. Dos catalões não... mas da praia, sim.

Dias: O que é o amor para você?

Michê: O amor... é querer um ao outro, creio. Querer uma pessoa, muito é claro, querer todo dia, sabe?

Dias: E o sexo no amor?

Michê: Sexo no amor? Se há amor, há sexo, creio. Pode existir sexo sem amor, o que existe muito. Mas se há amor, há sexo.

Em cada um dos vídeos, através das entrevistas que sempre têm um caráter íntimo, situações como essas aparecem e espalham temas que se relacionam ora com o universo dos michês, ora com outros momentos em que eles aparecem como “pessoas comuns”. Mas, como se pode observar, para desenvolver o trabalho fizeram uso não só do vídeo, mas também de uma série de outros recursos narrativos e visuais que evidenciam uma complexa rede de relações que articula sexo, desejo, sonho, afeto, memória, corpo, exclusão e poder através da mobilização de diversos elementos que compõem a obra: pessoas, lugares, objetos, tecnologias e também espectadores, que são conectados a essa rede mais ampla propiciada pelos encontros gerados pela obra.

Por um lado, no trabalho há uma espécie de simulação da relação profissional-cliente através dos espelhos e das imagens-fetichê distribuídas nas mini-telas, que oferecem os corpos-objetos ao espectador como um produto em um catálogo de vendas. Por outro, é por meio desse mesmo mecanismo que se deflagram as entrevistas, com as quais se produz uma virtualidade no seio dessas mesmas imagens: é com elas que vai ser resgatada com muita delicadeza, mas também com muita intensidade, a condição singular desse “outro”, que deixa então de comparecer apenas como “prostituto”. Ainda uma vez será possível perceber a presença desse tipo de procedimento na vídeo-instalação *Devotionalia*, de 1995, um dos primeiros trabalhos da dupla e que a lançou na cena da arte contemporânea brasileira e internacional.

Infâncias

Em *Devotionalia* (1994-2003), os artistas percorreram 18 comunidades do Rio de Janeiro com uma espécie de “ateliê de escultura móvel”. Instalados em uma dada comunidade, a dupla organizava, com ajuda de ONGs, oficinas com crianças de rua e/ou muito abaixo da linha da pobreza. Nelas, as crianças receberam a proposta de produzir ex-votos (espécie de amuleto religioso para proteção) de cera, usando como molde partes de seu próprio corpo. Mais de 600 crianças produziram 1.286 dessas peças.

No processo de produção dos ex-votos, facilitadores da oficina usaram uma massa para preparar o molde das mãos e dos pés das crianças, untaram os membros com óleo para receber o amálgama branco e pastoso, que, depois de seco, formava um bloco sólido com o formato de uma parte do corpo das crianças, para posteriormente ser reproduzido em cera. As oficinas serviram ao mesmo tempo para aproximar os artistas das crianças, fazer entrevistas e coletar depoimentos sobre a realidade na qual elas estão inseridas. Por um lado, o espaço lúdico criado tirava temporariamente os meninos do seu papel de “menino de rua” e os convidava a voltar a ser “criança”, a sonhar através do forte símbolo dos votos, serem eles mesmos sem nenhuma carga imposta pelo senso comum que os marginaliza. Por outro, o que poderia parecer uma ação comum de um projeto social ou beneficente era apenas uma etapa do trabalho dos artistas.

A oficina e as entrevistas foram filmadas, editadas e seriam projetadas em uma tela que formava um díptico, uma tela dividida ao meio com duas imagens diferentes e simultâneas. Neste formato da projeção das imagens nas telas do díptico é possível perceber o contraste entre o universo das ruas (e suas estereotípias, muitas vezes confirmadas) e o das crianças que se divertem. Talvez por ser um de seus primeiros trabalhos, essa forma de apresentação apresenta de forma quase óbvia o contraste que permite o deslocamento perceptivo e o aspecto da obra como dispositivo.

Em uma das telas, por exemplo, apareciam meninos de rua entrevistados como em um documentário convencional de denúncia, onde falavam da família, da vida na rua, dos perigos e das drogas:

Entrevistadora: Como é que é quando cheira? Como é que é a “parada” (cola)?

Garoto de rua: Dá uma onda sinistra, tia!

Entrevistadora: Mas como é pra você? Dá sono?

Garoto de rua: Não! Não dá nada, cheiro cola às vezes pra esquecer os meus problemas...

Na outra tela era possível ver crianças aproveitando um banho de mangueira no que parece ser o gramado de um estádio de futebol. A diversão do banho era apenas o ponto de partida pra todo um dia que passariam nas oficinas. Dai eram exibidas as cenas das oficinas e o momento de suspensão vivido, em que as mesmas crianças aparecem brincando como qualquer outra criança. Nos vídeos, cada etapa da oficina foi exibida como um “passo a passo”. Assim é possível que o espectador perceba o deslocamento gradual da situação dos “meninos de rua” para a das “crianças”.

