| Banca examinadora | |
|-------------------|--|
| | |
| | |

Ana Maria Pimentel Teixeira

TROCAS: A ARTE NA RUA E A RUA NA ARTE

Dissertação apresentada à Área de Concentração: Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes, sob a orientação do Prof. Dr. Martin Grossmann.

O que é pra ser – são as palavras!

João Guimarães Rosa, Grande Sertão: Veredas

| Para meus meninos: |
|---------------------------------------------------|
| Ivan, Gustavo, Peca, Claudio, Roger, Ric e Nando. |
| Sem eles, viver seria ainda mais perigoso. |

Agradeço imensamente a minha querida Paula Braga pela presença ativa e determinante durante todo o processo. Seu carinho e respeito foram imprescindíveis.

Agradeço o acolhimento, o apoio e a interlocução de minhas queridas Lisette Lagnado, Fernanda Chieco e Iara Freiberg.

Ao Martin, pela paciência e por acreditar.

Agradeço à Sônia Salzstein e à Helena Katz pela acurada leitura do texto da qualificação e por sugerirem um outro caminho.

À Fernanda e à Flora Prupest, pelo afeto manifestado na esmerada diagramação e revisão deste trabalho.

À Beatriz Scigliano Carneiro, amiga nova e importante interlocutora.

Aos amigos que, de uma forma ou de outra, estiveram presentes: Júlio, Elói, Priscila, Débora, Martha, Audrey...

À Eleonora e ao Carlos que um dia disseram ser possível.

E ao Peca. Sem ele seria impossível.

RESUMO

Esta pesquisa investiga as possibilidades de inserção da arte no espaço das cidades, tendo como objeto um conjunto de "ações de rua" realizadas por mim entre 1998 e 2005. Essas ações consistem em inserções em espaços públicos de maneira a promover ofertas diferenciadas, que envolvem, em sua maioria, trocas. Trocas de sonhos por sonhos, de maçãs por desejos e de palavras por palavras. E ofertas de uma outra identidade, de uma escuta silenciosa e de verbos no imperativo proferidos em um carro de som. Tais ações suscitaram as reflexões presentes neste texto, em que as analiso, correlacionando-as a trabalhos realizados por outros artistas e coletivos de artistas, além de confrontá-las com algumas idéias do filósofo Jacques Rancière e do artista Daniel Buren.

Quatro temas orientam minhas análises. O primeiro é o da participação do artista no mundo, que aqui é analisada como uma dupla possibilidade: a de ver essa participação como elemento transformador de consciências (como desejava Hélio Oiticica em 1967) e a de vislumbrá-la sob a ótica de Rancière, que diz temer que essa participação, na contemporaneidade, venha reduzir "o poder artístico de provocação às tarefas éticas de testemunho sobre um mundo comum e de assistência aos mais desfavorecidos." O segundo tema é o da história e constituição do comércio informal nas ruas de São Paulo, já que minhas ações estão baseadas em estratégias e procedimentos típicos desse tipo de comércio, comum em grandes cidades. O terceiro tema remete à noção de troca, que está na base do comércio e do capital. E o último, ao conceito de heterotopia proposto por Foucault, do qual me aproprio para analisar alguns procedimentos de meu trabalho.

ABSTRACT

This work investigates the possibilities of art insertion in the urban realm, having as its object of inspection a set of "street actions" I performed between 1998 and 2005. These actions consist in interferences in public spaces in order to promote distinctive offerings, which involve mostly exchanges. Exchanging dreams by donuts, apples by wishes, and words by other words. And offering another identity, a silent listening, and imperative verbs through a loudspeaker. This text presents the thoughts raised by such actions, analyze these actions, and relate them to works by other artists and art collectives, besides confronting them with some ideas of the philosopher Jacques Rancière and the artist Daniel Buren.

Four themes guide my analysis. First, the subject of the participation of the artist in the world, which I analyze as a double possibility: seeing such participation as an element of consciousness transformation (as desired by Hélio Oiticica in 1967) and under the perspective of Ranciére, who is afraid that such participation in the current times ends up reducing "the artistic power of provoking to the ethical tasks of testimony about a common world and assistance to the underprivileged". The second theme I deal with is the history and formation of informal business in São Paulo, since my actions are based on strategies and procedures inherent to this kind of commerce, very common in large cities. The third theme is the notion of exchanging, which is the basis of commerce and capital. And last, I deal with the concept of heterotopy proposed by Foucault, which I appropriate to analyze some of my work procedures.

| RESUMO | 5 |
|----------------------------------------------------|-----|
| ABSTRACT | 7 |
| INTRODUÇÃO | 10 |
| A RUA COMO LUGAR DA ARTE | 12 |
| A arte na rua: fissuras, deslocamentos, alterações | 44 |
| A RUA COMO LUGAR DE TROCAS | 55 |
| A ARTE NA RUA E A RUA NA ARTE | 64 |
| A VONTADE DA ARTE | 91 |
| HETEROTOPIAS | 98 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS: A CIDADE DESCONHECIDA | 107 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 110 |
| ANEXO A: ENTREVISTA | 115 |
| ANEXO B: REPORTAGEM | 125 |

INTRODUÇÃO

La rue...seul champ d'expérience valable

André Breton

Ações de rua têm sido o foco de minha atividade artística nos últimos sete anos. Este texto descreve os propósitos dessas ações e as estratégias que uso para implementá-las no espaço público, além de analisar aspectos conceituais de meu trabalho e de sua inserção no circuito da arte contemporânea. Na base de minhas ações, encontra-se a noção de troca, seja ela a troca de pequenos doces recheados, denominados sonhos, por outros sonhos, esses de ordem abstrata; ou de palavras por outras palavras .

"A arte não é o lugar de entendimento da realidade, a arte é o lugar da dúvida da realidade. É o momento onde a realidade se oferece como latência produtiva. A arte não trabalha com o conceito de realidade, ela trabalha com a possibilidade de uma coisa vir a ser mais que um conceito de realidade. Para a arte não importa se este copo é um copo, importa o que ele pode vir a ser se ele não for o que ele é".

O texto principal é entremeado por fragmentos, resultados de meu contato com a literatura, o cinema, a música e a filosofia, trechos de e-mails e de conversas que tive com diversos interlocutores. Considero-os, também, explicativos de meu pensamento.

Waltércio Caldas

^{1.} *Troco sonhos* e *Troca/Tausch* são duas das ações executadas por mim nas ruas que serão descritas posteriormente.

A RUA COMO LUGAR DA ARTE

"A proposição de [Ferreira] Gullar que mais nos interessa é também a principal que o move: quer ele que não bastem à consciência do artista como homem atuante, somente o poder criador e a inteligência, mas que o mesmo seja um ser social, criador não só de obras, mas modificador também de consciências (no sentido amplo, coletivo), que colabore ele nessa revolução transformadora, longa e penosa, mas que algum dia terá atingido o seu fim – que o artista 'participe' enfim de sua época de seu povo".

Essa citação foi retirada do texto "Nova Objetividade Brasileira", escrito por Hélio Oiticica em 1966 e usado no catálogo da exposição feita no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1967, época em que Oiticica estava interessado em estabelecer uma caracterização específica para a vanguarda brasileira. Nesse momento, Hélio tenta juntar-se a outros e constituir um grupo de pessoas conectadas pelos cinco pressupostos que ele desenvolve e nomeia "Nova Objetividade Brasileira", um programa para a arte brasileira. Oiticica estava, nesse

^{2.} Hélio OITICICA. Aspiro ao grande labirinto, p.94.

ponto específico de sua vida, mergulhado em trocas e via, nas idéias de Gullar, um ponto de intersecção com seu próprio pensamento.³ As idéias que Hélio defendia na ocasião diziam respeito à necessidade de tomada de posição dos artistas e dos meios culturais em relação a problemas políticos, sociais e éticos do país, advogando que o ponto crucial (segundo o próprio Ferreira Gullar) seria a participação do artista nos acontecimentos e nos problemas do mundo, buscando "erguer os alicerces de uma totalidade cultural, operando transformações profundas na consciência do homem que, de espectador passivo dos acontecimentos, passaria a agir sobre eles usando os meios que lhe coubessem: a revolta, o protesto, o trabalho construtivo para atingir a essa transformação etc".⁴

A historiografia tradicional caracteriza as décadas de 60 e 70 como um período de tomada de posição política dos artistas, de participação do espectador nas obras, deconsolidação da arte conceitual e de expansão dos lugares de exposição, que se multiplicaram e deixaram de estar confinados aos museus. Já a década posterior é vista, no contexto da arte brasileira, como a que produziu a denominada "geração 80", artistas que são reconhecidos pelo processo de

^{3.} Os dois viriam a se afastar posteriormente e Gullar acabaria por criticar duramente um dos últimos trabalhos de Hélio, o "Rijanviera". Cf. Lisette Lagnado, *Hélio Oiticica: O Mapa Do Programa Ambiental*, tese de doutorado apresentada ao departamento de filosofia da FFLCH-USP em 2003, pp. 188-189.

^{4.} Hélio OITICICA, Op. Cit., p.93.

retomada da pintura em contraposição às vertentes conceituais desenvolvidas na década de setenta. Para significativa parcela dos artistas da geração de 80, a ênfase estava no fazer artístico, ou seja, na pesquisa de materiais e na inovação das técnicas pictóricas sem que, no entanto, eles desconsiderassem a reflexão teórica. A produção artística da geração oitenta foi rapidamente assimilada pelo mercado, o que ajudou em sua legitimação. Já a década de 90 evidencia-se como a década dos curadores e das mega-exposições, época em que a arte brasileira passou a ter maior visibilidade no exterior e quando houve um acréscimo considerável da produção acadêmica de pesquisas em arte. Outra característica evidente desse período é a expansão da chamada arte digital, ou mídia-arte, o que inclui também a Internet, já mais no final da década.

Um diagnóstico possível para a produção contemporânea é o de que, além do adensamento das tendências da década de 90, são comuns, atualmente, as ações de artistas e de coletivos no espaço público, seja ocupando edifícios abandonados ou desativados, engendrando manifestações e desenvolvendo projetos em comunidades carentes, promovendo eventos junto a organizações políticas e sociais, ou ainda interferindo no cotidiano das ruas por meio de pequenas e pontuais ações. Mesmo os trabalhos feitos para serem exibidos em instituições de arte denotam, mais do que em qualquer outra época, uma preocupação com a realidade que cerca esses

espaços.⁵ Nesse sentido, a participação do artista nos "problemas do mundo" parece ser cada vez mais incisiva. O contexto atual é bastante diverso do que o que cercava Oiticica, porém a atuação do artista como "ser social" é ainda tópico relevante e digno de análise. Estaria acontecendo, afinal, o que ele chamou de colaboração com uma "revolução transformadora"? O desejo de agir em uníssono com movimentos sociopolíticos ou em defesa das camadas menos favorecidas da população será o diferencial para que o artista se converta em um "ser social"?

Buscando no campo teórico trabalhos contemporâneos que incitassem a reflexão sobre "a participação do artista nos problemas do mundo" encontrei dois textos com os quais acredito poder estabelecer um diálogo: um do filósofo francês Jacques Rancière, *A arte além da arte*, publicado no Caderno Mais! da Folha de SP, em 24.10.2004; e o texto "À força de descer à rua, poderá a arte nela subir", do artista Daniel Buren, sobre a prática artística no espaço público.

http://www.esqueleto.tk, http://catadores.fotoblog.uol.com.br/index.html,

http://www.mediasana.org.

^{6.} Daniel BUREN, Textos e entrevistas escolhidos, pp.155-202.

Jacques Rancière comenta as dificuldades pelas quais passa a arte contemporânea, detectando nos trabalhos atuais o que ele chama de uma "obsessão pelo real", que assumiria diversas formas, entre elas a do desejo de intervir diretamente na realidade social. Para ele essa seria uma questão oriunda da arte moderna, "habitada pela preocupação de sair de si para tornar-se uma forma de intervenção que transforme a realidade mesma das coisas". Diz ele que a novidade, então, estaria no fato de a vontade de intervenção ter tomado forma de "assistência individual" aos desfavorecidos, algo rejeitado, anteriormente, tanto pelas vanguardas artísticas como pelos construtores do socialismo. Afirma ele, no mesmo artigo:

O sonho de uma arte que construa as formas de uma vida nova tornou-se o projeto modesto de uma 'arte relacional': arte que busca criar não mais obras, mas situações e relações, e nas quais o artista, como diz um teórico francês dessa arte, presta à sociedade 'pequenos serviços' próprios a reparar 'as falhas do vínculo social'. (...) Pois essa obsessão pelo real, essa vontade febril de fazer algo que seja um objeto sólido, uma ação efetiva ou um testemunho sobre o estado do mundo, reflete também a posição singular da atividade artística num mundo onde tendem a se apagar não apenas os grandes projetos revolucionários mas as próprias formas do conflito político.

^{7.} Jacques RANCIÈRE. A arte além da arte. Folha de SP, Caderno MAIS!, 24.10.2004.

O vazio da cena política incita os artistas e os atores do mundo da arte a utilizar seus meios e seus lugares para testemunhar uma realidade das desigualdades, das contradições e dos conflitos que o discurso consensual tende a tornar invisíveis e a opor suas propostas de intervenção ao fatalismo reinante. O problema é que esse esforço indiscutível de muitos artistas para romper o consenso dominante e questionar a ordem existente tende a se inscrever, ele próprio, no quadro das descrições e das categorias consensuais, reduzindo o poder artístico de provocação às tarefas éticas de testemunho sobre um mundo comum e de assistência aos mais desfavorecidos.

Pela ótica de Rancière o artista almejado por Oiticica, como "ser social", converteu-se em um "ser assistencial". Essa parece ser, no mínimo, uma questão que encerra em si um paradoxo. Se a cena atual leva o artista a preocupar-se mais com a situação concreta do que com qualquer possível transcendência de seu trabalho, como escapar da conseqüente redução do "poder artístico de provocação" a um simples relato das mazelas humanas, ou a um ato de assistencialismo?

A "arte relacional", comentada por Rancière, é, muitas vezes, ambientada na rua, onde interage com um público bastante diversificado,

^{8.} O teórico francês citado por Rancière no texto é Nicolas Bourriaud, que explica o que ele denomina de uma "estética relacional" como "uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social, mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado", no texto "Um palácio para a arte contemporânea", retirado do sítio: http://www.ambafrance.org.br/abr/atualidades/cultura86.htm, em o8.04.2005.

composto tanto por frequentadores habituais de museus e galerias, quanto por transeuntes não habituados à convivência com obras de arte de qualquer espécie. As ações de rua também se diversificam, existindo algumas de caráter mais pontual e outras de grandes proporções. Exemplificando o que denomino ações de caráter pontual, cito o trabalho de Rubens Mano, um artista paulistano que promove ações nas ruas, as quais muitas vezes passam despercebidas ou não são identificadas como arte. Muitas delas são efêmeras e serão percebidas individualmente. É o caso, por exemplo, da obra denominada "Bueiro", da série "Huecos", de 1999, que consistiu em iluminar bueiros, ou bocas-de-lobo, com lâmpadas fluorescentes. À noite, parte dessa luminosidade escapava por aqueles buracos, sendo que nenhuma indicação sinalizava de que se tratava de uma "intervencão artística". Ouanto às acões de grandes proporções, podemos mencionar as promovidas por eventos como "Arte/Cidade", um projeto de intervenções urbanas, concebido por Nelson Brissac Peixoto, que se realiza em São Paulo desde 1994. Reunindo artistas e arquitetos, internacionais e brasileiros, o projeto visa desenvolver repertório técnico, estético e institucional, para práticas artísticas e urba-

^{9.} Sobre esse assunto, ver artigo de Fernando Oliva no sítio:
http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1254,1.shl, consultado em 09.04.2005.

10. Sobre Rubens Mano, ver ainda dissertação de mestrado do artista citada na bibliografia e o sítio da galeria do artista: http://www.casatriangulo.com/site.htm, consultado em 21.04.2005.

nísticas não convencionais. Foram concebidas até o momento quatro edições do evento."

A rua é o espaço de uso e de direito de todos, onde se situam também outros espaços que estão entre o público e o privado – teatros, galerias, museus, cinemas – lugares onde o acesso coletivo é facilitado, ou não, de acordo com interesses específicos de seus proprietários ou dirigentes.

Gostaria de focar minha atenção na relação entre a arte e a rua, começando por pensar na denominação "arte-pública", geralmente usada para designar a arte executada ou colocada no espaço urbano. É interessante lembrar que a arte exposta em museus não é assim intitulada.

