



## **A desrepresentação do Outro nas vídeo-instalações de Maurício Dias e Walter Riedweg<sup>1</sup>**

André GOMES<sup>2</sup>

Ana Paula SANTOS<sup>3</sup>

Fernando GONÇALVES<sup>4</sup>

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, RJ

### **Resumo**

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

### **Palavras-chave**

Comunicação; Arte; Cultura; Alteridade; Subjetividade

### **1. Introdução**

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no IJ 06 - Interfaces Comunicacionais do XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 12 a 14 de maio de 2011.

<sup>2</sup> Aluno do 7º período de Relações Públicas, bolsista Pibic-CNPq.

<sup>3</sup> Aluna do 1º período de Artes, bolsista Pibic-Uerj/Faperj.

<sup>4</sup> Professor orientador, Faculdade de Comunicação, procientista-Uerj/Faperj, pesquisador 2 do CNPq. Aluna do 1º período de Artes, bolsista Pibic-Uerj/Faperj.



A arte é um campo rico para a observação e análise dos fenômenos da comunicação e da cultura. Mais do que nunca, hoje percebemos que estamos diante daquilo que Reinaldo Ladagga (2006) chamou de “novas ecologias culturais”. Nelas, práticas cotidianas articulam idéias, instituições, modos de vida, tecnologias, objetos e situações, definindo um movimento próprio de nossa experiência contemporânea: a vivência e articulação de redes heterogêneas (Latour, 2008).

É por esta razão que a arte não pode ser vista apenas como produção de objetos para contemplação, mas como uma “operação sobre fragmentos da experiência do sensível” e de “mobilização de afetos” (Ladagga, 2006, p. 33). Nesse sentido podemos afirmar que o estatuto da obra de arte não é apenas poético e estético, mas também comunicativo e algumas vezes, político. A chamada “arte urbana” (Pallamin, 2000), por exemplo, nos fala da cidade como espaço ativador de sensações e racionalidades, como deflagrador de experiências de ressignificação de nossas relações com os espaços e com o Outro, e também de formas de problematizar determinados valores, regras e códigos sociais.

As ações de arte pública e as vídeo-instalações do brasileiro Maurício Dias e do suíço Walter Riedweg são um exemplo desse tipo de prática artística. Os trabalhos que vamos analisar aqui mostram claramente como as criações dos artistas não se limitam a produzir espaços e imagens, mas funcionam também como uma espécie de dispositivo relacional, que ativada e produz relações sociais e comunicativas (Gonçalves, 2009). Tratam-se de trabalhos *com* e *sobre* certos personagens urbanos e seus universos – quase sempre invisíveis ou colocados à margem – que os artistas convocam para fazer falar da condição da alteridade em nossas sociedades. A dupla é mundialmente conhecida exatamente por discutir essa condição em contextos como imigração, relações de trabalho, prostituição, crianças e jovens em situação de risco, entre outros. Porém, o que vai nos interessar aqui são os modos como a obra mobiliza e organiza diversos recursos para tratar de tais questões.

Nossa proposta é analisar as operações de mediação que constituem as obras, ou seja, as ações que nelas se articulam e lhes conferem uma capacidade de provocar um efeito de deslocamento de percepção sobre o Outro nos espectadores. Nos interessará aqui especificamente chamar a atenção para os modos como os artistas desconstróem os estereótipos e as cristalizações identitárias em suas obras, fazendo coincidir os usos poéticos que fazem do vídeo e as questões que desejam discutir.



## **O que sabemos sobre porteiros e nossos prédios?**

Em 1998, 90% dos porteiros que trabalhavam em edifícios de São Paulo eram nordestinos. Destes, 1000 se chamavam Raimundo, 1200 se chamavam Severino, e 1500, Francisco, todos nomes comuns naquela região do Brasil. Porém, o levantamento feito nos arquivos de uma associação de trabalhadores da cidade<sup>5</sup>, levou os artistas Maurício Dias e Walter Riedweg a se perguntarem sobre essa curiosa coincidência.