Na exposição, o vídeo foi exibido junto a uma instalação feita com os ex-votos produzidos na oficina. Em cada espaço que a exposição era montada, as peças feitas pelos meninos eram instaladas de diferentes formas, de acordo com a especificidade de cada lugar. Desta forma, o espectador podia transitar entre as mãos e pés de cera espalhados à sua volta enquanto os vídeos eram exibidos, o que tornava mais densa a percepção da obra.

Mas o desenvolvimento do trabalho e sua ressonância não terminam aí. Diferentemente do documentário feito pelo artista Vik Muniz (*Lixo Extraordinário*, 2011), onde os trabalhadores do lixão de Gramacho que participaram das obras do artista foram recebidos como estrelas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1995, a exposição da *Devotionalia*, exposta no mesmo MAM, acaba evidenciando traços do preconceito e do universo em que se inserem os meninos de rua. Quando o trabalho foi exibido, as crianças que participaram da oficina de ex-votos, co-autoras da obra de arte, portanto, foram proibidas de entrar no Museu por serem meninos de rua. O fato foi noticiado em importantes veículos da imprensa. O trabalho teve assim um último efeito: exibiu o confronto entre a intenção da obra e a situação de que ela trata.

Considerações finais

Assim como os artistas parecem eles próprios “rastrear” os traços deixados por seus personagens, também nós, inspirados na perspectiva da sociologia das associações, de Bruno Latour, buscamos neste texto “rastrear” as conexões visíveis deixados pelas obras onde tais conexões ocorrem e evidenciar como em seus trabalhos a questão das identidades sociais ilustram aquilo que Tilly chamou de “ecologias culturais” ou o que Latour chamou de redes sociotécnicas.

Nessas obras, pessoas comuns, que ganham rótulos em função de seus modos de inserção social, reforçam elas próprias e, ao mesmo tempo, resistem a esses rótulos. Mas o que sobressai daí – e esse parece ser o objetivo dos artistas – é que esses atos mesmos de reforço ou de resistência são algo que extrapola o campo individual e que, portanto, a alteridade enquanto criação de representação é sempre socialmente construída.

Porteiros, camelôs, michês e meninos de rua aparecem como pessoas que estão de fato mergulhados em universos muito próprios, algumas vezes de tabus, exclusão e violência e que não raro agem de acordo com os códigos desses universos. Mas através da obra, aparecem também em outras situações, que nos fazem sentir muito próximos deles e perceber muitos dos traços que temos em comum, inclusive, relações de poder, de exclusão e de violência, seja ela física ou simbólica. Através dessa perspectiva de “escuta aberta pelas obras”, como sugere Suely Rolnik (2004), ligamo-nos ao “outro” através de complexas redes de sentido que se tornam perceptíveis com a sutileza estética e poética das obras-dispositivos criados por Dias e Riedweg.

Nesse texto nos interessou observar como Dias e Riedweg dão visibilidade às arquiteturas dessas “ecologias” e redes de conexão através da montagem de uma obra-dispositivo que articula objetos, lugares e entrevistas e imagens gravadas, que servem como base para criar narrativas que, no entanto, não têm

um propósito meramente documentário. Esses e outros recursos são combinados para criar uma atmosfera favorável ao trabalho de discussão sobre identidade e alteridade.

Mais do que simplesmente falar sobre alteridade, Dias & Riedweg *produzem* alteridade ao fazer sua arte. Conscientes de que a questão da alteridade é também uma questão de representação – o que “somos” para os outros se dá a partir da visão que esse “outro” (indivíduos, instituições, mídia) tem ou faz de nós –, Dias & Riedweg vão, curiosamente, nos propor um jogo com as representações. Ao invés de gerar novas representações sobre “outro”, vão discutir os modos pelos quais essas representações são produzidas e como se pode tentar problematizá-las. Com isso, produzem outras visões do “outro” e do mundo, sem, porém, reivindicar para elas uma natureza politicamente correta nem uma verdade essencial.

Como vimos nos trabalhos dos artistas, porteiros são porteiros, camelôs são camelôs, garotos de programa são garotos de programa e meninos de rua são meninos de rua. Com uma diferença: como sujeitos, não se reduzem aos atributos que damos a seus papéis ou funções sociais. Sem ter que “dar a voz” aos sujeitos para estes possam nos mostrar “quem realmente são”, Dias & Riedweg parecem preferir criar espaços que dão a ver não pessoas, mas as situações que, por um lado, os inscrevem num *script* identitário, mas que, por outro, permitem também descolá-las das estereotípias.

Nosso objetivo neste texto foi demonstrar como nesses processos de criação artística ocorre uma operação de comunicação em que pessoas, lugares, discursos e imagens são combinados e transformados para compor vídeo-instalações e trabalhos de arte pública que apresentam uma dupla função: deslocar, por meio da saturação dos estereótipos e da marcação de contrastes, a percepção que se tem do outro e evidenciar pela combinação de recursos diversos a rede de relações (sociais, históricas, econômicas, geográficas, de poder) que produzem essa percepção.