Daniel Buren debate essa questão em seu texto, começando por perguntar se a arte no museu seria tão pouco pública que tornaria a utilização desse adjetivo incongruente, frisando, porém, que a grande maioria dos museus europeus é financiada por verba pública e aberta a todos

^{11.} A primeira, chamada "Cidade sem janelas", foi realizada em 1994 e ocupou o antigo Matadouro Municipal da Vila Mariana, em São Paulo. A segunda aconteceu em 1995, chamava-se "A cidade e seus fluxos", e ocupou o topo de três edificios na região central de São Paulo. "A cidade e suas histórias", realizado em 1997, ocupou os silos do antigo Moinho Central, e os galpões e chaminés que restam das Indústrias Matarazzo, além de usar a estação de trens (Estação da Luz) e um trecho ferroviário que atravessava os locais significativos do período fabril da cidade de São Paulo. Em 2002 "Arte/Cidade Zona Leste", ocorreu numa área de cerca de 10 km2, na região leste de São Paulo. Sítio oficial do evento: http://www.pucsp.br/artecidade/novo/vito int.htm, consultado em 09.04.2005.

os públicos, o que, por si só, torna a arte, ali exposta, pública também. Ele continua, interrogando se a resposta estaria, então, no fato de que a arte exposta nos museus é indubitavelmente pública, ao passo que, na rua, essa noção não estaria tão evidente, precisando, pois, ser reforçada. Em seguida, refuta esse mesmo argumento, afirmando que a arte na rua é obrigatoriamente pública, sendo desnecessário tal truísmo. Diz ele que a real questão é saber se a arte encontrada na rua é a mesma que aquela encontrada nos museus, sendo que a primeira não possui nenhum poder que lhe afirme isso *a priori*. E segue, perguntando:

Por que essa obstinação unilateral na palavra 'público', quando se sabe que no espaço urbano ou no espaço museológico, no espaço aberto como no espaço fechado, não é o sentido da palavra 'público' que vai distingui-los? (...) A exposição em museu seria, então, embora isso não seja admitido, reservada aos 'profissionais', e a exposição na rua, ao público em geral (...) Existe um certo desprezo na própria designação de arte pública. Não é esse o mesmo termo usado para designar uma prostituta: uma mulher-da-rua, uma mulher pública? A arte pública, em oposição à arte dos museus, será realmente ela quem se prostitui?¹²

Buren leva adiante suas indagações a partir do uso do termo "exposição", usado para a arte em espaços museológicos e não para a arte que está

^{12.} Daniel BUREN, Op. Cit., p.159.

nas ruas, considerando esse fato significativo para a conclusão de que o que é feito no espaço público não seria, portanto, exposto, estando sujeito a incorporar-se ao entorno e desaparecer. Diz ele que existem várias maneiras de uma obra pública fundir-se ao entorno. Uma delas consiste em utilizar os suportes da cidade e neles se integrar (como faz Jenny Holzer com suas frases em painéis luminosos da Time Square ¹³); outra consiste em construir uma obra tão banal que se assemelhe à estatuária ambiente, e que Buren denomina de "arte pública ao nível zero" ¹⁴. Ele faz severas críticas tanto a um quanto a outro tipo, dizendo que a mediocridade de tais obras é tanta que sua ausência nem ao menos seria notada. Classifica-as como uma arte invisível, inodora e insípida, que não questiona nem transforma o ambiente, demonstrando apenas um "revoltante respeito pelo *statu quo*." ¹⁵

Mesmo reconhecendo a importância do texto de Buren, não consigo concordar com o autor em suas críticas ao trabalho de Holzer, pois, assim como a iluminação dos bueiros feita por Rubens Mano, ou um carro de som difundindo verbos no imperativo pela cidade ¹⁶, as frases em

^{13.} Norte-americana nascida em 1950, Jenny Holzer começou a trabalhar com arte em espaços públicos nos anos 1970. Utiliza instrumentos variados: adesivos e anúncios de TV, projeções em grande escala sobre obras arquitetônicas, ou instalações com painéis eletrônicos. Costuma fazer grande uso da palavra em seu trabalho, podendo usar textos curtos ou complexas reflexões, geralmente expondo-os em espaços públicos, provocando o engajamento do espectador, induzindo-o a uma reflexão pessoal através da linguagem da cultura de massa.

^{14.} Daniel BUREN, Op. Cit., p.165.

^{15.} Idem.

^{16. &}quot;ESCUTE!" é uma das ações de rua que promovi, na qual utilizo um carro de som que percorre ruas da cidade proferindo verbos no imperativo. Essa ação está detalhada nesse mesmo capítulo.

painéis luminosos na Time Square podem não "transformar o ambiente", mas, certamente, o questionam e produzem o que considero pequenos ruídos ou abalos na estrutura da cidade e de seus habitantes. Tais ações demonstram, mesmo que minimamente, o quanto a rua é um terreno a ser explorado, como diz o próprio Buren em outro trecho de seu texto. Ele afirma que:

A atitude simultaneamente original, marginal e solitária, forjada pelo artista ocidental ao longo de uma tradição cultural mais do que centenária [do museu] deverá ser novamente questionada pelo próprio artista, se este desejar descer à rua. O que esse artista pode se permitir em um sistema de conivências (o museu), mesmo quando esse domínio lhe é hostil, torna-se muito menos evidente em um sistema não preparado (a rua), onde teria muito menos suporte. (...) A rua não é um terreno conquistado. Na melhor das hipóteses é um terreno a conquistar, e para tanto são necessárias outras armas que aquelas forjadas ao longo do século na tradição, por vezes complacente, dos museus.¹⁷

Para Buren, um fato novo requer uma nova abordagem. E a arte, para estar na rua, necessita ser repensada, revista e corrigida, pois seria um erro criar noções de igualdade entre o museu e a rua, já que muito pouca coisa os une e muito os separa.

17. Daniel BUREN, Op. Cit., p.175.

Quanto ao meu trabalho, várias das ações que promovo só fazem sentido na rua e para essa foram geradas. Algumas vezes incluí o espaço expositivo como parte da obra e, nesses casos, lidei com especificidades das instituições às quais me vinculei. Foi o que aconteceu com os trabalhos: *Troco maçãs por desejos*, em São Paulo e na Argentina; *Troco Sonhos*, quando essa ação fez parte da exposição *São Paulo Turística*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo; e *Outra Identidade*, quando esse trabalho participou da exposição *Vizinhos*, na Galeria Vermelho, em São Paulo.

Troco maçãs por desejos foi um trabalho arquitetado para acontecer simultaneamente em São Paulo e em Buenos Aires. Desenvolveu-se a partir de uma proposta feita pelo Serviço Social do Comércio (SESC) de São Paulo e do Centro Cultural Recoleta, de Buenos Aires, Argentina. A ação foi então concebida da seguinte maneira:

Na rua: Uma banca, como a usada pelos vendedores ambulantes, foi montada¹⁸ com a proposta de trocar maçãs por desejos. Os transeuntes abordados foram convidados a escrever seu desejo em folhas de vinil adesivo transparente que ficavam em um cavalete.

^{18.} A banca foi montada em lugares habitualmente usados por vendedores ambulantes. Em São Paulo no Largo Treze de Maio, no bairro de Santo Amaro; e, em Buenos Aires, na praça em frente ao Centro Cultural Recoleta.

Na galeria: As folhas de vinil forraram as paredes das galerias do SESC Santo Amaro e do Centro Cultural Recoleta, previamente pintadas de vermelho. Nesses espaços se configuraram as instalações que receberam o título de *Recanto para os desejos todos* e *Rincón para los deseos*. Neles, maçãs frescas estiveram à disposição do público que, em troca, escreveu diretamente nas paredes seus desejos. Um televisor apresentava continuamente o filme-registro da ação na rua.

Na rua, o trabalho aconteceu primeiro para depois se inserir no espaço expositivo onde a troca prosseguiu e onde as paredes tornaram-se abrigo para registros pessoais. Nelas estavam registradas frases e palavras que habitam comumente a esfera do privado, do particular, não da artista, mas de pessoas comuns, de transeuntes e de visitantes do espaço institucional, que é também público e impessoal. A galeria configurou-se como uma dimensão espaço-temporal de corpos, mentes e vontades. Suas paredes vermelhas abrigavam "os desejos todos", promovendo reflexões e elaborações diversas e a construção de saberes e sensações.

Alguns percalços e particularidades dessa ação merecem ser comentados. Apesar de acontecerem simultaneamente, a experiência nos dois países foi muito diversa. Certamente deve-se levar em conta o local onde foram executadas as ações. Em São Paulo, a troca foi feita em um bairro popular e em uma praça que abriga grande número de

vendedores, imigrantes dos estados do norte e nordeste, de condições econômicas e culturais bastante precárias. Na Argentina, a ação foi executada na praça em frente ao Centro Cultural Recoleta, em um bairro de elite de Buenos Aires, repleto de cafés, restaurantes e antiquários, e freqüentado por grande número de turistas.

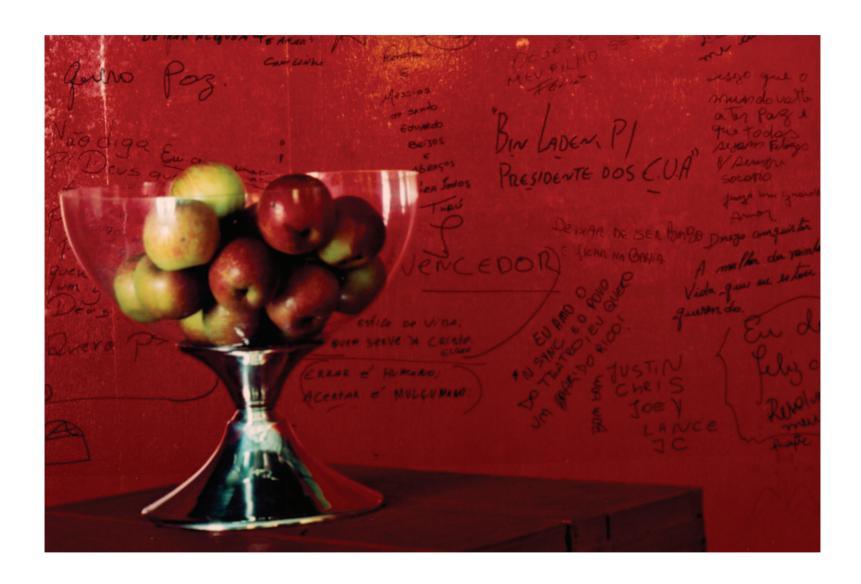
Em São Paulo, a maioria dos desejos consistiu em: ter um emprego, ter uma casa para morar, ter comida ou saúde para si ou para os familiares. Lia-se com dificuldade o que foi escrito, não apenas devido à grafia com erros, mas também à organização do espaço, que era caótica e farta de sobreposições. Muitas das pessoas abordadas tinham grandes dificuldades de leitura e escrita e pediam minha ajuda para escrever seu desejo. Em Buenos Aires, os desejos foram escritos de maneira mais organizada e estavam distribuídos em pequenos blocos pela folha, o que facilitava a leitura. Apenas uma senhora pediu que alguém escrevesse por ela. A maioria dos desejos, ou eram poéticos e espirituosos ("Deseo bajar la luna y comerla toda, pues es echa de queso. Lo saben?") ou diziam respeito à situação sócio-política da Argentina "("Deseo una Argentina más unida y más fuerte").

^{19.} Essa ação aconteceu em novembro de 2001, época de grave crise econômica na Argentina, com grande desvalorização do peso em relação ao dólar, e a renúncia do presidente Fernando de la Rúa e do seu ministro da economia, Domingo Cavallo.

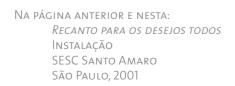


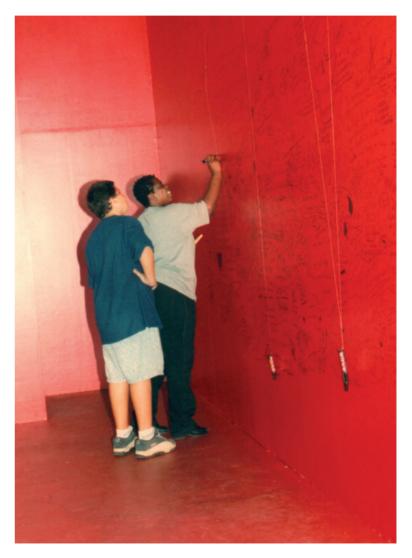


Troco maçãs por desejos Ação de rua Largo 13 de maio São Paulo, 2001

















Na página anterior e nesta: *Cambio manzanas por deseos*Ação de rua

Buenos Aires, argentina, 2001







Na página anterior e nesta:

Rincón para los deseos

Instalação

Buenos Aires, argentina, 2001

Em ambos os casos houve problemas durante a permanência das instalações. Em São Paulo, as canetas marcadoras que ficavam à disposição do público foram retiradas pela direção do SESC alguns dias após a abertura da mostra, devido à "excessiva participação" dos visitantes, argumento usado pela coordenação da instituição para o uso de palavrões e desenhos considerados eróticos. O mesmo se deu em Buenos Aires, com a diferença de que esse fato ocorreu já no primeiro dia da mostra, o que impediu que o trabalho se concretizasse como planejado: que os visitantes escrevessem seus desejos nas paredes do local em troca de maçãs que estavam ali dispostas. Conseqüentemente, o livro de assinaturas da mostra, que durou um mês, ficou repleto de desejos e de protestos dos visitantes que reclamaram por não terem podido usar as paredes para escrever.

A estética do trabalho não foi de todo prejudicada, pois foi grande o número de visitantes no Centro Cultural Recoleta durante a abertura da mostra e eles se incumbiram de preencher quase totalmente as paredes com seus desejos. Na galeria do SESC Santo Amaro, os textos tomaram realmente todas as paredes do espaço, sobrepondo-se de maneira a formar um só desenho, ou uma mesma trama. Meu pedido para que o chão também fosse usado para receber os textos e desenhos foi negado pela instituição. É inevitável concluir que, apesar de trabalhos que pressupõem a participação do espectador serem bastante corriqueiros, a dificuldade das instituições em lidar com os mesmos ainda é grande.

Não pretendi criar "noções de igualdade", como diz Buren, entre o espaço de exposições e o externo, mas acredito ter promovido, com esses trabalhos, uma relação entre espaços habitualmente distintos e, ainda, a interação entre a ação nas ruas e a instalação nas galerias.

Buren, ao falar da relação do espectador com a "obra", assegura que, sem a ajuda dos cânones que regeram a arte durante séculos, o espectador sente-se perdido. Sem nenhuma regra explícita ou padrão a norteá-lo, precisa inventar um caminho quase da mesma maneira que o artista, e mais, tornar-se colaborador de seu pensamento.

Para Buren, essa procura dupla é uma das maiores lições de arte do século XX, "uma espécie de contínua competição entre a obra e seus amadores/espectadores, na qual estes últimos, com bastante freqüência, são ultrapassados e na qual a obra só se oferece àqueles que se esforçam em descobri-la".

Concordo em parte com essa proposição do autor. Prefiro, entretanto, não falar em "competição" e sim em simultaneidade entre o artista (e sua obra) e o espectador, já que deste, como diz Buren, se requer uma dose cada vez maior de inventividade, atenção e atividade, para que, munido dessas qualidades, possa começar a ver, descobrir e se reencontrar na obra.

20. Daniel BUREN, Op. Cit., p.178.

Para Buren, um problema da arte nas ruas seria uma possível indiferenciação entre arte e mídia, ou arte e arquitetura e outras "ofertas" do espaço urbano. Segundo ele, no museu, o objeto de arte é mostrado isoladamente sendo ele próprio o destaque sobre o qual toda atenção é dirigida; já na rua, a obra mais esfuziante torna-se invisível ou indiscernível. Dessa forma, os únicos a notarem a presença da arte nas ruas, seriam aqueles que já freqüentam os museus e que poderão continuar "a se distinguir do vulgar pedestre que, esse sim, não verá absolutamente nada".²¹

Nesse ponto discordo do autor, pois minha experiência pessoal me leva a outras conclusões. Acredito que aconteça muitas vezes a indiferenciação que Buren detecta, mas não consigo deixar de crer que a luz, saindo do bueiro, no trabalho de Rubens Mano, não tenha sido notada mesmo por quem nunca visitou um museu. E percebida como se percebe um novo som, algo estranho ou inusual, que poderá tornar-se signo e atribuir novos significados ao espaço ou apenas soar dissonante aos ouvidos do "olhador". Não acredito que o "vulgar pedestre" não veja "absolutamente nada" e que proposições como as que faço sejam inócuas ou invisíveis, nem que assim o sejam o trabalho de muitos outros artistas que estão nas ruas atuando com esse público que Buren considera cego, ou incapaz de ver.