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

*Os Raimundos, os Severinos e os Franciscos* é um dos mais famosos trabalhos de arte pública e de instalação multimídia de Dias e Riedweg e têm como tema o universo dos porteiros que trabalham em edifícios da cidade de São Paulo e que se torna uma espécie de cartografia poética das relações sociais que envolvem esses personagens das grandes cidades.

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

Curiosamente, porém, o trabalho não se reduz a uma mera encenação do cotidiano dessas pessoas quando não estão trabalhando. Os artistas criam uma circunstância ainda mais inusitada: fazem os atores entrarem um após o outro dentro do cômodo apertado e irem se acumulando no quarto e se apertando, aos poucos, ao mesmo tempo em que vão realizando pequenas ações: uns abrem a geladeira, outros penduram o casaco, sentam-se no sofá, ligam um rádio, lêem o jornal, sentam-se à

---

<sup>5</sup> Cf. Depoimentos dos artistas no livro organizado por ocasião da exposição “Dias & Riedweg, possivelmente falando do mesmo”, retrospectiva de seus trabalhos no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, em 2003, com textos de Suely Rolnik e Catherine David.



mesa. Todas as ações são realizadas simultaneamente por todos à medida que vão entrando, porém, como se cada um estivesse sozinho e não visse o outro.

O resultado é estranho e belo. Ao som acelerado do Maracatu Atômico de Chico Science, vemos um vertiginoso entra e sai de porteiros fazendo coisas banais, dessas que qualquer um de nós faz em casa. Ao final, quando os 19 estão instalados na cena, todos viram para a câmera e nos lançam um olhar cúmplice, conscientes de que estão sendo vistos e de que aquilo nada mais é que uma encenação. Encenação real de sua condição de porteiro. Realidade da ficção que problematiza tal condição. Potência da arte, que mobiliza, organiza e traduz em forma sensível situações de opressão, desvalor e de invisibilidade em uma obra que nos faz perguntar sobre nossa própria condição e que nos transforma também na medida em que nos convida a rever nossa percepção do Outro.

A vídeo-instalação evidencia a estranha situação dessas pessoas que partilham os espaços dos prédios de classes mais abastadas, porém em condições claramente diferentes. Os porteiros de prédios possuem, muitas vezes, em seu local de trabalho, um pequeno espaço cedido para sua moradia e a de sua família em uma área segregada do prédio (garagem ou quartinho). Estes espaços ao mesmo tempo em que criam uma relação de proximidade com os moradores, ao mesmo tempo criam uma distância física e simbólica, pois o porteiro reside no prédio, porém em outro espaço e em outras condições. Os artistas vão assim explorar essas relações de sujeição e os imaginários que se criam a partir delas e, como contra-ponto, vão criar mecanismos para evidenciá-las, de modo discutir os estereótipos que constroem a imagem que fazemos dos porteiros.

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



É assim que, ao apertar alguns dos “apartamentos”, ouvimos histórias diferentes, mas que fazem parte de um mesmo contexto e que, ao mesmo tempo em que confirmam alguns estereótipos, introduzem também a possibilidade de seu rompimento:

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

O elemento pessoal que atravessa o social também aparece no trecho abaixo, quando de forma mais incisiva, assume um tom de autoconsciência:

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

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

### **Meras vistas, outras histórias**

*Os Raimundos, os Severinos e os Franciscos* viria a desdobrar-se algum tempo depois em outro trabalho, desta vez sobre os camelôs do Largo da Concórdia, zona leste



de São Paulo. A região é o local preferido de compras de muitos dos porteiros da cidade. E foi para lá que Dias e Riedweg foram continuar suas investigações.