O trabalho dos artistas já vem sendo há muito tempo discutido no campo da arte, do documentário e da política no Brasil e no exterior, mas, como tentamos demonstrar brevemente, a singularidade de sua obra não reside na exposição das imagens que produzem do “outro”, e sim, na rede de relações que as obras produzem e da qual ela própria se constitui enquanto dispositivo.

Finalmente, mais do que denunciar os aspectos de exclusão social dos personagens-tema dos trabalhos, os artistas estão interessados em discutir as lógicas que permeiam a formação das identidades sociais e como estereótipos são produzidos e circulam livremente em nossas sociedades reforçando mecanismos de exclusão.

Em seus trabalhos, os objetos e as imagens que servem de base para a produção da obra são obtidas e organizadas a partir de um processo cujo objetivo não é aproximar-se do outro para “captar melhor” aquilo que ele supostamente seria. Ao contrário, o intuito parece ser o de fugir da produção de identidades redutoras que lhe atribuiriam uma verdade essencial e também criar um domínio onde a alteridade é evidenciada enquanto prática discursiva e de construção social e, portanto, de poder.

Referências bibliográficas

- DIAS, Maurício e RIEDWEG, Walter. *Possibly Talking about the same*. Ed. Actar & Macba – Museum of Contemporary Art, Barcelona, 2003.
- _____. *Os Raimundos, os Severinos, os Franciscos*. Disponível online: <http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/dossier028/obras.asp>. Acesso em 02/04/2011.
- _____. *Mera Vista Point*. Disponível online: <http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/dossier028/obras.asp>. Acesso em 02/04/2011.
- _____. *Voracidade Máxima*. Disponível online: <http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/dossier028/obras.asp>. Acesso em 02/04/2011.
- _____. *Devotionalia*. Disponível online: <http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/dossier028/obras.asp>. Acesso em 02/04/2011.
- GONÇALVES, Fernando. *Tecnologia e cultura: usos artísticos da tecnologia como prática de comunicação e laboratório de experimentação social*. Revista FAMECOS, PUC-RS, v. 1, pp. 100-110, 2009.
- GUATTARI, F. e ROLNIK, S. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 5ed. Vozes: Petropolis, 1999.
- LADAGGA, Reinaldo. *La estética de la emergencia*. Buenos Aires: Hidalgo Ed., 2006.
- LATOUR, Bruno. *Reensamblar lo Social: una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manancial Argentina, 2008.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Ed.34, 2009.
- ROLNIK, Suely (2004). *Alteridade à Céu Aberto: o laboratório político-poético de Maurício Dias & Walter Riedweg*. Disponível online: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/alterida-dewalter.pdf>. Acesso em 02/04/2011.

Notas

1. “Sociologia das associações” é um outro nome para sua “teoria ator-rede”, que constitui um esforço de pensar a complexidade dos fenômenos sociais a partir da recuperação da perspectiva de Gabriel Tarde do *socius* como conexão, como rede de fluxos e de transformações contínuas, ao invés de um domínio específico e próprio – o social -, estabilizado, coisificado, que pode ser percebido, representado e explicado a partir de uma mecânica ou de uma engenharia social, como propunha Durkheim. Cf. Latour, B. *Reensamblar lo Social: una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manancial Argentina, 2008.
2. Cf. Depoimentos dos artistas no livro organizado por ocasião da exposição “Dias & Riedweg, possivelmente falando do mesmo”, retrospectiva de seus trabalhos no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, em 2003, com textos de Suely Rolnik e Catherine David.
3. Jacques Rancière, em “A partilha do sensível”, ao tratar da ficção no contexto do que chamou de “regime estético das artes”, toma-a como um jogo que faz combinações de diferentes tipos de elementos para propor novas possibilidades de pensar uma história. Ao

analisar o filme *O túmulo de Alexandre*, de Chris Marker, onde este ficciona a história da Rússia do tempo dos czares na época do pós-comunismo através do destino do cineasta Alexandre Medvedkine, Rancière observa que Marker não faz de Alexandre um personagem ficcional e nem conta uma história inventada da Rússia, mas, ao recombina elementos factuais, conta uma história da Rússia, propondo que para “pensar o real este precisa ser ficcionado” (Rancière, 2009, p. 58). Na esteira da análise de Rancière, sugerimos que em Dias e Riedweg parece ocorrer esta mesma disposição de jogar com a narrativa, através, no caso, das imagens. Como Marker, os artistas não parecem inventar nada, mas recombina fatos, imagens, discursos que são então traduzidos em forma-vídeo.

4. Originalmente pensado para integrar o evento Arte/Cidade de 2002, de intervenções artísticas urbanas.