^{21.} Idem, p.190.

O artista francês analisa ainda a questão da autonomia da obra que, para ele, no interior dos museus pode até ser defendida, mas é pura ficção, fruto do isolamento que cerca cada uma, num espaço que nada teria de neutro, cuja arquitetura explica e reforça o discurso dominante sobre sua defesa. Ele afirma que nenhuma obra é autônoma e que na rua esse problema nem chega a se apresentar, pois o espaço público possui a virtude de destruir quaisquer veleidades de autonomia da obra nele exposta. Diz ele que:

Na melhor das hipóteses, o museu promove a obra-prima de beleza pura. Na melhor das hipóteses, a mais bela obra de arte, na rua ou em uma praça, só pode ser uma obra-prima mestiça. Do acordo ou desacordo de todos os elementos desse problema, emergirá a qualidade da obra em questão Nunca a obra sozinha, por mais bela que seja.²²

Nesse ponto, volto a concordar com o autor e mais uma vez recorro à minha experiência em atuar nas ruas para corroborar sua fala. As ações que promovo têm caráter híbrido desde sua gênese, e, algumas vezes, modificam-se também conforme o lugar e o público que delas participa. São mestiças porque contaminadas pelo entorno e por seus atores.

"ATENÇÃO! PERCEPÇÃO REQUER ENVOLVIMENTO."

Antoni Muntadas

22. Idem, p.192.

Buren faz ainda uma longa lista de "necessidades", fatos que o artista precisa compreender, como: que a liberdade do artista é diversa no museu e na rua; que para fazer arte na rua o artista precisa ter humildade, associar-se a outras pessoas, partilhar seu *savoir-faire* e a autenticação de sua obra; que as experiências museológicas não podem ser retomadas em praça pública nem ali se perpetuar sem uma profunda mudança de hábitos; que o lugar público foi acidentado e não se pode simplesmente pedir ao artista que pense esses ferimentos, que lave as paredes leprosas ou que recolha os pedaços; que em certos casos e lugares é muito tarde para intervir; que, na cidade, o político e o econômico estão onipresentes e que se "a ventura da arte contemporânea se asfixia no museu, é na rua que ela encontrará seu oxigênio".²³

Não tenho certeza sobre a radicalidade dessa última afirmação, pois não vejo a arte institucional (dos museus, galerias e centros culturais) como asfixiada e nem a rua como o espaço da oxigenação. Há trabalhos problemáticos em ambas as instâncias e não é o fato da arte ir para a rua que lhe outorga um selo de qualidade, mas a seriedade com a qual o artista encaminha seu trabalho.

Diferentemente de Buren, que inclui em sua análise sobre arte nas ruas as esculturas e os monumentos, concentro minhas atenções nas ações artísticas implementadas na rua, as quais podemos qualificar como

^{23.} Idem, p.201.

um gênero da arte-relacional, comentada por Rancière. A análise feita por Buren, cujo conteúdo é de quase exaltação da arte na rua (contrapondo-se com uma crítica severa a alguns artistas e obras), é bastante significativa dentro de minha experiência pessoal, porém minhas reflexões encontram ressonância também nas críticas que Rancière faz a esse tipo de trabalho, principalmente em razão de acreditar, como ele, que os artistas e os atores do mundo da arte acabam por "utilizar seus meios e seus lugares para testemunhar uma realidade das desigualdades, das contradições e dos conflitos que o discurso consensual tende a tornar invisíveis". ²⁴

Prefiro acreditar, porém, que mais do que testemunhar essa realidade é possível intervir nela e dar-lhe visibilidade, mesmo que momentânea e pontual. Ou, como já disse anteriormente, produzir pequenos ruídos ou abalos na estrutura da cidade e de seus habitantes.

Acredito ser esse o caso de *ESCUTE!*, uma ação de rua com carro de som, realizada em São Paulo, em janeiro de 2003, que aconteceu da seguinte maneira: Aluguei um carro de som, uma Kombi, e nela fixei uma faixa onde se podia ler *ESCUTE!*. O carro percorreu ruas da cidade proferindo, unicamente, verbos no imperativo, em analogia a uma estratégia de publicidade e de venda bastante comum, tanto no interior quanto nas capitais do Brasil. O carro não oferecia, porém, nenhuma mercadoria

^{24.} Jacques RANCIÈRE. A arte além da arte. Folha de SP, Caderno MAIS!, 24.10.2004.

específica, mas proclamava: COMPRE! FALE! TRABALHE! CASE-SE! DECIDA! ABANDONE! FIQUE! ENTENDA! FUME! Eram cento e cinqüenta diferentes verbos usados no modo imperativo.

A concepção desse trabalho envolveu a gravação de um CD com os verbos escolhidos e a contratação de uma empresa especializada nesse serviço. A gravação do CD, feita pelo dono, administrador e locutor da empresa "Avelar Som" implicou uma negociação que ressalta o incômodo das pessoas com a arte contemporânea e suas estratégias de ação. O senhor Avelar mostrou bastante interesse em "entender" o trabalho que faria, conduzindo seu carro de som sem fazer publicidade para nenhum produto e ainda ganhando para isto. O diálogo com ele pode ser visto como uma parte dessa ação e exemplifica um tipo de negociação que envolve os trabalhos que não se pautam apenas no fazer do próprio artista, e que exigem mais do que apoio técnico ou logístico, uma parceria.

S. AVELAR - Eu já vendi de tudo que a Sra. possa imaginar com meus carros. Já procurei cachorro perdido também, mas eu nunca anunciei uma coisa assim. A Sra. vai chamar as pessoas pra ir pro museu depois? ANA - Não. O carro apenas circulará pelas ruas para que as pessoas ouçam essas palavras que o senhor vai gravar.

^{25.} Esse trabalho foi apresentado durante exposição no Paço das Artes, em São Paulo, em janeiro de 2003. O carro percorreu ruas do bairro do Butantã, onde se situa o Paço, que "Seu" Avelar optou por chamar de "museu".

S. AVELAR - Mas para quê? O que a Sra. quer com isto?

ANA - Eu acho que a gente recebe estas ordens o tempo todo e não percebe. Então o carro de som, gritando "coma, ame, trabalhe, emagreça, fume..." pode fazer a gente pensar nisto.

S. AVELAR - Ah, eu não acho que a gente recebe ordens, não. [conta trechos de sua vida] Eu, por exemplo, fumo, mas ninguém me manda fumar.

ANA - Será que não manda, não, seu Avelar?

S. AVELAR - Não, não. Eu fumo porque eu quero mesmo. Mas a Sra. não vai mandar matar não, né? Porque se tiver essa ordem eu não falo.

Ana - Não, eu acho que "Mate" não tem não. Mas tem "Morra". Tudo bem?

S. AVELAR - Ah..."Morra" é diferente de "Mate", n' é?

Ana - Acho que é sim.

S. AVELAR - Sabe o que eu vou fazer? Eu vou contar pra minha filha que é psicóloga e ela vai me explicar isso que a Sra. está querendo fazer. Esse é um trabalho que eu nunca pensei que ia fazer na vida. É bonito, viu? Eu acho muito legal mesmo. Mas a Sra. vai pagar, vai gastar seu dinheiro e não vai vender nada, nem vai chamar as pessoas pro museu? ANA - Não, seu Avelar, não vou não.

O carro percorreu, por duas horas, algumas ruas do Bairro do Butantã, em um percurso pré-determinado por mim, levando em conta um trajeto com ruas mais residenciais do que comerciais. Por vezes a Kombi parava por alguns minutos. O percurso foi registrado em vídeo e fotografia.









Na página anterior e nesta: *ESCUTE!*Ação de rua com carro de som
São Paulo, 2003

A ARTE NA RUA: FISSURAS, DESLOCAMENTOS, ALTERAÇÕES As ruas têm sido refúgio para camadas mais ou menos subterrâneas à nova ordem social — os sem-teto, os vendedores ambulantes — fazendo proliferar a vigilância agressiva das forças policiais, outra presença constante no espaço urbano. A privacidade dos habitantes da rua está exposta, com maior intensidade nos grandes centros, mas também aparente nas pequenas cidades do interior, que compartilham com as capitais, em menor escala, os problemas dos desabrigados, da apropriação do espaço, do lixo e da falta de planejamento urbano. 26

A arte na rua, seja ela um monumento ou uma performance, sustenta interesses diversos: do artista, das instituições, da mídia. Em última instância seu foco é o transeunte ou o habitante do espaço público. E como tem reagido esse sujeito às intervenções que lhe são propostas?

Fazendo um pequeno recorte nessa questão, proponho investigarmos um trabalho exposto no último "Arte/Cidade" (edição 2002)

"Eu escrevo sem esperança de que o que eu escrevo altere qualquer coisa. Não altera em nada... Porque no fundo a gente não está querendo alterar as coisas. A gente está querendo desabrochar de um modo ou de outro..."

Clarice Lispector

26. A falta de privacidade chega a tal ponto que eu mesma já presenciei uma moradora de rua fazendo suas necessidades fisiológicas em um saco plástico, à vista de todos, na Av Paulista às 9 horas da manhã.

oportuno para que pensemos a interação da arte com o público e suas implicações — o projeto do artista Vito Acconci²⁷ para o Largo do Glicério. Esse trabalho tinha como objeto a reapropriação de um espaço urbano "abandonado", mas parcialmente ocupado por uma população sem moradia. A proposta consistiu em criar um "dispositivo urbano-arquitetônico para essa ocupação informal, um equipamento de sobrevivência, dotado dos serviços básicos de higiene e convivência, construído sob o viaduto". Esgundo Nelson Brissac Peixoto, organizador do Arte/Cidade, o projeto do Acconci Studio buscava romper a separação tradicional entre arquitetura e espaço urbano, abolindo os elementos que constituem a habitação unifamiliar; não mascarando a condição dos moradores de rua e sim evidenciando a exposição pública a que estão sujeitos, usando para isso paredes de fibra transparente.

Brissac afirma que "o espaço público, para Vito Acconci, é um sítio que deve operar como um fórum". Diz ele, ainda, que "Imediatamente ocupado, o equipamento foi gerenciado (acesso, limpeza e diferentes atividades) exclusivamente pela população sem moradia da região." O projeto causou diversas polêmicas. Acconci chegou a negar sua autoria

^{27.} O projeto foi assinado pelo "Acconci Studio", que pertence a Vitto Acconci, artista norte-americano, nascido em 1941, em Nova Iorque, onde vive.

^{28.} Texto do sítio oficial do evento: http://www.pucsp.br/artecidade/novo/vito_int.htm, consultado em 09.04.2005.

^{29.} Nelson Brissac Peixoto em: *As intervenções do Arte/Cidade – Uma avaliação*, no sítio: http://www.arq.ufmg.br/arquiteturaeconceito/pdf/ufmg85.pdf, consultado em 09.04.2005.

em entrevista a jornais da época³⁰, cujas reportagens ressaltaram que aconteceria um verdadeiro "reality show" ao vivo em pleno Glicério. O Jornal Folha de São Paulo de 30.04.2002 publicou matéria denominada "Largo da discórdia" onde relatava:

No caso da transparência – concebida para não mascarar a condição dos usuários, criando uma privacidade de que não dispõem, a idéia foi bem recebida pelos moradores de rua. A violência, comum na área, também chegou à obra de Acconci. Nos primeiros dias da mostra, relatam os moradores, uma briga iniciada dentro do contêiner acabou em tiros num bar próximo. Em outra ocasião, uma senhora de idade esfaqueou um garoto que furou a fila para o banho.(...) Um movimento liderado pelos próprios sem – teto buscou tornar o local mais amistoso. Há três semanas, um rapaz foi levado à polícia pelos próprios semteto após ter sido flagrado bolinando uma menina. E, na quinta passada, foram expulsos alguns garotos que cheiravam tíner no local. 31

A população, que Acconci pretendia "abrigar" temporariamente, criando "um espaço de convivência decididamente urbano"³², entrou em conflitos de tamanha importância que foi necessária a intervenção policial. Ainda segundo jornais da época, um morador da rua apossou-se do espaço e, armado, proibia, seu uso por outros

^{30.} Largo da discórdia. Folha de São Paulo, Ilustrada, p. E1, 30.04.2002.

^{31.} Idem.

^{32.} Texto do sítio oficial do evento.

moradores. O "espaço de convivência" desejado pelo artista se transformou em uma zona de controle que acabou por converter em espetáculo as mazelas dessa população. Uma intervenção externa, porém, deu um outro rumo ao trabalho. Uma organização internacional denominada Associação pelo Direito de Brincar (IPA, em inglês), promoveu nas dependências do contêiner de Acconci uma série de atividades como aulas de capoeira, desenho e pintura, discussões sociopolíticas e chegou até a encaminhar um dos moradores para o mercado de trabalho. Note-se que a interferência não veio do campo da arte, mas sim, de uma organização social, o que talvez possa corroborar a tese de Ranciére de que o artista e o ser assistencial têm-se confundido.

O projeto de Acconci foi tema de um debate promovido pela Revista Trópico, na Pinacoteca do Estado, em São Paulo, em 25 de maio de 2002, ocasião em que o professor e ensaísta Celso Favaretto manifestou-se dizendo que o "uso público daquela cabine, no contexto da vida cotidiana das pessoas que ali moravam, acabou desapropriando a intenção primordial, que era artística. O efeito imediato é que a proposição artística perdeu sua função. A obra adquiriu importância apenas porque foi veiculada publicamente como uma intervenção artística, com a ajuda do discurso que se produziu sobre ela e acabou provocando um debate na sociedade." Segundo Favaretto, o público se apropriou da obra de Acconci não porque era "artís-

"Não é que eu queira o sublime, nem as coisas que foram se tornando as palavras que me fazem dormir tranqüila, mistura de perdão, de caridade vaga, nós que nos refugiamos no abstrato. O que eu quero é muito mais áspero e mais difícil: quero o terreno."

Clarice Lispector

^{33.} Texto retirado do sítio: $\underline{http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1174,1.shl}, pesquisado em o 9.04.2005.$

tica", mas porque atendia a uma necessidade imediata. Ele pergunta se essa intervenção do artista norte-americano tensiona a arte como capaz de diferenciar espaços públicos ou ela quer dizer que o lugar próprio da arte, depois de todas as experiências modernas, é o lugar público"³⁴

Incluo outras dúvidas às levantadas por Favaretto: se a participação do espectador é parte estratégica das ações artísticas em espaços públicos, essa operação favorece o artista, que ganhou um colaborador para construir seu trabalho e muitas vezes legitimar a sua poética, ou estará contribuindo de alguma maneira com a revolução "transformadora, longa e penosa" da qual falava Oiticica? Não há possibilidade de uma única resposta a essa questão, levando-se em conta a diversidade das acões e de seus atores. Certamente é possível apontar artistas cujo trabalho em espaços públicos ou em comunidades periféricas qeográfica ou socialmente – constituem uma ação superficial e, por vezes, predatória; artistas que, equivocadamente, promovem "ocupações" que não podem ser vistas nem como um bom trabalho de arte, nem como um bom trabalho social. Mas o inverso também acontece. Existem artistas e grupos de artistas que desenvolvem trabalhos com seriedade e responsabilidade, não se importando em legitimá-los no circuito comercial ou em fazer deles uma porta estratégica para a divulgação midiática. É o caso do trabalho desenvolvido pela artista paulista Mônica Nador, nos últimos sete anos, cujo projeto Paredes Pinturas³⁵ acabou por desembocar no JAMAC (Jardim Miriam Arte Clube), um núcleo gerador de ações artísticas criado por ela e outros artistas, associados a moradores do bairro Jardim Miriam e de outros bairros da região Cidade Ademar, periferia de São Paulo.