Saindo de uma região de construções nobres da cidade para a zona leste, numa área de comércio informal, realizaram o projeto *Mera Vista Point*<sup>6</sup>, também de arte pública e vídeo-instalação. Foram feitas 33 vídeos de 1 minuto cada uma, onde os ambulantes falavam sobre seus produtos. Ao mesmo tempo, numa área central da praça foi erguida uma espécie de torre de 6 metros, de onde se avistava todas as barracas. Dentro da torre foi instalada a barraca de lanches que antes ficava junto com as demais, embaixo, e onde se vendia bebidas, almoços e nos finais de semana eram realizadas festas com danças e forró ao vivo. O local também seria utilizado como “vídeo clube”, onde seriam exibidos os vídeos dos vendedores.

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

Esse aspecto foi trabalhado na obra com a introdução de um outro mecanismo: os vídeos de 1 minuto, em que os vendedores falavam sobre seus produtos. Foram gravados 33 vídeos e fornecidos aparelhos de TV com videocassetes para os vendedores. Os aparelhos foram instalados nas barracas e na torre de 6m para que exibissem os vídeos que continham espécies de anúncios por meio do qual deveriam vender seus produtos. No final do trabalho, eles poderiam ficar com as TVs, os videocassetes e as cópias dos vídeos, ficando acordado que estas não poderiam ser vendidas e só poderiam ser oferecidas como brinde aos clientes nas compras acima de R\$ 30,00. Isso fez com que não só os compradores habituais do comércio popular consumissem mais, como também que um público ligado ao mercado de arte passasse a realizar algumas compras como forma de se adquirir o “brinde”, ali transformado em parte da obra.

---

<sup>6</sup> Originalmente pensado para integrar o evento Arte/Cidade de 2002, de intervenções artísticas urbanas.



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

“Meu nome é Aléssio Sevasi, nascido em 12 de novembro de 1941 em Tendernera, sou paulista caipira e criado ao mundo, cigano negro. Já fui fiscal da prefeitura, trabalhei no Largo da Concórdia uma base de 15 a 20 anos, entrei como operador de máquina varredeira, ganhando mal da prefeitura. Depois fui fazendo curso, curso, sou formado no segundo grau, entende? Sou artesão e trabalho vendendo também e aprendi este número na África, metodologia africana. Este número é um número internacional, é um número que o único que faz no mundo sou eu.” (Realizador de um número em que passa velas acesas pelo corpo sem se queimar. Apresenta-se com acessórios que nos lembram objetos tribais e usando uma camiseta onde se lê a propaganda de um “patrocinador” que faz transporte em Kombi).

“Lucas Gomes de Oliveira. Sou de Recife, Pernambuco. Eu cheguei... E vim morar aqui no Brás direto, né. Mas quando eu cheguei aqui a Rodoviária era do Glicério, a rodoviária antiga. Eu trabalhei sempre como metalúrgico, até 88. E aí foi mandada muita gente embora e nessa eu fui também. E justamente nesse ano, eu me casei, né? Então o dinheiro começou a acabar, tive que ir para a rua trabalhar. Não tinha como... Se eu fosse continuar iria chegar a zero, iria até passar fome. Aí você tem que vender, né, segurar um pouco de dinheiro, guardar... É bom vender um produto bom, né? Porque se for um produto bom o freguês volta e fala ‘Eu tenho uma calça que eu comprei sua e até hoje eu tenho...’ E aí volta pra contar...”. (Comerciante de toalhas de mesa)

“Edivaldo Alves Santos. Trabalhei aqui 10 anos, voltei pra lá e estou aqui há 3 anos. Paulista também gosta da música sertaneja, viu. Não é só o nordestino não, mas o paulista também gosta da música sertaneja. CD eu vendo na faixa de 10, 12, 13, 15, 17 (reais), dependendo do CD. Enquanto um CD deste lá na loja, original ta R\$ 22,00, eu vendo ele por 15 reais, 17. Trabalho com originais, só originais.” (Comerciante de CDs de pagode, sertanejos, etc.)