A sede do JAMAC funciona como um espaço de produção de arte usado coletivamente por artistas e moradores da comunidade, no qual se desenvolvem atividades de caráter experimental e didático. A atuação do JAMAC se estende também pelos espaços públicos e domésticos da região, envolvendo os moradores diretamente em ações e intervenções artísticas que querem transformar os ambientes ocupados partindo de suas especificidades e de elementos da cultura local, alterando também a relação dos moradores com seus espaços. Os responsáveis pelo "Clube" são Mônica Nador, João Haddad, Lúcia Koch e Fernando Limberger, os dois últimos egressos do movimento *Arte Construtora*³⁶, do Rio Grande do Sul.

35. Paredes Pinturas é um projeto iniciado em 1998, nas cidades baianas Coração de Maria e Nilo Peçanha, durante o evento Comunidade Solidária, do Governo Federal e que artista desenvolveu durante os últimos seis anos, como um conjunto aberto de pinturas murais, feito em bairros pobres das capitais e do interior do Brasil, além de ter sido realizado também em Cuba e no México. Sobre Mônica Nador, ver os endereços: http://www.itaucultural.org.br/AplicExternas/Enciclopedia/artesvisuais2003/index.cfm?fuseaction=Detalhe&CD_Verbete=946, http://www.itaucultural.org.br/AplicExternas/Enciclopedia/artesvisuais2003/index.cfm?fuseaction=Detalhe&CD_Verbete=946, http://www.itaucultural.org.br/AplicExternas/Enciclopedia/artesvisuais2003/index.cfm?fuseaction=Detalhe&CD_Verbete=946, http://www.itaucultural.org.br/AplicExternas/Enciclopedia/artesvisuais2003/index.cfm?fuseaction=Detalhe&CD_Verbete=946, <a href="http://www.itaucultural.org.br/AplicExternas/Enciclopedia/artesvisuais2003/index.cfm?fuseaction=Detalhe&CD_Verbete=946, <a href="http://www.itaucultural.org.br/AplicExternas/Enciclopedia/artesvisuais2003/index.cfm?fuseaction=Detalhe&CD_Verbete=946, <a href="http://www.itaucultural.org.br/AplicExternas/Enciclopedia/artesvisuais2003/index.cfm?fuseaction=Detalhe&CD_Verbete=946, <a href="http://www.itaucultural.org.br/AplicExternas/Enciclopedia/artesvisuais2003/index.cfm?fuseaction=Detalhe&CD_Verbete=946, <a href="http://www.itaucultural.org.br/AplicExternas/Enciclopedia/artesvisuais2003/

36. Arte Construtora é um projeto coletivo que, no início dos anos 90, buscava expandir os locais de ação do artista. Foi criado com o propósito de ocupar espaços arquitetônicos e ambientes naturais, com propostas específicas de intervenção e modificações provisórias para os lugares escolhidos. Foi formado inicialmente pelos artistas: Lucia Koch, Elaine Tedesco, Elcio Rossini, Marijane Ricacheneisky residentes em Porto Alegre e pelos artistas residentes em São Paulo Fernando Limberger, Luisa Meyer, Nina Moraes, Jimmy Leroy e Rochelle Costi. Informações retiradas do sítio: http://www6.ufrgs.br/escultura/fsm/jornal/arte_construtora.htm, consultado em 16.04.2005.

O JAMAC criou um espaço em um galpão alugado no bairro onde organiza cursos e cada um dos artistas desenvolve um projeto específico: Nador com pinturas em paredes internas e fachadas, Koch com alterações na luz ambiente de casas e Limberger com jardinagem. João Haddad é cientista social e, no JAMAC, ministra cursos de política e economia.

Em conversa com três dos integrantes do Clube, Lucia, Fernando e João³⁷, fica claro que eles desenvolvem trabalhos independentes e que suas idéias e propósitos também são diversos. Ao serem questionados sobre a vontade de, por meio da arte, implementar "melhorias" no Jardim Miriam, Lucia afirmou: "Trabalhar no Jardim Miriam é interessante porque eu posso fazer algo nessa arquitetura que está sempre em movimento [que é a arquitetura das cidades grandes, especialmente nas periferias]. Óbvio que existe a demanda de melhoria que vem da população, mas, no meu trabalho, eu prefiro falar em alteração. Uma luz amarela não 'melhora'o necessariamente um espaço. Só altera.³⁸ O que é mais importante para mim é não estabelecer um juízo de valor nestes casos, tipo melhor/pior. Talvez quem possa falar sobre isso sejam os moradores que vivem estas alterações diariamente..." Já Fernando

^{37.} Conversa com o grupo realizada em o6.05.2005, no ateliê de Lucia Koch, em São Paulo. 38. Lucia está se referindo à colocação de filtros coloridos nas casas, que produzem, por exemplo, uma luz amarela. Sobre a artista, ver os endereços: http://www.casatriangulo.com/site.htm, http://www.biennal.goteborg.se/ prod/kultur/konsthallen/dalis2.nsf/o/68B504DA948F0AADC1256FF5004BDD\$4?OpenDocument

afirma que seu trabalho não parte dessa idéia, não se restringe a isso, mas que acaba por acontecer.³⁹

Outro tópico discutido foi sobre a escolha do Jardim Miriam, sendo esse um bairro com grandes carências culturais, econômicas e sociais. Lucia afirma que não escolheu o bairro pelas suas carências, mas sim pelo que existe lá, pela arquitetura do lugar. João, que ministrou um curso de teoria econômica e ministra, no momento, um curso de teoria política, comenta que o comércio do bairro é muito estruturado e que os moradores têm acesso a bens comerciais, mas não a bens culturais e artísticos. Ele afirma que os moradores do bairro são bastante politizados e que o JAMAC é um projeto mais político do que social, um trabalho de inclusão, com a idéia de "dividir o que é de todo mundo [no caso bens culturais] com todo mundo". Para Lucia, o importante é que o JAMAC tem um caráter experimental, conta com o envolvimento das pessoas e traz em seu cerne a tentativa de fazer algo que não seja assistencialista, e sim que leve em conta as especificidades das pessoas e do lugar. Ela comenta que, para alguns jovens que frequentam o JAMAC e desejam atuar como artistas, existe a demanda de inserir-se no chamado "circuito" e que o JAMAC pode ser,

^{39.} Fernando desenvolve no Jardim Miriam um viveiro de plantas, onde se cultivam árvores que são plantadas posteriormente em ruas do bairro. Sobre o artista ver os endereços: http://www.comum.com/ arteconstrutora/fernando.html.

também, uma ponte para essa inserção. A exposição sobre os trabalhos desenvolvidos no Clube, feita na Galeria Vermelho, em São Paulo, em abril de 2005, deixou os moradores envolvidos com essa ação bastante satisfeitos, segundo Lucia. A exposição serviu para dar visibilidade aos trabalhos desenvolvidos no Clube e incentivar possíveis patrocinadores do projeto.

O núcleo comandado por João Haddad no JAMAC, juntamente com Christy Pato, mestre em ciência política, da mesma forma que João, organiza cursos para os líderes comunitários da região. Segundo João: "É uma turma assídua de 25 pessoas. No semestre passado, o curso foi de teoria econômica, neste ano, de teoria política. É uma troca: nós temos a teoria, eles a experiência. A idéia é que o grupo passe a agir politicamente na região, idéia que começou a se movimentar agora." Para João "a grande obra de arte do projeto é a tentativa de criação, de dar vida a um lugar e às pessoas que ali vivem".

Retomando as idéias de Jacques Rancière, tratadas no capítulo anterior, podemos inferir que ainda não foram articulados conceitos suficientes para abarcar o espectro de atuações voltadas ao que, por falta de um termo melhor, chama-se "arte relacional". A arte que dialoga com questões sociais e com o espaço urbano é ainda um desafio tanto para os teóricos quanto para os artistas, ambos trabalhando em searas diferentes mas complementares.

Talvez a afirmação de Rancière de que se estaria reduzindo "o poder artístico de provocação às tarefas éticas de testemunho sobre um mundo comum e de assistência aos mais desfavorecidos" seja significativa e denuncie um momento peculiar da arte contemporânea. Porém, muitos artistas, alguns indiferentes às teorizações, outros receptivos a elas, desenvolvem seus trabalhos no espaço público sem a intenção de provocar mudanças na estrutura social, mas nela causando pequenas fissuras, deslocamentos, alterações.

"Cultura é o modo normativo de representar a sociedade. Arte é o modo alternativo de imaginar a sociedade."

Teixeira Coelho

A RUA COMO LUGAR DE TROCAS

Escrever sobre as ações que promovo nas ruas, levou-me a querer compreender melhor o universo com o qual dialogo, o dos vendedores ambulantes e da população de rua. Minha pesquisa levou-me a teses sobre o chamado mercado informal e sobre a história da presença de trabalhadores autônomos na cidade de São Paulo.

Eduardo Yázigi⁴⁰ nos conta que os primeiros mascates apareceram em São Paulo ainda no século XVI. Ele relata que a palavra mascate tem sua origem nas atividades dos portugueses que controlaram, desde 1507, a Ilha de Mascate, no Golfo de Omã. Tais mercadores tinham o importante papel de abastecer a corte portuguesa e "existiam em abundância nas estradas, castelos e burgos de Portugal, onde vendiam produtos tanto europeus como orientais. Aliás, as caravelas que aportavam no Brasil eram de propriedade desses mercadores nômades".⁴¹

"A própria cidade converteu-se num instrumento de trabalho, num utensílio como a enxada na aurora dos tempos sociais."

Ainda segundo Yázigi, até 1756, "São Paulo não dispunha de um mercado de abastecimento, sofrendo de falta crônica de alimentos (...)

Milton Santos

40. Eduardo YÁZIGI. *O mundo das calçadas*. 41. Idem, p.68.

Tudo era vendido nas ruas por escravos ou matutos que traziam mercadorias de chácaras vizinhas à cidade". De acordo com Yázigi, os escravos tinham um importante papel na comercialização dos produtos e "juntamente com os negros livres, mantinham um quase monopólio do comércio de rua". Afirma ele que esse comércio, "além da funcionalidade, tinha também um sentido social e religioso, estreitando os laços comunitários (...)". Afirma ainda: "Toda sobrevivência estava nas ruas, nos contactos pessoais, mas não sem relações tensas"⁴³.

Por volta de 1870, o comércio autônomo de São Paulo é reforçado. Com a abolição, uma enorme quantidade de trabalhadores é obrigada a deixar o campo, que não consegue absorver todos. Segundo Yázigi "Ex-escravos e brancos brasileiros transferem suas pobrezas para a cidade. Imigrantes desencantados com as condições de trabalho engrossam essas fileiras. (...) Sem emprego fixo para todos, reforça-se o setor terciário com empregos temporários, assim como a mascatagem e a mendicância.(...) a rua sobra como única fonte de sobrevivência." Yázigi faz uma extensa lista de trabalhadores que subsistiam na rua, incluindo entre eles os atores de teatros e "pessoas excêntricas (cabelos ou unhas exageradamente crescidos; monstruosidades congênitas etc.)" acrescentando que a mendicância e a prostituição completavam o quadro daqueles cuja sobrevivência dependia da rua.

^{42.} Idem, p.70.

^{43.} Idem, pp 72,73.

^{44.} Idem, p.116.

^{45.} Idem, p.118.

Havia, segundo Yázigi, muitas reclamações sobre os vendedores ambulantes, devido ao barulho e à sujeira, principalmente dos excrementos de animais que eram usados para puxar carrocinhas desses comerciantes, mas a maioria deles "tinha o apoio das donas-decasa não só devido ao vínculo pessoal que se estabelecia pela regularidade dos serviços, como pela comodidade e preços competitivos". ⁴⁶

Já no início do século XX o setor de economia de rua de São Paulo recebe a adesão de italianos, sírio-libaneses, portugueses e espanhóis, sendo que algumas profissões são exercidas por minorias chinesas e japonesas. Alguns dos ofícios dessa época tornaram-se anacrônicos, como os vendedores de gelo e carvão, outros, proibidos, como os vendedores de alguns animais. No entanto muitos se perpetuaram, sendo o comércio de rua de nossos dias quase ilimitado e bastante heterogêneo, englobando desde artesões, que produzem e vendem suas mercadorias, sejam elas iguarias, bijuterias ou quadros pintados, até empresários, como os proprietários de bancas de jornal ou de frutas.

O trabalhador de rua é usualmente chamado de camelô, marreteiro ou ambulante. Tais conceituações, muitas vezes, são tratadas como sinônimos, mas na prática e na linguagem utilizada pelos próprios vendedores, são diferentes. Os camelôs têm ponto fixo, definido na via pública ou em

lugar determinado pela Prefeitura⁴⁷, vendendo suas mercadorias em barracas de melhor qualidade. Grande número deles possui autorização oficial para trabalhar, recebendo um credenciamento. Oficialmente, tal permissão é dada a três tipos de candidatos: deficientes físicos de natureza grave, deficientes físicos de capacidade reduzida, idosos com mais de sessenta anos e fisicamente incapazes. As autorizações são pessoais e intransferíveis⁴⁸.

Já os ambulantes não tem um lugar específico para comercializar seus produtos, podendo estar a cada dia num ponto diferente. Suas mercadorias são mais fáceis de serem transportadas, principalmente porque precisam, muitas vezes, fugir da fiscalização. São vendedores de alimentos (frutas, "maçã do amor", cocadas, salgados, laranjinha etc), bebidas, cigarros, fitas, cds e dvs e produtos artesanais. Instalam-se nas praças públicas ou na frente de estabelecimentos comerciais, quase sempre mediante autorização dos proprietários dos mesmos. Geralmente se deslocam, conforme o calendário de eventos da cidade, para onde há concentração de pessoas, como em jogos de futebol, shows, escolas etc. Muitos deles usam carrinhos e carroças, por vezes manufaturadas, por vezes industrializadas.

^{47.} Já aconteceram diversas tentativas, em diferentes governos municipais, de implementação e regularização dos espaços de venda dos ambulantes. Podemos citar o caso do Pop Center do Brás, inaugurado em outubro de 1998 e abandonado pelos comerciantes alguns meses depois, segundo informações divulgadas por Alexandre de Abreu Dallari GUERREIRO, em *Pop Center do Brás: De Comerciantes nas Ruas a Estabelecidos no Comércio Popular*, pp. 90-97.

^{48.} O que acontece, na maioria dos casos, porém, é que os deficientes e idosos conseguem a credencial e a repassam para indivíduos impedidos de conseguir a autorização.

O comércio informal tem se desenvolvido principalmente a partir de mecanismos de controle internos, ou seja, a permissão ou o impedimento para que se montem barracas de vendedores ambulantes, o tipo de mercadoria e a forma de comercialização são resoluções tomadas pelos próprios vendedores. Yázigi afirma ser essa uma "economia organizada em redes solidárias (produção, distribuição, fiscalização e outros dependentes da rua); algumas muito poderosas; por isso nelas o ingresso não é totalmente livre. Sabe-se que mesmo a distribuição legal de pontos passa, grandemente, pelo controle de grupos organizados." Ele sustenta, ainda, que, nas ruas, "a solidariedade é condição sine qua non da sobrevivência" e que "a condição de clandestinidade, que rege a maioria do comércio de rua, responde por várias outras características."

Para Yázigi, toda essa trama emaranhada de relações chamada de comércio informal, sustenta-se em "produtores do setor formal; comércio atacadista; circuitos de contrabando; circuitos da droga (...) e dos administradores e fiscais corruptos. E, ainda, solidariedade com outros grupos da rua: pais e meninos de rua; guardadores de carro; gangues; prostituição. Até com o comércio estabelecido em lojas é passível de acertos. Um verdadeiro submundo, amplo e poderoso, inclusive hierarquizado". 500

^{49.} YÁZIGI, Op. Cit., p.184. 50. Idem, p.195.

Segundo Yázigi, não é possível definir um perfil do comerciante de rua de São Paulo, pois não há estudos suficientes para tanto. Dados colhidos numa edição especial da revista *Veja*, de o6.09.1995, revelam que a cidade possuía 250.000 camelôs, sendo que o Sindicato do Comércio Ambulante de São Paulo, no mesmo ano, afirmava existirem 170.000 e o Jornal *O Estado de São Paulo*, 50.000. Yázigi questiona tais informações, dizendo que nenhuma das fontes justifica como chegou a tal número.

Sendo quais forem esses números é considerável a presença cada vez mais imponente do comércio informal nas ruas da cidade, onde é fácil observar as mais variadas trocas. Troca-se dinheiro por produtos, súplicas e espetáculos variados por dinheiro, favores das mais diversas ordens. Trabalhar no espaço público exige a elaboração e a manutenção de diversos mecanismos de abordagem.

Em minha experiência com as ações de rua, pude perceber que o espaço de "venda" é muito disputado e há comandos que não podem sequer ser discutidos. Em algumas feiras há os "gerentes", que determinam onde cada banca pode ficar e que aceitam ou não novos ocupantes, de acordo com normas não muito explícitas e bastante inconstantes.

Os "proprietários" de espaços na calçada ou na rua concordam, muitas vezes, em reparti-los, por exemplo, com a banca onde troco sonhos⁵¹, mas não sem antes deixar claro que estão fazendo uma concessão. Algumas vezes a insistência, a firmeza e uma certa dureza foram armas imprescindíveis na negociação e, geralmente, após algum tempo da ação decorrida, os próprios vendedores que foram contra minha ocupação do espaço estavam participando ativamente tanto da troca proposta, quanto da divulgação da mesma, chamando pessoas a participar.

Nelson Brisac Peixoto, idealizador do evento Arte/Cidade, tem uma afirmação que gostaria de desenvolver aqui. Diz ele que a "urbanização informal engendrou uma nova economia e uma outra configuração territorial, flexíveis e dinâmicas, baseadas em reciclagem, comércio ambulante e ocupações provisórias. Sistemas econômicos e sociais auto-organizados, produtivos e eficientes, operando fora dos dispositivos regulatórios. Atividades que demandam o desenvolvimento de táticas e repertórios de ocupação da cidade." ⁵²

Ao afirmar que esses sistemas econômicos operam "fora dos dispositivos regulatórios", Brissac leva em conta , provavelmente, que são outros (e não o contrato social oficial) os dispositivos que os normatizam, pois, obviamente, sem regras, qualquer configuração social é impossível.

^{51.} *Troco Sonhos* é uma de minhas ações de rua e será descrita no capítulo: A arte na rua e a rua na arte.

^{52.} Nelson BRISSAC PEIXOTO, em *As intervenções de ARTE/CIDADE – uma avaliação*, no sítio: http://www.arg.ufmg.br/arguiteturaeconceito/pdf/ufmg85.pdf, consultado em 09.04.2005.

Partindo desse princípio, essas atividades, que são uma forma de ocupação da cidade, se fortalecem exatamente por sua "irregularidade" que comporta regras mais flexíveis e estruturações temporais baseadas, muitas vezes, em relações pessoais. Ou seja, o vendedor ambulante que possui "oficialmente" um espaço para sua barraca, cede uma parte desse espaço para um parente ou amigo que venderá uma mercadoria diversa da dele e ambos negociam com os ambulantes vizinhos sua permanência lá. Tal negociação pode ser apenas amigável ou envolver o pagamento de taxas e propinas. Os sujeitos que se autodenominam "gerentes", geralmente impõem aos seus "subordinados" regras de conduta bastante flexíveis que levam em conta, principalmente, interesses pessoais.

Imiscuir-me nesse meio deu-me a possibilidade de analisá-lo por outro ponto de vista que não o de transeunte, e sim o de mais um "trabalhador" da rua, ou seja, alguém disposto a promover e a participar de trocas. Executar uma ação na rua é adentrar este convívio; é conviver também, mesmo que por algumas horas, com a constituição das relações, das estratégias e táticas que imperam entre os que têm a rua como local de trabalho ou como lar.

Não tem nada mais "incluído" no capitalismo do que o chamado "comércio (ou produção) informal". Acho que entendi "seu problema". Sua arte é um instrumental analítico com o qual você quer entender este mundo das trocas tidas como informais. A arte aqui se revela capaz de captar elementos emocionais afetivos e perceber como se agregam ao estrito esquema de troca Mercadoria-Dinheiro-Mercadoria. Isso é assunto e tanto em qualquer área do conhecimento. Esse mundo 'informal' (fora das formas jurídicas) vem como prática desde o Brasil colônia.

B, por e-mail.

A ARTE NA RUA E A RUA NA ARTE

Eu vejo uma atitude des-profissionalizante no que você faz. É até um paradoxo que você esteja no mestrado, pois é como se você defendesse o amador: o empresário amador (camelô), o artista amador (tanto aqueles que estão mesmo no centro de SP cantando repente por uns trocados ou fazendo o jogo da moeda embaixo da forminha de empada numa mesa de camelô até o artista que há em cada um que se deixa envolver com suas propostas), a celebridade amadora (a pessoa que se deixa filmar para aparecer na televisão falando direitinho aquilo que a própria Xuxa falaria sobre sonhos)...E essa defesa do amador está formalmente comprovada na sua obra: Olha as plaquinhas que você faz: nunca te passou pela cabeça fazer um design mais profissa para o homem-placa? É sempre aquele fundo branco com letrinhas coladas. E o Photoshop está aí para você criar curvas e logos, o que você não faz... Há uma razão para isso e eu acho que é essa vontade de ficar numa fronteira heterotópica. Tá certo que você não escreve "Vende-se" à mão e com o D ao contrário, como se vê por aí (o que seria paródia, imitação barata), mas também você evita o look do design mais sofisticado (o que também seria paródia, uma peruca para tentar ser loira...). É um lugar bem no meio.

Em "O Capital", Marx descreve o processo de troca afirmando que as mercadorias são coisas, não opõem resistência ao homem e não podem por si mesmas ir ao mercado e se trocar. Portanto, devemos focar nossa atenção em seus "quardiões, os possuidores de mercadorias"⁵³. De acordo com Marx, para que aconteça a troca é necessário que os possuidores se acionem entre si "como pessoas, cuja vontade reside nessas coisas, de tal modo que um, somente de acordo com a vontade do outro, portanto cada um apenas mediante um ato de vontade comum a ambos, se aproprie da mercadoria alheia enquanto aliena a própria."54 Essa relação, desenvolvida ilegal ou formalmente, é "uma relação de vontade em que se reflete a relação econômica." Marx afirma que as mercadorias são igualitárias e dependem de seu dono para serem selecionadas por seu valor, sendo que uma mercadoria não tem para seu dono nenhum valor de uso direto, senão ele não a levaria ao mercado para trocá-la por outra. Seu valor está baseado apenas, inicialmente, em seu valor de troca. Marx explica que, originalmente, o possuidor de mercadorias vê a mercadoria alheia como equivalente da sua, consequentemente como equivalente geral de todas as outras mercadorias.

P, por e-mail.

^{53.} Karl MARX, O Capital: crítica da economia política, p.79 54. Ibidem.

Mas, como todos os possuidores fazem o mesmo, nenhuma mercadoria possui um equivalente geral e nem um valor geral relativo, "no qual elas possam equiparar-se como valores e comparar-se como grandezas de valor. Portanto, elas não se defrontam, de modo algum, como mercadorias, mas apenas como produtos ou valores de uso"⁵⁵. O filósofo afirma que "apenas a ação social pode fazer de uma mercadoria equivalente geral. A ação social de todas as outras mercadorias, portanto, exclui determinada mercadoria para nela representar universalmente seus valores. (...) Ser equivalente geral passa, por meio do processo social, a ser a função especificamente social da mercadoria excluída. Assim ela torna-se – dinheiro"⁵⁶. Os povos nômades, segundo Marx, são os primeiros a desenvolver a forma dinheiro, "porque todos os seus haveres e bens têm forma móvel e, portanto, diretamente alienável e porque seu modo de vida os põe em contato com comunidades estrangeiras, solicitando-os à troca de produtos".⁵⁷

Comércio é uma atividade que consiste em trocar, vender ou comprar produtos, mercadorias, valores etc. É a troca de produtos por outros produtos, ou de produtos e serviços por valores, ou de valores por outros valores, visando, num sistema de mercados, ao lucro. As ações que elaboro nas ruas têm sua gênese em ações cotidianas do comércio formal e informal. São, porém, articuladas em uma outra estrutura, de caráter híbrido, por reportarem-se tanto às estratégias do comércio quanto às da arte.

"Quando a divisão do trabalho e a cooperação perversa por ela ocasionada se estendem à escala do planeta, o mundo como espaço se torna o espaço global do capital."

Milton Santos

^{55.} Idem, p.79.

^{56.} Idem, p.81.

^{57.} Idem, p.82.

"TROCO SONHOS" é uma ação que consiste na montagem de uma banca, como as dos vendedores ambulantes, em lugares de grande fluxo de pessoas. Sobre esta são colocados, em uma bandeja, em média, duzentos sonhos – pequenos bolos recheados e fritos. Um cartaz afixado na banca tem os dizeres: "TROCO SONHOS. ACEITO TODOS OS TIPOS: DOURADOS, ESQUECIDOS, ABANDONADOS, VIVOS, MORTOS, IMPOSSÍVEIS, PRESENTES OU ENTERRADOS". É proposto aos transeuntes que troquem sonhos comigo: ofereço-lhes um sonho – bolo doce – e eles me dão em troca um sonho seu, gravado por um cinegrafista que me acompanha.

Essa ação foi executada pela primeira vez em 1998 e pela última em 2005⁵⁸. Foi a primeira das ações de rua que promovi e foi concebida com a idéia de ser uma oferta diferenciada no cotidiano das ruas. A experiência que esse trabalho trouxe é significativa e tanto a abordagem às pessoas quanto a minha maneira de ver e pensar essa ação foram se modificando com o passar dos anos. Foram mais de 5.500 sonhos trocados em ruas, praças, viadutos, avenidas, e centros culturais de 20 cidades diferentes o que gerou um agrupamento bastante diverso de pessoas, situações e experiências.

^{58.} Quando essa ação foi feita em frente ao MAM, Museu de Arte Moderna de São Paulo, na Avenida Higienópolis, durante a abertura da mostra "São Paulo Turística", recebeu uma caracterização especial: a transmissão ao vivo da ação para dentro do Museu. O filme, registro da ação, fez parte da mostra, de 31.05 a 22.07 de 2001. Tal caracterização relaciona-se com o que discuti no capítulo "A rua como lugar da arte" já que, mais uma vez promovi uma ligação entre a ação feita na rua e o espaço museológico.

























Nas páginas anteriores e nesta: *Troco sonhos* Ação de rua São Paulo, 1998-2005

Em geral é visível o assombro da pessoa com a abordagem inusitada. Pedir um sonho em troca de outro é provocar um movimento de interiorização momentâneo. Esse movimento fica visível na atitude de parte dos transeuntes abordados, que param, olham pra cima e dizem: "Ah, o meu sonho?" ou "Nossa! O meu sonho?" Uma análise dos depoimentos evidencia um conjunto de enunciados que abrange desde sonhos bastante pessoais até os que visam o bem comum. Algumas pessoas contam sonhos acontecidos durante o sono, mas a grande maioria das respostas está ligada à idéia de sonho como desejo, vontade. Uma possível categorização destas falas seguiria o seguinte roteiro:

Sonhos pessoais: ter felicidade, ter um emprego, ter estabilidade financeira, fazer viagens, constituir ou resgatar relações amorosas, ter sucesso, ter realização profissional, ter êxito nos estudos, ter fama, beleza, saúde...

Sonhos coletivos: a paz, um mundo melhor, um Brasil melhor, preocupação com as crianças de rua, menos miséria, mais igualdade, união entre classes e/ou povos...

Sonhos de consumo: ganhar na mega-sena, ter ou trocar de carro, ter ou mudar de casa, possuir computador, ter dinheiro...

Geralmente 200 sonhos são trocados em duas horas. Os lugares revelam algumas características do público: os transeuntes da Avenida Paulista ou da Avenida Higienópolis são bem mais reticentes que os do Viaduto do Chá, e negam-se, com muito mais regularidade, a trocar um

sonho do que os freqüentadores do Largo de Pinheiros ou do Viaduto do Chá, no centro da cidade, onde, comumente acontece, em questão de minutos, uma aglomeração de pessoas em volta da banca de sonhos e pouca persuasão é necessária.

Durante todos esses anos essa ação foi feita seguindo as idéias iniciais de gravar os sonhos dos transeuntes. Não havia uma finalidade objetiva em relação ao material que hoje conta com quase 30 horas de gravação em mini-dv. Foi feita a decupagem de parte do material e pelo menos 1000 sonhos estão catalogados em diferentes categorias, caracterizados também por sua duração e por seu "personagem", ou seja, por uma definição de quem está dizendo seu sonho, se é homem, mulher ou criança.

Em 2005, depois de ter executado a troca mais de 30 vezes, decidi fazê-lo sem o uso da câmera, por acreditar que ela tenha sido, durante todos esses anos, um elemento facilitador de minha performance nas ruas. A câmera e o cinegrafista que me acompanham, não deixam de ser símbolo de poder e de trazer informações que, atualmente, não me interessam tais como a de que esse é um trabalho importante e diferenciado.

Montei a banca no Largo da Batata, em Pinheiros, lugar de grande concentração de comércio ambulante, no qual eu já havia feito essa mesma ação em 1998. Tudo transcorreu como das outras vezes, ou seja, eu abordei as pessoas, algumas paravam, outras não. Foi, porém, bastante

diferenciado o número de pessoas com as quais consegui trocar um sonho. Apenas 25 pessoas em uma hora e meia de ação. Depois de transcorrido esse tempo, a "proprietária" do espaço chegou e eu tive que desocupá-lo. Em comparação com as outras vezes em que realizei essa ação, nas quais trocava, em média, 100 sonhos por hora, houve uma diferença significativa, que pode ser atribuída à ausência da câmera de vídeo, a qual, possivelmente, agregava ao meu "produto" um valor de troca maior, ao fornecer uma ilusão de celebridade aos transeuntes.

Já "OUTRA IDENTIDADE" é um trabalho que foi realizado de duas maneiras diferentes, pela primeira vez em agosto de 2003, quando fez parte da exposição *Vizinhos*, da Galeria Vermelho, em São Paulo, com curadoria de Cauê Alves, Juliana Monachesi e Paula Alzugaray e, pela segunda, em novembro de 2004.

Da primeira vez foi usada uma banca (a mesma usada em todas as outras ações) e ainda uma outra estrutura, formada por um banquinho, uma câmera fotográfica e um tripé, além de uma equipe composta por dois fotógrafos e dois assistentes. Confeccionei cédulas de identidade no mesmo formato, tamanho e cores das originalmente usadas no Brasil, porém sem nome, números ou fotos, mas contendo nove diferentes frases identitárias: TENHO SONHOS; NÃO TENHO CERTEZAS; AMO E NÃO BASTA; EU ME DEIXO CONTAMINAR PELA TRISTEZA; AINDA TENHO TEMPO; AGORA TANTO FAZ; QUERIA MENOS DE MIM ÀS VEZES, NÃO SEI DE NADA

NEM DE MIM; SOU UMA PARTE INEVITÁVEL DE MIM. Contratei um "homem-sanduíche" que caminhava nas imediações da banca, carregando um cartaz que dizia: "TROQUE SUA IDENTIDADE". A proposta é da escolha de uma outra identidade. No lugar do nome, uma frase. Carimbadas em cópias de documentos, essas frases propõem uma reflexão sobre a maneira pela qual nos identificamos e sobre a possibilidade de nos reconhecermos e sermos reconhecidos por uma outra condição, além daquela que nos é imposta.

No primeiro dia da ação, fui ao Viaduto do Chá, no centro de São Paulo, lugar de grande concentração de vendedores ambulantes. Contava com o apoio de um fotógrafo para registrar a ação e de um outro, que cuidaria da câmera com o tripé, cuja função era a de fotografar as nucas das pessoas que quisessem trocar uma identidade. Mal instalei a banca e fomos abordados pela polícia e por fiscais da prefeitura, que diziam ser proibido montar qualquer tipo de estrutura como aquela no viaduto. Havia um pequeno tumulto nas imediações, com a polícia apreendendo mercadorias de alguns vendedores. Expliquei ao policial que me abordou que eu não estava vendendo nada e que desejava apenas promover uma troca com as pessoas. Ele, porém, foi intransigente e, com truculência, exigiu que eu desmontasse a banca. Depois de perceber que o proibido era que a banca fosse instalada no viaduto, abdiquei de fazê-lo e comecei a trabalhar com minha "mercadoria" nos braços, contando com a ajuda espontânea de dois vendedores ambulantes também impedidos de trabalhar nesse momento.