Se no trabalho os camelôs atuam “como eles mesmos”, esse “eles mesmos” irá se deslocar de um discurso que estigmatiza e para se diluir e redistribuir em camadas e em outros tipos de discurso, permitindo que sejam percebidos socialmente de uma forma que vai além do estereótipo comum de migrantes nordestinos excluídos do mercado formal. O que chama atenção aqui é que os artistas não estão interessados em revelar a singularidade de cada camelô, mas sim evidenciar uma identidade coletiva de modo diferente do habitual. As impressões-retrato dos vendedores distribuídas sobre as



barracas deslocam esses personagens de uma rotulagem pré-concebida e nos levam a nos perguntar não tanto quem são, mas o que nos diz a situação dessas pessoas em uma cidade como São Paulo? Como se estabelecem as relações dessas pessoas com sua própria história, com sua sobrevivência, com os estereótipos que colam neles a identidade de vendedor ambulante? Ao mesmo tempo, essas questões se ligam a outras: Como uma cidade é capaz de acolher os que chegam? Em que bases se organiza seu crescimento, sua economia, suas relações de consumo? Que consumo para que cliente?

Outro curioso aspecto deste trabalho é que os artistas promovem também o encontro dos camelôs com o espectador-comprador: tanto o habitual, quanto colecionadores, curadores e demais atores do mercado de arte que vão até o Largo da Concórdia a fim de obter um exemplar dos vídeos, comprando muitas vezes mercadorias sem utilidade ou valor para eles. Vários grupos e universos diferentes se encontram no espaço criado pela obra, espaço de observação e atenção não só do camelô enquanto Outro, mas também do Outro que somos.

A rede onde se incluem esses trabalhos toma forma quando os porteiros de *Os Raimundos, os Severinos e os Franciscos* e os vendedores de *Mera Vista Point* unem-se em elementos que os constituem como grupos socialmente marginalizados, mas que ao mesmo tempo os atravessa e nos atravessa também. Os artistas criam assim com esses trabalhos sobre relações entre universos muito distantes e, no entanto, muito próximos. Porteiros e a segregação espacial, seus depoimentos, seu cotidiano, relações de emprego e poder, seus móveis e objetos pessoais que podem ter sido adquiridos em qualquer mercado popular como o do Largo da Concórdia, até a ofertas desses objetos. Da mesma forma, os discursos dos vendedores, o próprio vendedor de uma barraca, a localização deste espaço na feira e na região, os modos de consumo, os tipos de consumo, o lugar do consumo. Todos estes elementos constituem uma complexa malha onde costuram-se elementos heterogêneos que formam diversas relações entre si e que os artistas vão evidenciar e discutir em suas obras.

### **Só garotos**

Em 2003, Dias e Riedweg foram convidados pelo Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA) para a produção de um projeto que iria se somar uma exposição retrospectiva de seus trabalhos. Em visita, perceberam que o ambiente que circundava o MACBA havia uma questão que poderia atravessar múltiplas realidades



em um mesmo território e subverter verdades estabelecidas sobre alguns dos personagens do local.

A região onde fervilha arte contemporânea, à época, era também habitada por imigrantes, ilegais ou não, alguns dos quais encontraram na prostituição uma forma de sobrevivência ou de simplesmente melhorar sua condição de vida. Afetados por esse fato social, Dias e Riedweg debruçaram um olhar mais atento sob alguns dos atores que compõem esse cenário, atores que socialmente são definidos como “marginais”, adjetivo fruto de assimilações superficiais de uma realidade pré-formatada sobre o Outro. Trata-se dos “chaperos”, que em espanhol quer dizer “garoto de programa”, michê. Defini-los apenas como garotos de programa, “que vendem o corpo em troca de dinheiro e sem qualquer tipo de valor próprio” pode ser tão estreita quanto a margem em que os posicionamos.

Por isso Dias e Riedweg propõe no trabalho *Voracidade Máxima*, um mergulho no universo dos michês que trabalham em Barcelona através de um instalação multimídia composta de uma vídeo-instalação e mecanismos interativos. Para desenvolver o trabalho fizeram uso não só do vídeo, mas também de uma série de outros mecanismos que evidenciam uma complexa rede de relações que articula sexo, desejo, sonho, afeto, memória, corpo, exclusão e poder através da mobilização de diversos elementos que compõem a obra: pessoas, lugares, objetos, tecnologias e também espectadores, que são conectados a essa rede mais ampla propiciada pelos encontros gerados pela obra. Em “Voracidade Máxima”, os artistas organizam de forma muito curiosa esses elementos de forma a tentar criar uma atmosfera que mostre essa rede de relações.

Na exposição foi montada uma cama na qual o espectador podia se deitar e escolher em uma tela o seu michê (uma alusão mercado de prostituição, à relação de consumo do corpo e do Outro como produto). Escolhida uma das 11 opções, era exibido um vídeo que então se projetava em uma das paredes do espaço da exposição. Nesses vídeos vemos sempre Dias ou Riedweg, que se revezavam, entrevistando um michê de cada vez em um ambiente que simulava um quarto de motel<sup>7</sup>.

No quarto um jogo de espelhos no teto e nas paredes multiplicava a perspectiva dos artistas e dos michês. Mesmo que imagem fosse enquadrada do mesmo ângulo e que um dos dois não fosse focalizado diretamente pela câmera, era sempre possível

---

<sup>7</sup> Este cenário tinha sido produzido dentro de um quarto de hotel barato na região do museu e continha cama redonda, espelhos nas paredes e no teto.



fazer os dois aparecerem juntos, pois a imagem era multiplicada pelo reflexo dos espelhos. Nas cenas, quase sempre ambos se encontram deitados ou sentados na beira da cama apenas de roupão, construindo uma ambiência de intimidade. Seria uma cena de entrevista comum se não fosse o fato de sempre os michês aparecerem com o rosto coberto por uma máscara que reproduzia os rostos de Dias ou de Riedweg.

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

Num dos vídeos, Maurício Dias aparece entrevistando um dos rapazes. A cena lembra uma conversa entre um casal gay. Ao longo da conversa, Dias levanta algumas questões que propiciaram diálogos curiosos:

Maurício Dias: Porque ha uma relação tão forte da prostituição com a mentira?

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

Dias: Você mente para os seus clientes?

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

Dias: Agora você é casado?

Michê: Sim, sou casado.

Dias: Você se considera um hetero agora?

Michê: Agora sim.

Em um outro momento do vídeo, Dias e o garoto de programa aparecem conversando deitados um de frente pro outro, roupão entreaberto, sobre os lençóis remexidos, dividindo um cigarro com muita intimidade. Nesta situação, que lembra uma conversa após uma relação sexual, são feitas perguntas sobre vida, sexo, amor e do que o rapaz mais gosta em Barcelona.

Dias: E você pretende permanecer na Espanha?

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

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

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



Mas antes mesmo de o michê dar a resposta, um corte da câmera faz a transição entre o segundo e primeiro momento da entrevista. Ele aparece caminhando na praia com a máscara de Dias, mas sem o artista ao seu lado. Esta mudança de cenário, além de dividir fases distintas da entrevista, também provoca o deslocamento entre o personagem estereotipado (michê) e a pessoa comum que caminhando na praia como qualquer outra. Era o michê em seu lugar favorito, que poderia ser também o de qualquer outra pessoa.

Em cada um dos vídeos, através das entrevistas que sempre têm um caráter íntimo, situações com essas aparecem e espalham nas entrevistas temas que se relacionam ora com o universo dos michês, ora com outros momentos em que eles aparecem como qualquer pessoa comum. Esse procedimento de produção de contraste é um mecanismo muito usado pelos artistas para problematizar estereótipos em seus trabalhos. É possível percebê-los também na vídeo-instalação *Devotionalia*, de 1995, um dos primeiros trabalhos da dupla e que a lançou na cena da arte contemporânea brasileira e internacional.