Nas páginas anteriores e nesta: *Outra Identidade* Ação de rua São Paulo, 2003-2004

Em troca de uma "outra identidade" — a cédula que continha uma frase escolhida pelo transeunte, acondicionada em uma embalagem plástica convencional — eu pedia que as pessoas me dessem sua impressão digital e uma foto de sua nuca. Talvez, devido ao tumulto causado pela polícia e pelos fiscais, uma grande quantidade de pessoas se aglomerou em torno de mim e, em poucos minutos, muitas identidades foram trocadas, impressões digitais foram colhidas e fotos de nucas foram tiradas, apesar da precariedade da montagem. Depois de algum tempo, o policial voltou e disse que "por ordens superiores" eu estava liberada pra "montar a barraca". Todo esse alvoroço chamou a atenção dos transeuntes e logo uma fila estava formada em frente à banca onde troquei quase 100 identidades em uma hora. Era visível que as pessoas usavam de seu direito de escolha. Elas liam, analisavam e, por vezes, comentavam antes de escolher que identidade levar. Algumas pessoas que não sabiam ler pediam ajuda e muitos me perquntavam o porquê daquilo, ao que eu respondia apenas: eu estou propondo às pessoas que tenham uma outra identidade, sem nome, sem número, sem gênero...

Essa ação, nesse mesmo formato, foi executada novamente, dessa vez na Avenida Paulista, em São Paulo, em frente à sede da Federação das Indústrias de São Paulo (FIESP). Foi necessária uma autorização da Federação para a montagem da banca, no sentido de evitar constrangimentos e discussões com os seguranças do local. Cerca de 100 identidades foram trocadas, sem a interferência das autoridades. As fotos das

nucas, de ambos os dias, foram coladas em novas cédulas de identidade, juntamente com a digital das pessoas, e expostas na Galeria Vermelho, no mês de agosto de 2004, na exposição *Vizinhos*. Mais uma vez uma ação de rua foi para dentro da galeria, mas dessa vez o trabalho não me satisfez totalmente, pois apesar de considerar que a estética das identidades ficou bem resolvida, considero-as apenas registros da ação de rua que não refletem, nem repercutem o que lá aconteceu.

"OUTRA IDENTIDADE"(2)

Nessa oportunidade foi usado um carrinho no lugar da banca. Optei por construir um carrinho que se assemelhasse a um escritório ambulante. Suprimi algumas frases, acrescentei outras e confeccionei carimbos das frases em vez de imprimi-las diretamente nas "identidades". A intenção foi ampliar a escolha, já que, na experiência anterior, percebi que determinadas frases eram privilegiadas e algumas não tinham boa receptividade. Outra mudança promovida foi a resolução de não mais tirar fotos das nucas em troca da identidade, mas apenas carimbar a frase escolhida sobre a digital do transeunte, em um caderno de capa dura, no qual cada página contém a escolha de uma pessoa. Tal opção foi feita, pensando-se nos cadernos de capa dura usados em escritórios e repartições públicas para registros não adulteráveis.

^{59.} Pequenos carros ou carroças têm sido um meio muito comum de vendas na cidade de São Paulo. São usados carrinhos para vender comidas, bebidas, óculos, CDs etc. Carroças são usadas por catadores de papéis, carregadores, entregadores e outros trabalhadores do espaço público.



Não é isso que o trabalho faz? Você deixa neles a pergunta "o que você é?" E eles deixam em você a pergunta "por que você faz isso? O que é isso?"

P., por e-mail

A ação toda se dá da seguinte maneira: levo o carrinho a lugares onde haja grande fluxo de pessoas, estaciono-o, abro o tampo onde estão divisões com os carimbos, as identidades, os plásticos e demais apetrechos; abro a porta lateral onde carrego um banquinho, preparo o material de limpeza das mãos das pessoas (álcool e toalhinhas) e aguardo o primeiro "cliente". A cada pessoa que se aproxima, interessada, explico que ela pode escolher uma identidade entre aquelas que ofereço e que só tem que me dar em troca sua impressão digital. A pessoa lê as diferentes frases no próprio tampo do carrinho, escolhe uma delas (ou mais de uma) que é carimbada no novo documento e na página do caderno. A digital é reproduzida tanto no caderno, quanto no documento. A "outra identidade" é colocada, então, em uma embalagem apropriada para documentos e entregue ao transeunte.

A idéia desse trabalho me veio principalmente a partir da leitura de textos do psicanalista Jurandir Freire Costa e de discussões sobre esse tema em um curso de filosofia política, ministrado por Renato Janine Ribeiro, na FFLCH, USP, em 2003. Certamente as identidades se constroem na interação com as circunstâncias do meio no qual vivemos. Tais circunstâncias são mutáveis, o que torna, então, as identidades instáveis.

Jurandir Freire Costa nos explica que tal instabilidade reflete-se inclusive nos critérios que permitem reconhecer o que já conheço como sendo "eu". Além de sermos, então, plurais nos modos de desejar, sentir,

Na página anterior:

Outra Identidade
Instalação
Galeria Vermelho
São Paulo, 2003



















Nas páginas anteriores e nesta:

Outra Identidade

Ação de rua com carrinho
São Paulo, 2004

pensar e agir, nem sempre há como controlar as conseqüências de nossas ações. Diz ele que todos nós tendemos a criar "identidades fixas, conservadoras, repetitivas, que chamamos em nossa terminologia de identidades narcísicas. (...) podemos dizer que todo novo é, a princípio, perigoso. Não porque revista as aparências de atentados à integridade físico-moral do sujeito, mas porque desequilibra a economia narcísica penosamente fabricada ao longo da vida."

Assim, então, o cultivo de uma identidade fixa interessa a cada um de nós, que construímos a duras penas nossos "eus-narcísicos", mas interessa também, e sobremaneira, a um mercado consumidor. Quanto mais fechadas forem as identidades, mais segmentos mercadológicos serão criados, aproveitando-se delas. Dessa forma, temos hoje um grande segmento focado, por exemplo, na identidade "gay": turismo, moda, festival de cinema, boates, bares e até mesmo shoppings inteiros voltados para essa identidade e logicamente, para o lucro que ela pode gerar.

Jurandir Freire Costa nos lembra ainda que predicados corporais e particularidades genéticas vêm sendo manipulados "com vista à estabilização de identidades morais histórico-culturalmente criadas". ⁶¹ Ele fala

60. Jurandir Freire COSTA, "Não mais, não ainda", no sítio: http://www.jfreirecosta.com, consultado em og de junho de 2005.
61. Idem.

das identidades sexuais, raciais e, ainda, das que ele chama de "geracionais", citando em especial o chamado grupo da "terceira idade", assegurando, de maneira mordaz que

"a identidade moral dos sujeitos portadores de determinados predicados físicos ou inclinações sexuais passou a encontrar a justificativa de sua existência social em causas cromossômicas, como se cromossomo pudesse falar e dizer 'quem é quem' e quem deve ser aceito como passageiro de primeira classe, no vôo suicida da burguesia opulenta e neoliberalizada dos compromissos com a vida democrática.(...) O negro, a mulher, o homossexual, o velho reclamam o direito ao gozo pleno dos direitos de cidadão ou dos direitos humanos, alegando que suas características são um patrimônio da variação ou da determinação biológicas."

Ele complementa suas idéias, dizendo ainda que "ser' aquilo que a materialidade biológica determina que sejamos significa abrir mão do trabalho de 'ser mais' ou 'ser outro".

Pensando nisso tudo e compartilhando idéias como essas é que ofereço, inserida no mercado da economia dita informal, a aquisição de uma outra identidade, não baseada na profissão, na sexualidade, nos

^{62.} Idem.

^{63.} Idem.

cromossomos, na moral ou na deficiência de cada um. Uma identidade onde sobressaia o desejo, o sonho, ou a sensação. Tais critérios não são nem melhores nem piores do que os tradicionalmente usados como identitários, mas são, ao menos, uma outra opção que pode vir a provocar conflitos, raciocínios ou, no pior dos casos, novas alienações. Intenciono, com essa ação, apresentar uma alternativa às ofertas de identidade que preenchem a vida atual, uma possibilidade de "ser mais" ou de "ser outro".

A "banca de sonhos" ou o carrinho que oferece uma outra identidade aos transeuntes, ativam, basicamente, a troca. Em ambos os casos, troca-se algo material e consumível (o bolinho chamado sonho ou a cédula de identidade carimbada) por algo subjetivo e imaterial (um sonho pessoal) ou, ao menos, não consumível (a impressão digital). Ao mesmo tempo em que tais ações repetem procedimentos usuais do comércio, deles se diferenciam, quando alguém se dispõe a interromper sua rotina e participar da troca ⁶⁴. Se o transeunte não optar por deter-se e por saber o que ofereço nas bancas que monto, ou no carrinho que empurro pelas ruas, minha ação se confundirá com qualquer outra oferta presente no espaço público.

"Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando".

> João Guimarães Rosa, Grande Sertão Veredas

64. Não pretendo aqui fazer apologia da desgastada idéia de "participação do espectador", vendo-a como determinante ou categórica, mas sim dar a devida importância à disposição do outro em trocar comigo, que é o que verdadeiramente me interessa.

Há ainda outras questões a serem destacadas: As ações, ao reafirmarem as estratégias do comércio, dão mais visibilidade aos excessos do contexto consumista. E, ao me misturar aos vendedores ambulantes e, como eles, buscar contato com os passantes, promovo uma equivalência entre o que habitualmente está separado: o mundo da arte e o mundo que está nas ruas.

"Essencialmente a arte não habita um lugar e é atemporal. É matéria abstrata, fruto de processos sensório-mentais.

Seu ambiente primeiro não é concreto, material ou físico; trata-se de uma atividade em suspensão, uma ideação. A proposição criativa é iniciada em uma neutralidade virtual, em uma instância paralela à outras dimensões, reais ou abstratas."

Martin Grossmann

A VONTADE DA ARTE

O que determina o que é arte não é mais a instituição museológica que a abriga, e sim a vontade do artista, quando esse, intencionalmente procura transpor suas concepções sensório-mentais para os domínios da sociabilidade. Martin Grossmann afirma que a arte, em uma primeira instância, é uma meta-coisa, algo além da materialidade, portanto, incompartilhável. Para tornar-se arte seria necessária a sociabilização dessas idéias e o artista seria "um mediador entre sua arte pura e um meio capaz de consolidar suas concepções artísticas". Sendo que "esse primeiro ato no processo de sociabilização coloca a arte no tempo e no espaço, ou melhor, no espaço-tempo. A consolidação de sua ideação em um suporte ou contexto é uma forma de inserção no mundo, no mundo do artista (sincrônico) e no mundo sociocultural (diacrônico). O ato criativo integra o tempo sincrônico da existência do artista no momento da transposição do mundo mental para o mundo material."

(meu sonho secreto, vou dizer aqui: gostaria de colocar uma obra perdida, solta, displicentemente, para ser "achada" pelos passantes, ficantes e descuidistas, no Campo de Santana, no centro do Rio de Janeiro)

Diz Grossmann, ainda, que até meados do século XIX essa operação era mais facilmente entendida, pois tomava forma em um espaço

Hélio Oiticica

65. Martin GROSSMANN, "Um ensaio para a experiência da suspensão", no sítio: http://www.mac.usp.br/exposicoes/02/deslumbrar/textogrossmann.html, consultado em 18.10.2004.

O que determina o que é arte não é mais a instituição museológica que a abriga, e sim a vontade do artista, quando esse, intencionalmente procura transpor suas concepções sensório-mentais para os domínios da sociabilidade. Martin Grossmann afirma que a arte, em uma primeira instância, é uma meta-coisa, algo além da materialidade, portanto, incompartilhável. Para tornar-se arte seria necessária a sociabilização dessas idéias e o artista seria "um mediador entre sua arte pura e um meio capaz de consolidar suas concepções artísticas". Sendo que "esse primeiro ato no processo de sociabilização coloca a arte no tempo e no espaço, ou melhor, no espaço-tempo. A consolidação de sua ideação em um suporte ou contexto é uma forma de inserção no mundo, no mundo do artista (sincrônico) e no mundo sociocultural (diacrônico). O ato criativo integra o tempo sincrônico da existência do artista no momento da transposição do mundo mental para o mundo material."

Diz Grossmann, ainda, que até meados do século XIX essa operação era mais facilmente entendida, pois tomava forma em um espaço

"(meu sonho secreto, vou dizer aqui: gostaria de colocar uma obra perdida, solta, displicentemente, para ser "achada" pelos passantes, ficantes e descuidistas, no Campo de Santana, no centro do Rio de Janeiro)"

Hélio Oiticica

65. Martin GROSSMANN, "Um ensaio para a experiência da suspensão", no sítio: http://www.mac.usp.br/exposicoes/02/deslumbrar/textogrossmann.html, consultado em 18.10.2004.

mitificado: o atelier do artista, o lugar onde a arte se apresentava a outros indivíduos. Afirma ele: "No entanto, o valor simbólico do atelier tem sido ofuscado pelas inúmeras possibilidades de atuação que vêm sendo exploradas pelos artistas (...). O artista dispõe hoje não só dos suportes tradicionais como a pintura e a escultura como também tem diante de si uma multiplicidade de meios e contextos nos quais e com os quais ele pode atuar". Sustenta ele também que a arte, hoje, se constitui por meio de uma rede de elementos interdependentes e que "nesse sentido a experiência do artista se corresponde à experiência de sua criação que, por sua vez, se corresponde à experiência daquele que a frui (o observador) e, finalmente, à outras experiências simultâneas."

Parafraseando Marx, se a troca de mercadorias depende da vontade de seus possuidores ou guardiões, a arte depende da vontade do artista, e a arte que está nas ruas e que pretende algum nível de interação com os habitantes ou freqüentadores desse espaço, a "arte-relacional", necessita, ainda, da vontade daquele com a qual se relaciona. Então, levar "o mundo da arte" para "o mundo da rua" pressupõe uma dupla volição.

Durante minha participação no *workshop* "Heimatwechsel – Change of Home", em Dortmund, na Alemanha, em 2004, realizei a ação

66. Idem. 67. Idem.

que denominei: TAUSCH/TROCA – ação para lugares de idiomas desconhecidos. Esse workshop tinha como foco a arte no espaço público e as possibilidades de participação do espectador. A experiência foi bastante significativa para meu percurso, já que venho trabalhando com essas questões há mais de sete anos. Minha estadia em Dortmund durou 30 dias, durante os quais pude conhecer razoavelmente a cidade e seus costumes, além de participar de discussões acerca de minhas idéias e das idéias de outros 19 artistas de diversos países.

Desde o primeiro momento, comecei a pensar em algumas possibilidades de comunicação que prescindissem do idioma como meio, já que não entendia nenhuma palavra da língua local, o alemão. O trabalho privilegiou a troca como instrumento de comunicação, propondo, ainda, um contato individualizado dentro do espaço público, que é *a priori* um espaço da multidão.

A ação ocorreu da seguinte maneira:

Em três dias diferentes montei uma mesa dobrável em três diferentes mercados públicos, ao lado de outros vendedores. Na mesa estava escrito, em alemão: Tausche ein Wort mit Anderen (Troque uma palavra com alguém). Eu usava uma camiseta onde se podia ler, também em alemão: Ich tausch Wörter auf portugiesish gegen Wörter auf deutsch. (Troco palavras em português por palavras em alemão). Sobre a mesa havia cartões em branco e canetas. Eu esperava até que alguém se dispu-

"Quase todos os dias palavras desaparecem porque são malditas. Em seu lugar colocamos novas palavras que correspondam às novas idéias. Aliás, há dois ou três meses, palavras que eu adorava sumiram. Quais? Pintarroxo, chorar, luz de outono, ternura..."

Em Alphaville, de Godard

sesse a trocar uma palavra comigo, escrevendo-a, então, em um dos cartões. Procurava compreender a palavra e fazia a tradução para o português, escrevendo-a em outro cartão. O transeunte levava para si a palavra em português, deixando comigo a palavra em alemão.

Em conversa com os organizadores do evento, ao final do mesmo, soube que eles, a princípio, não haviam acreditado na possibilidade de uma participação efetiva do público em minha ação, fato que os surpreendeu. A *dupla volição* fez-se presente.

"Em última instância, os significados de uma obra ou ação artística são construídos no encontro entre a subjetividade daquele que a propõe e a subjetividade de cada um daqueles que ativamente a tomam pra si. No entanto, no momento em que a proposição começa a tomar forma e o momento em que é ativada, por um e outro sujeito, deve haver um desejo de alcance público. Quando se decide apresentar publicamente o resultado ou o processo de um pensamento, é porque se acredita que ele pode ser pertinente para outros. E não somente para aqueles com quem sabidamente nos entendemos e frequentemente nos encontramos, mas também para outros com quem compartilhamos coisas que talvez ainda não tenham nome."

Carla Zaccagnini











Na página anterior e nesta: TROCA/TAUSCH Ação para lugares de idiomas desconhecidos Dortmund, Alemanha, 2004

HETEROTOPIAS

"A obra de arte é o maior de todos os enigmas, mas o ser humano é a solução."

Joseph Beuys

"Inventar: processo in progress que não se resume na edificação de OBRA, mas no lançamento de mundos que se simultaneiam. Simultaneidade em vez de mediação".

Hélio Oiticica

O ato de promover as "ações de rua" está ligado a um desejo de criar, no espaço público, um "lugar da dúvida da realidade", ou de engendrar o que Michel Foucault chama de heterotopias, espaços reais, efetivos, delineados na própria sociedade, "espécies de contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais (...) estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis".

As "ações de rua" que realizo são heterotópicas desde que pretendem ser esse lugar que justapõe "em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis" e um tempo "quando os homens se encontram em uma espécie de ruptura absoluta com seu tempo tradicional". Não digo que comércio e arte não sejam compatíveis (e o mercado de arte está aí para corroborar essa

68. Michel FOUCAULT, Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema/Michel Foucaul; Ditos e escritos, pp.411-422.

69. Idem, p.418.

70. Ibidem.

idéia), mas a inserção de uma forma de arte no sistema da economia informal dos camelôs certamente engendra reações que vão do estranhamento à reflexão: uma superposição transgressora, lugar real apresentado, porém, num avesso revelador.

Foucault afirma que vivemos em uma época em que "o espaço se oferece a nós sob a forma de relações de posicionamentos". E que: "Atualmente, o posicionamento substitui a extensão que substituía a localização. O posicionamento é definido pelas relações de vizinhança entre pontos ou elementos". ⁷² Segundo Foucault, o espaço contemporâneo talvez não esteja ainda totalmente dessacralizado e talvez nossa vida ainda seja comandada por oposições, por exemplo, entre o espaço privado e o público, o espaço da família e o social, o de lazer e o de trabalho; todos ainda permeados por uma certa sacralização. De acordo com ele, não vivemos em um espaço vazio, mas sim "no interior de um conjunto de relações que definem posicionamentos irredutíveis uns aos outros e absolutamente impossíveis de serem sobrepostos". Para ele, é possível buscar qual o conjunto de relações pelo qual se pode definir esses posicionamentos: as ruas e os trens aparecem, para Foucault, como posicionamentos de passagens; os cafés, os cinemas, as praias, como posicionamentos de parada provisória; as casas, os quartos, os leitos, como posicionamentos de repouso.

^{71.} Idem, p.413.

^{72.} Idem, p.412.

^{73.} Idem, p.414.

E haveria, ainda, os posicionamentos que têm a "curiosa propriedade de estar em relação com todos os outros posicionamentos de um tal modo que suspendem, neutralizam ou invertem o conjunto de relações que se encontram por eles designadas, refletidas ou pensadas" Tais posicionamentos se dividiriam em dois grandes tipos: as utopias e as heterotopias.

Foucault define as utopias como posicionamentos sem lugar real, que mantêm com o espaço real da sociedade relações de analogia direta ou inversa. São a própria sociedade aperfeiçoada pelo avesso, pelo inverso. As utopias são essencialmente irreais. Já as heterotopias "supõem sempre um sistema de abertura e fechamento que, simultaneamente, as isola e as torna penetráveis"⁷⁵, sendo que nelas "só se pode entrar com uma certa permissão".⁷⁶

O conceito de heterotopia é originário das ciências biológicas e médicas, indicando um posicionamento ou localização diversa da habitual em órgãos ou tecidos. Na paleobiologia, a heterotopia tem sido pesquisada para esclarecer processos de transformações que incluem novas morfologias e, quando detectadas, indicam algo a ser investigado. A partir de uma conferência de Foucault, em 1967, cujo texto só foi liberado para publicação em 1984, heterotopia passou a "definir espaços específicos que se situariam

^{74.} Ibidem.

^{75.} Idem, p.420.

^{76.} Ibidem.

dentro dos espaços sociais cotidianos, com funções diferentes destes e muitas vezes opostas, espaços onde se reuniriam resquícios de vários outros espaços e tempos formando um conjunto que se deslocaria do cotidiano, permitindo experiências paralelas diversas"⁷⁷

Em minhas ações há uma outra característica das heterotopias: a de "criar um espaço de ilusão que denuncia como mais ilusório ainda qualquer espaço real". A banca em que troco sonhos ou identidades, instalada entre as demais dos camelôs, mas definida por mim como um espaço não comercial, cria um "espaço de ilusão" e ao mesmo tempo sustenta, com as bancas ao redor, uma ligação que afronta e denuncia sua suposta "realidade". Quando se pode, lado a lado, comprar capas para celular ou trocar sonhos por sonhos, as relações de valor monetário, afetivo e até estético com o entorno parecem sofrer abalos.

Nem todas as minhas ações, porém, focaram-se na troca, como é o caso de *ESCUTE!* e de *Escuto histórias de amor*. Todas, entretanto, exigiram negociações e entendimentos prévios, tanto com outros vendedores, quanto com a polícia, a fiscalização da prefeitura ou os vigilantes particulares, dependendo do lugar da ação.

77. Beatriz Scigliano CARNEIRO, "Relâmpagos com claror. Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte", p.40.

"Não posso viver ao mesmo tempo em minha cabeça e no meu corpo. Por isso não posso ser uma única pessoa. (...) Precisamos ouvir as vozes que nos parecem inúteis. Precisamos que os cérebros se ocupem do muro da escola, do asfalto, da assistência social... e do zumbir dos insetos. Precisamos encher os ouvidos e os olhos de todos nós com coisas que sejam o início de um grande sonho. Alguém deve gritar que construiremos as pirâmides. Não importa se não as construirmos. Precisamos alimentar o desejo e esticar os cantos da alma, como um lençol sem fim."

Domenico, (o louco), em "Nostalghia", de Andrei Tarkovsky

"...acreditar no mundo é o que mais nos falta;
perdemos o mundo; ele nos foi tomado.
Acreditar no mundo é também suscitar
acontecimentos, mesmo que pequenos, que
escapem ao controle, ou então fazer nascer
novos espaços-tempos, mesmo de superfície e
volume reduzidos... É no nível de cada tentativa
que são julgadas a capacidade de resistência
ou, ao contrário, a submissão a um controle. São
necessários, ao mesmo tempo, criação e povo."

Gilles Deleuze, 1990.

Na ação denominada *Escuto histórias de amor*, que realizei em 2001, em São Paulo, cheguei a ter o banquinho que eu usava jogado longe por um homem que vendia capas para celulares ao meu lado. Ele não queria que eu me instalasse ali e me disse que o espaço era dele. Com firmeza, eu disse que ficaria e que, certamente, não atrapalharia em nada suas vendas.

Diferentemente de outros trabalhos, quando minha atuação é bastante incisiva, dessa vez propus-me a agir silenciosamente, instalada entre os camelôs, e não usar exatamente as estratégias deles, ou seja, chamar as pessoas por meio de apelos verbais e gestuais. Não deixei, porém de referenciar-me a outra presença constante nas ruas, as "ciganas" que lêem a sorte em mãos ou em cartas de baralho.

Realizada no Dia dos Namorados a ação consistiu em posicionarme entre as barracas, sentada em um pequeno banco e tendo outro igual à minha frente. Um cartaz ao meu lado anunciava: "ESCUTO HISTÓRIAS DE AMOR". Eu esperava por possíveis contadores de histórias tricotando uma trama de lã vermelha. Uma câmera de vídeo registrava a ação a uma certa distância. Sentei-me e esperei, tricotando silenciosamente, por mais de meia hora, sem que ninguém se aproximasse de mim, com exceção de uma mulher que me perguntou sobre a localização de uma rua. Decidi, então, escolher outro lugar e fui para a Praça Dom José Gaspar, a duas quadras da rua onde estava. Depois de algum

tempo um vendedor que possuía uma banca ao lado do lugar onde eu me encontrava se aproximou e, ao conhecer minhas intenções, disse que queria me contar uma história de amor. Antes, porém, foi buscar algo em sua banca e voltou com um chapéu que ele confeccionava, em crochê, com linha branca. Durante mais de 15 minutos ele falou comigo, contando uma história pessoal, enquanto ambos tecíamos em vermelho e branco, nossas tramas.⁷⁸

^{78.} O filme, mudo, registro da ação, foi exibido no Paço das Artes, em 2003 e no Festival Play III, Festival Internacional de Videoarte, na Argentina, em 2004.









Na página anterior e nesta: *Escuto histórias de amor* Ação *de rua* São Paulo, 2001

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

A CIDADE DESCONHECIDA

A cidade era desconhecida. Como muitas outras cidades, suas ruas tinham ladeiras íngremes e caminhos tortuosos em meio a edifícios escuros. Alguns becos estreitos levavam a uma grande área ensolarada, onde era possível subir escadas sem se cansar, mirar espelhos e achar-se neles, provar sabores exóticos, ouvir sons que calavam fundo, provocando uma identificação quase ancestral. Outras ruas, largas avenidas, apresentavam-se floridas e atraentes, desembocando, porém, em espaços desabitados e desinteressantes, dos quais saía-se facilmente, mas não sem sequelas: um certo torpor, confusão e dificuldade de encontrar novamente um rumo. Na cidade desconhecida, as noites eram mais longas que os dias, e não eram noites para dormir, mas para se lembrar das ruas e das andanças por elas. Os dias eram sem tempo suficiente para as caminhadas necessárias, o que nunca impediu que acontecessem. Os itinerários não estavam descritos em nenhuma placa. Aliás, na cidade não havia sinalização visível. Era necessário buscar informantes. Não existiam indicações precisas sobre seu paradeiro e nem sempre encontrá-los significava possuir um trajeto novo e seguro. Caminhar pela cidade desconhecida era como caminhar por qualquer outra cidade. Por vezes solitário, em outras, compartilhado. Era preciso não temer as trocas. Um edifício alto e sem portas ocultava um jardim de terra vermelha e quente, onde foram provados frutos de casca espinhosa e de difícil digestão que se mostraram, porém, nutritivos para o corpo e para novas andanças. Uma casa feita só de janelas e acolhedores recantos, ao ser visitada com mais cuidado, mostrou-se um ambiente complexo, repleto de escadas em caracol, longos corredores e porões com paredes envidraçadas. A cidade desconhecida, ora inóspita e assustadora, ora hospitaleira e aprazível, possui meandros e desvios que só poderão ser compreendidos pelos olhos de outros visitantes. E esses só a conhecerão por esta descrição, já que, desconhecida, não pode ser encontrada.

"Um está sempre no escuro, só no último derradeiro é que clareiam a sala. Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe pra gente é no meio da travessia."

> João Guimarães Rosa, Grande Sertão: Veredas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, Aracy. Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil. 3ª ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003.
- BORDIEU, Pierre. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público.* São Paulo: Edusp: Zouk, 2003.
- BUREN, Daniel. *Daniel Buren: textos e entrevistas escolhidos (1967-2000)/* org. Paulo Sérgio Duarte. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001.
- CARNEIRO, Beatriz S. *Relâmpagos com claror. Lygia Clark e Hélio Oiticica,* vida como arte. São Paulo: Ed.Imaginário, FAPESP, 2004.
- COSTA, Elizabeth Goldfarb. *Anel, cordão, perfume barato: uma literatura do espaço do comércio ambulante na cidade de São Paulo.* São Paulo, Nova Stela: Edusp, 1989.
- DIAS, Maria Odila da Silva. *Quotidiano e poder em São Paulo no Século XIX*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1984.
- FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1992.
- FIGUEIREDO, Luciano (Org.). *Lygia Clark, Hélio Oiticica: cartas: 1964-1974*.

 Rio de Janeiro, UFRJ, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber.* Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

- e seleção de textos, Manoel Barros da Motta; tradução, Inês Autran Dourado Barbosa, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- GOULART, José Alípio. O mascate no Brasil. Rio de Janeiro, Conquista, 1967.
- MARX, Karl. *O Capital: crítica da economia política*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- O´DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte.* São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- OITICICA, Hélio. Aspiro ao grande labirinto. Rio de Janeiro, Rocco, 1986.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO Experimental org.; Ed.34, 2005.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- SANTOS, Milton. *Pensando o espaço do homem*. São Paulo: Edusp, 2004.
- SEVERINO, A. Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. São Paulo: Cortez, 1992.
- YAZIGI, Eduardo. *O mundo das calçadas*. São Paulo: Humanitas/FFLCH6/USP; Imprensa Oficial do Estado, 2000.

Teses e Dissertações:

GUERREIRO, Alexandre de Abreu Dallari. Cotidianos trazidos à luz: entrevistas visuais com trabalhadores das e nas ruas paulistanas. Tese de doutorado, PUC, São Paulo, 2004.

. Pop Center do Brás: de Comerciantes nas ruas a estabelecidos no comércio popular. Dissertação de Mestrado, PUC, São Paulo, 2000.

LAGNADO, Lisette. *Hélio Oiticica: O Mapa Do Programa Ambiental*. Tese de doutorado, FFLCH-USP, 2003.

MANO, Rubens. *Intervalo Transitivo*. Dissertação de Mestrado, ECA, USP, 2003. NADOR, Mônica. *Paredes Pinturas*. Dissertação de Mestrado, ECA, USP, 1999.

Catálogos:

Hélio Oiticica. Centro de Arte Helio Oiticica, Secretaria Municipal de Cultura, Rio de Janeiro, 1996.

Muntadas on Translation, Museu D'art Contemporani de Barcelona (MACBA), 2002.

Sophie Calle. Relatos. Barcelona. Fundación "La Caixa", 1996.

Yoko Ono: Árvores de desejo para o Brasil. Secretaria de Cultura e Esporte do Distrito Federal, Museu de Arte Moderna da Bahia, 1998.

Zonas Silenciosas: sobre globalización e interacción cultural. Rain Artists´ Initiatives Network, artistas y autores, 2001.

Outros:

COELHO Neto, José Teixeira. O gosto da Cultura, texto inédito.

COSTA Jurandir Freire. *Não mais, não ainda: A palavra na democracia e na psicanálise*. Palestra apresentada na USP, setembro de 1997, no encontro sobre Direitos Humanos da Universidade de São Paulo - USP.

RANCIÈRE. Jacques. *A arte além da arte*. Folha de SP, Caderno MAIS!, 24.10.2004

ZACCAGNINI, Carla. *Sobre arte pública*. Revista Nº 5, p.6-8, abril.2005.

Sítios na Internet:

Sobre Hélio Oiticica:

Itaú Cultural

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/dsp_home.cfm

Sobre Jenny Holzer:

Museu Virtual da Arte Brasileira

http://www.museuvirtual.com.br

Ada Web

http://adaweb.walkerart.org/context/artists/holzer/holzero.html

Slate Magazine

http://www.slate.com/SlateGallery/96-06-24/holzer.htm

ANEXOS

ANEXO A: ENTREVISTA

Paula Braga/Ana Teixeira São Paulo, abril de 2005.

P - Por que você resolveu fazer arte na rua e não no ateliê?

A - Eu faço arte na rua e no ateliê. São dois momentos diferentes. No ateliê eu me aquieto, silencio, reflito. Na rua eu ajo. Um lugar só ou um encaminhamento só não me bastam. Mas a rua me interessa especialmente como espaço de trocas.

P - Existe alguma pista lingüística na palavra troca, já que além de trocar no sentido econômico (escambo), você precipita uma troca no sentido de mudança de significados, desestabilizações: a rua no lugar do ateliê, o registro no lugar da obra...?

A - Não uma pista lingüística, mas uma ampliação do conceito de troca sim. A rua no lugar do ateliê ou da galeria e do museu, a ação no lugar da obra...Mas uma troca que não é excludente. Prefiro somar: a arte na rua e na galeria, a ação e a obra...

A troca entrou aos poucos em meu trabalho. Eu sempre me interessei em produzir trabalhos que pudessem ser manipulados, ou que pudessem ter a participação do outro, de alguma maneira. Aos poucos isso foi se impondo e muitas de minhas ações na rua supõem alguma troca. De sonhos por sonhos, de maçãs por desejos, de identidades... Mas há outra idéia que permeia as ações: é a oferta. Que está na base das trocas, afinal.

P - E o espaço público? Você parece se preocupar não só em se apropriar do espaço (ruas, bancos, calçadas, árvores) mas também dos habitantes desse espaço público. O entorno para você inclui as pessoas, e mais especificamente, a emoção das pessoas (de raiva, de desconfiança, de gratidão...)