## **Infâncias**

Em *Devotionalia*, os artistas percorreram 18 comunidades do Rio de Janeiro com uma espécie de “ateliê de escultura móvel”. Instalados em uma dada comunidade, a dupla organizava, com ajuda de ONGs, oficinas com crianças de rua e/ou muito abaixo da linha da pobreza. Nelas as crianças receberam a proposta de produzir ex-votos (espécie de amuleto religioso para proteção) de cera, usando como molde partes de seu próprio corpo. Mais de seiscentas crianças produziram 1286 peças de cera.

No processo de produção das peças, facilitadores da oficina usaram uma massa para preparar o molde das mãos e pés das crianças, untavam os membros com óleo para receber o amálgama branco e pastoso, que, depois de seco, formava um bloco sólido com o formato de uma parte do corpo das crianças, para posteriormente ser reproduzido em cera. As oficinas serviram ao mesmo tempo para aproximar os artistas das crianças e fazer entrevistas e para transpor a realidade na qual elas estão inseridas. O espaço lúdico criado tirava temporariamente os meninos de rua do seu universo carregado de estereótipos e os convidava a “voltar a ser criança”, a sonhar através do forte símbolo dos votos, serem eles mesmo sem nenhuma carga imposta pelo senso comum que os marginaliza.



Mas o que poderia parecer uma ação comum de um projeto social ou beneficente era apenas uma etapa do trabalho dos artistas. A oficina e as entrevistas foram filmadas, editadas e seriam projetadas em uma tela que formava um díptico, uma tela dividida ao meio com duas imagens diferentes e simultâneas. De um lado, apareciam meninos de rua entrevistados como em um documentário convencional de denúncia, onde falavam da família, da vida na rua, dos perigos e das drogas. Do outro, são exibidas as cenas das oficinas e o momento de suspensão vivido, em que as mesmas crianças aparecem brincando como qualquer outra criança. Neste formato é possível perceber quando, posicionados lado a lado, o contraste entre o universo das ruas (e suas estereótipos muitas vezes confirmadas) e o das crianças que se divertem e sonham.

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

Garoto de rua: Dá uma onda sinistra, tia!

Entrevistadora: Mas como é pra você? Dá sono?

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

Dividindo o mesmo espaço na tela, vemos, do lado esquerdo, crianças aproveitando um bom banho de mangueira em um estádio de futebol que aparentar ser o Maracanã. A diversão do banho era apenas o ponto de partida pra todo um dia que passariam nas oficinas. No vídeo, cada etapa da oficina foi exibida como um “passo a passo”. Assim é possível que o espectador perceba o deslocamento gradual da situação dos meninos de rua para a das crianças.

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

Mas, o desenvolvimento do trabalho e sua ressonância não terminam aí. Diferentemente do documentário feito pelo artista Vik Muniz (Lixo extraordinário, 2011), onde os trabalhadores do lixão de Gramacho que participaram das obras do artista foram recebidos com estrelas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1995, a exposição da *Devotionalia*, exposta no mesmo MAM, acaba evidenciando traços do preconceito e do universo em que se inserem os meninos de rua. Quando o trabalho foi exibido, as crianças que participaram da oficina de ex-votos, co-autoras da



obra de arte, portanto, foram proibidas de entrar no Museu. Logo nos primeiros dias de exibição do trabalho ocorreu o primeiro confronto com a obra e sua tentativa de questionar a estigmatização dos meninos de rua. O fato foi noticiado em importantes veículos da imprensa. A situação esdrúxula repercutiu comprovando o pré-conceito, as barreiras que afastam o eu do outro e marginalizam o dito “diferente”. A ilusão deste estigma muitas vezes nos faz esquecer até mesmo direitos humanos e do direitos civis básicos, como os da criança e do adolescente.