A - Promover uma ação no espaço público significa necessariamente levar em conta quem o "habita". Gosto de estar na rua e de fazer algo que aproxima as pessoas de mim e que me aproxima das pessoas. Algo que fica na fronteira entre o que já existe lá e o que lá nunca esteve. Um "lugar da dúvida da realidade", citando Foucault. Um lugar real, apresentado, porém, por seu avesso. Acredito que meu trabalho seja uma maneira que descobri para tentar entender os espaços, as pessoas, as relações que estabelecemos com o espaço e com as pessoas... Acho que meu desejo de agir no espaço urbano e nas pessoas que estão nele é também uma maneira de deixar que esse espaço e essas pessoas ajam em mim.

P - Como desvincular o que você faz de apropriações mais supérfluas do espaço público e do participador, como as desempenhadas por programas populares de televisão? Você acha que esses programas abriram espaço para que o participador entendesse ou aceitasse melhor sua proposta?

A - Ao elaborar a primeira de minhas ações de rua (*Troco Sonhos*) em 1998, não cogitei que essa ação pudesse se assemelhar às "pegadinhas" promovidas pela mídia televisa, e foi só a partir da fala de algumas pessoas que abordei que me dei conta disso. Um ou outro perguntava "Isso é pegadinha?"

A gênese e a condução de ambas ações é muito diversa. A intenção de meu trabalho é investigativa e poética. E minha postura na rua determina a compreensão que o transeunte terá do meu trabalho.

Não sei dizer se a existência desses programas televisivos abriu espaço para que o participador compreendesse minha proposta, até porque é uma proposta que já nasce nesse âmbito, onde a força da mídia é considerável e a reação das pessoas às intervenções públicas é cada vez mais banal. Talvez o excesso de banalidade vigente faça que meu trabalho se diferencie mais ainda.

P - Qual é o objeto que sobra das intervenções, se é que sobra um objeto?

A - Primeiro gostaria de esclarecer que resolvi denominar o que faço de ação e não de intervenção. Porque agir está mais perto da idéia de um simples procedimento, de um fazer, que é o que me interessa. Intervir pressupõe a intenção de mudar algo, de impor autoridade.

Cada ação tem uma estratégia e um encaminhamento diferente. As "sobras" são quase sempre registros, como fotos ou filmes.

Algumas ações foram pensadas de maneira a ter um resíduo, um produto. Por exemplo, quando troquei cédulas de identidade pela foto da nuca das pessoas. Mas, cada vez mais, estou me libertando desse compromisso e o que sobra da ação é a memória da ação. Em mim e em quem se dispõe a trocar algo comigo.

P - Como você expõe sua obra? Você quer expor sua obra?

A - Sim, eu quero, também, expor. Acho que essa é uma outra instância do trabalho, apesar de nem todas as ações que faço serem "expositivas". Eu exponho meu trabalho de muitas maneiras diferentes. Às vezes sou convidada por galerias e centros culturais, às vezes tenho meu trabalho selecionado para salões de arte... Já expus desenhos, gravuras, objetos, fotos... Já troquei sonhos na rua enquanto fazia a transmissão ao vivo para dentro do museu... Já expus apenas o filme, registro de uma ação na rua... E também já fiz somente as ações, sem pensar em sua inserção num ambiente de exposição.

P - Parece que o dinheiro e a ótica economicista dominam o mundo hoje. Não é interessante que, ao invés de juntar-se ao mercado da arte e ao marketing cultural você se juntou à economia informal através da banca de camelô? Você poderia ter se juntado ao sem teto que não vende nada, que apenas está deitado na calçada. Mas você colocou sua arte ao lado de uma outra forma de "empreendedorismo"...

A - Já me disseram que eu faço uma espécie de elogio à economia informal, ou de apologia a ela, ao juntar-me aos camelôs e trabalhar de maneira semelhante a eles... De início essa idéia não havia me ocorrido. Pensei em ir para as ruas com meu trabalho para colocar lá uma oferta diferenciada. Sempre me interessei pelo excesso de ofertas e de trocas que ocorrem no espaço urbano. Os vendedores ambulantes são uma presença constante nas cidades e na minha infância eu me encantava com o padeiro que passava gritando todas as manhãs com sua carrocinha, oferecendo pães recobertos de açúcar. Também havia o homem que vendia "quebraqueixo" e "machadinha", outro que vendia beiju e o que amolava facas a domicílio. Acho que meu trabalho faz referência, primeiramente, a esses vendedores ambulantes de minha infância, que traziam a novidade, o inusitado à rotina de uma criança do interior. Os vendedores ambulantes de hoje não carregam mais essa carga bucólica, mas gosto de me misturar a eles e trazer um pouco daquela cordialidade interiorana a um ambiente tão pouco cordial como o são as ruas das grandes cidades.

- P E você fica num meio do caminho: oferece conceitos sofisticados onde se vende o mais chulo (o comércio de rua, convenhamos, é o que oferece os produtos de mais baixa qualidade e mais baixo preço...)
- A Não acho que fico mo meio do caminho não. Acho que vou por outro caminho. Arte é diferença. Uso as estratégias dos camelôs, o espaço dos camelôs, mas eu não sou um camelô e minha mercadoria são minhas idéias. Além do que, como defendo em meu texto, minhas ações criam espaços de heterotopia que como diz Beatriz Carneiro, são "espaços onde se reuniriam resquícios de vários outros espaços e tempos, formando um conjunto que se deslocaria do cotidiano, permitindo experiências paralelas diversas."
- P Há um certo preconceito contra arte vendida na rua. A famosa arte de praça da república. Mas penso aqui numa frase da Lygia Clark, quando

ela fala dos Bichos, que a intenção era vendê-los em camelôs.

A - Pois é, minha intenção é ter interlocutores diversos e não há melhor lugar que a rua para isso.

P - Quero falar mais de Lygia Clark. Nos textos dela, há uma dose exagerada de sofrimento, os traumas, os sonhos, a sensação de ser a mulher mais miserável do mundo que às vezes percebo na sua fala. Você costuma dizer que o mundo não rima com você. A Lygia conduziu a obra dela para uma arte terapêutica, de cura. A mais miserável tentando curar os outros. Você está procurando rimas na rua? Ou querendo ser uma rima? Seria só uma rima, e não solução...

A - Eu acho que não há solução alguma. Só tentativas. Como Lygia, eu me estranho no mundo e o mundo me estranha. Pra mim "viver é coisa complicada", como dizia Rosa, e meu trabalho é a maneira que encontrei para lidar com a vida e suas complicações.

P - E no entanto, você fala mais do Hélio do que da Lygia... E o Hélio era força pura, se o mundo não rimava com ele, era problema do mundo, "bosta get lost" é o nome de uma seção do livro que ele estava escrevendo. Os intelectuais que não entendiam o trabalho dele eram chamados de "sub-intelectuais, idiotas de toda sorte". O que do Hélio é importante na troca que você propõe?

A - Me identifico mais com a força do Hélio do que com os "queixumes" de Lygia, se é que posso falar assim. Em Hélio, como em Lygia Pape, há um fazer mais festivo que me interessa. Quando faço uma ação na rua eu sou assertiva, contundente, sedutora...Puxo as pessoas para mim e para minha ação. Tenho poder e controle e me sinto dando algo às pessoas, mais do que pegando algo em troca.

P - Me parece que existe uma guinada na sua obra, do Recanto para dese-

jos adormecidos, que ainda admitia uma instalação na galeria, para *Troco sonhos* ou *Outra identidade*, que de certa forma são impossíveis de se expor. Houve, é claro, a exposição das carteiras de identidade (na Galeria Vermelho) mas me parece que aquilo foi um outro trabalho, feito com os resquícios do primeiro. Em recanto para desejos... a relação entre os dois momentos do trabalho é mais estreita. Você pode comentar isso? A - No "Recanto para os desejos todos" houve uma boa interação entre a ação na rua e o que foi exposto na galeria. A instalação não era um resto da ação, mas seu desdobramento. Já o Troco Sonhos é algo que faz sentido no momento em que acontece, para mim e para as pessoas que são meus parceiros na troca. O registro da ação é apenas registro, apesar de eu acreditar que tenho um material maravilhoso em mãos, que são os sonhos de quase 6000 pessoas.

- P Não é ilegal usar barraca de camelô e carro de som como no *ESCUTE!*? Você deliberadamente cruza essa fronteira da legalidade?
- A A ilegalidade é relativa, não é? Em relação aos vendedores ambulantes a fiscalização atua quando quer e quando convém. Já os carros de som têm uma legislação que especifica horários para circulação desses e a quantos decibéis o som pode ser propagado, mas todos sabemos (e ouvimos) o desrespeito que vigora. Quando coloco o *ESCUTE!* nas ruas, faço-o como uma provocação. Será que escutam?
- P As pessoas na rua gostam de seu trabalho? Sinto que existe uma desconfiança de alguns (o que você vai fazer com minha digital?) e uma entrega muito grande de outros, que abocanham a oportunidade. Como os transeuntes reagem a sua abordagem na rua?
- A Os participantes, na rua, recebem muito bem o trabalho. Geralmente perguntam o que é aquilo e contentam-se com minhas respostas que são bem diretas, do tipo: estou trocando sonhos por sonhos, estou oferecen-

do uma outra identidade, quero escutar histórias de amor... Em geral são bastante receptivos à minha abordagem e o número de pessoas que se recusa a participar é menor do que o inverso.

P - Fale sobre sua recente experiência na Alemanha. Que guinada na obra a viagem proporcionou?

A- Na Alemanha participei de uma residência com mais 19 artistas do mundo todo, cujo tema era "arte no espaço público". Tivemos o acompanhamento de artistas como Antoni Muntadas e Daniel Andujar e todos apresentamos trabalhos depois de um mês de discussões e estudos.

Trabalhar tendo o acompanhamento de artistas experientes como esses, foi muito interessante e me ajudou a perceber que todas as idéias são criticáveis e que isso não as invalida. As discussões eram muito proveitosas e a ação de rua que fiz lá se concretizou depois de muita polêmica.

Não considero que houve uma guinada no meu percurso, mas a experiência foi importante principalmente para que eu me certificasse de que não são apenas os brasileiros ou os argentinos que se interessam pela minha abordagem na rua. Os alemães foram bastante receptivos também, contrariando as expectativas de quem acreditava que não haveria possibilidade de contatos com eles como acontece aqui.

P - Quais os aspectos de contestação da sua obra? Você quer ser contestatória? Você trabalha nessa zona de desconforto (o trabalho não se encaixa na galeria, o crítico não se arrisca a ir ao Viaduto do Chá...) conscientemente?

A - Gostei dessa idéia de "zona do desconforto". Acho um bom lugar pra me situar. Eu nunca fiz nenhum trabalho pensando em inseri-lo em galerias ou outras instituições, mas isso acabou acontecendo. Eu não tenho intenção de ser contestatória. Prefiro ser provocativa. E... sabe....às vezes o trabalho vai pra galeria e talvez algum crítico, logo, logo, me acompanhe ao Viaduto do Chá.

P - Muito se fala da cooptação da arte contemporânea pelo mercado. Você se inclui nessa onda ou rema contra ela ou nada disso?

A- Eu nem me incluo nem remo contra o chamado mercado de arte. Acho essencial ter sensatez e seriedade para não comprometer a poética do trabalho em prol do mercado, mas não vejo problema nenhum em ter instituições que divulguem e vendam arte. Muito pelo contrário. As galerias cumprem um papel importante e já existe um "modus operandi" um pouco diferenciado em alguma delas. Uma relação com o artista menos cruel do que há alguns anos.

P - Por que as frases "doces", que beiram o piegas? "Amo e não basta", por exemplo, num contexto acadêmico (pois estamos aqui conversando sobre um trabalho que é fruto de um estudo acadêmico) é bem extravagante... Já chamaram de lugar-comum... A arte na rua aparece na história da arte brasileira com frases bem mais contundentes: Temos Fome, Da Adversidade Vivemos... Por que essa delicadeza, essa cordialidade toda nas suas frases?

A - Pois, para mim, "Amo e não basta" não tem nada de piegas. É uma frase que pressupõe uma certa coragem, porque geralmente as pessoas acham que amar basta. Eu não concordo com o rótulo de "doce" para as frases do "Outra identidade". Acho que são frases que falam de um sujeito que se estranha e estranha o mundo. Onde o lugar-comum? Quanto à delicadeza ou à cordialidade (não nas frases, mas nas ações) essas eu quero propositadamente levar às ruas. Por que não?

P- Há um texto do (filósofo francês) Jacques Rancière que você comenta em sua dissertação. O que eu gosto nesse texto é o caráter de constatação e tentativa de compreensão. Ele não julga a obra de arte "relacional" como assistencialista. Ele aponta o risco desse tipo de ação (parecida com o que você faz) se enquadrar em categorias consensuais

(a ONG, o assistencialismo), mas parece deixar aberta uma possibilidade de a arte relacional manter a força estética. Entendo seu trabalho como uma procura por essa fresta, onde o estético e o "serviço ético" possam conviver. Concorda?

A - Concordo plenamente. Não vejo a possibilidade de grandes e radicais transformações, nem por meio da política, nem pelo avanço tecnológico, nem por meio da arte. São ações pequenas e pontuais que podem fazer alguma diferença, também pequena e pontual.

ANEXO B: REPORTAGEM

Jornal Folha de São Paulo 04 de julho de 2005

http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ 04/07/2005 - 09h14

FOLHAONLINE

COTIDIANO

Vendedora achou que obra era golpe.

Instalação provoca mal-entendido e artista plástica é detida em SP

LUCIANA PAREJA Colaboração para a Folha de S.Paulo

Arte contemporânea nem sempre é bem-compreendida. A artista plástica Ana Teixeira, 47, por exemplo, foi parar no 5° DP ontem à tarde, quando fazia uma intervenção pública na feirinha do Bexiga (região central de São Paulo), realizada semanalmente numa praça na rua Treze de Maio.

Na sua bancada móvel, identificada com o nome do trabalho, "Outra Identidade", a artista fazia réplicas de carteiras de identidade, nas quais o "identificado" pode escolher uma entre dez frases, como "ainda tenho tempo" e "não tenho certezas", para ser carimbada no papel, no lugar em que normalmente figura o nome e o número do registro geral.

"A idéia é identificar a pessoa não pelo nome ou por um número, mas por frases que exprimam um pouco do que ela é", diz Teixeira, que já havia realizado a ação outras vezes.

As pessoas levam para casa a "outra identidade" e deixam a impressão digital do polegar gravada em um caderninho, que a artista expõe posteriormente como resultado de seu trabalho. A confusão começou aí.

"Uma senhora que trabalha na feirinha não quis fazer a identidade e começou a dizer que o pessoal era louco de colocar a digital no caderno, que eles não sabiam que uso eu faria daquilo", diz Teixeira. Não é feita identificação do dono da impressão digital no caderno, só há a marca de vários polegares indistintos e a inscrição "Outra Identidade" na capa.

As pessoas, temendo serem vítimas de um golpe, reclamaram no posto da Guarda Civil Municipal instalado na praça, segundo a artista, que foi levada ao 5º Distrito Policial para averiguação.

"Não houve crime, foi só um mal-entendido, é um trabalho de finalidade artística perfeitamente plausível", explica o delegado do 5° DP João Achem Jr. Tanto que Teixeira foi liberada em cerca de 15 minutos.

"O que me impressionou foi a lógica do capital que rege a cabeça das pessoas. Todo mundo ficava me perguntando como eu estava fazendo aquilo sem ganhar nada, sem pedir pagamento. Alguém disse que, se pelo menos eu fosse patrocinada por alguma grande empresa, poderia acreditar em mim, mas como eu não visava nenhum lucro, devia estar com "armação", afirma Teixeira.

Fotos

Páginas 27, 30, 31, 32, 33, 84, 85, 86, 105 e 106: Péricles Andrade

Páginas 28 e 29: Maurício Guerreiro

Páginas 42 e 43: Cauê Alves e Fernanda Prupest

Páginas 68 e 69 (3 fotos à direira): Fernanda Schunck

Página 69 (2 fotos à esquerda): Melissa Caravieri

Páginas 70, 71, 76, 77, 79 (foto à diteita): Iara Freiberg

Páginas 78, 79 (foto à esquerda) e 82: Matheus Rocha

Páginas 96 e 97: Daniele Marx