Tanto em *Voracidade Máxima*, quanto em *Devotionalia*, Dias e Riedweg incitam a transfiguração da identidade estereotipada dos personagens trabalhados. Para isso, fazem uso de mídias como o vídeo, além de objetos, lugares e entrevistas gravadas que servem como base para criar imagens que, no entanto, não tem um propósito meramente documentário. Esses e outros mecanismos são combinados para criar uma atmosfera própria ao trabalho de construção de alteridade feito pelos artistas.

Criando com a obra uma circunstância de intimidade, michês e meninos de rua aparecem como pessoas que estão de fato mergulhados em universos de tabus, exclusão e violência e que muitas vezes agem de acordo com os códigos desses universos. Mas através da obra, aparecem também em outras situações, que nos fazem sentir muito próximos deles e perceber muitos dos traços que temos em comum, inclusive, relações de poder, de exclusão e de violência, seja ela física ou simbólica. Através dessa perspectiva de escuta aberta pelas obras, como sugere Suley Rolnik (2003), ligamo-nos ao Outro através de complexas redes de sentido que se tornam perceptíveis com a sutileza estética e poética dos dispositivos criados por Dias e Riedweg.

### **Considerações finais**

Mais do que simplesmente falar sobre alteridade, Dias & Riedweg *produzem* alteridade ao fazer sua arte. Conscientes de que a questão da alteridade é também uma questão de representação – o que “somos” para os outros se dá a partir da visão que esse Outro (indivíduos, instituições, mídia) tem ou faz de nós -, Dias & Riedweg vão, curiosamente, nos propor um jogo com as representações.

Ao invés de gerar novas representações sobre Outro, vão discutir os modos pelos quais essas representações são produzidas e como se pode tentar problematizá-las. Com isso, produzem outras visões do Outro e do mundo, sem, porém, reivindicar para elas uma natureza politicamente correta nem de uma verdade essencial. Como vimos nos trabalhos dos artistas, porteiros são porteiros, camelôs são camelôs, garotos de



programa são garotos de programa e meninos de rua são meninos de rua. Com uma diferença: como sujeitos, não se reduzem aos atributos que damos a seus papéis ou funções sociais.

Sem ter que “dar a voz” aos sujeitos para estes possam nos mostrar “quem realmente são”, Dias & Riedweg parecem preferir criar espaços poéticos que dão a ver não pessoas, mas as situações que, por um lado, os inscrevem num script identitário, mas que por outro, permitem também descolá-las das estereotipas.

Nosso objetivo foi demonstrar como nesses processos de criação artística ocorre uma operação de comunicação, em que pessoas, lugares, discursos e imagens são combinados e transformados para compor vídeo-instalações e trabalhos de arte pública que apresentam uma dupla função: funcionam como dispositivos de produção de alteridade e evidenciam a rede de relações (sociais, históricas, geográficas, de poder) que constituem essa produção.

O trabalho dos artistas já vem sendo há muito tempo discutido no campo da arte, do documentário e da política no Brasil e no exterior, mas, como tentamos demonstrar brevemente, a singularidade de sua obra não reside na exposição das imagens que produzem do Outro, e sim, na rede de relações que as obras produzem e da qual ela própria se constitui. Em seus trabalhos, os objetos e as imagens que servem de base para a produção da obra são obtidas e organizadas a partir de um processo cujo objetivo não é aproximar-se do outro para “captar melhor” aquilo que ele supostamente seria. Ao contrário, o que se quer é fugir da representação através do descolamento desse outro dos estereótipos que lhe atribuiriam uma verdade essencial e também através da criação de um domínio onde a alteridade é evidenciada enquanto prática discursiva e de construção social e, portanto, de poder.

Este aspecto relacional nos leva a pensar que este tipo de obra não deva ser entendida apenas como uma criação artística no formato de “vídeo-instalação”, mas um verdadeiro “dispositivo” produtor de relações que aglutina e transforma os elementos que conecta, realizando um complexo trabalho de comunicação que questiona uma série de valores e códigos sociais socialmente legitimados, como determinados estereótipos produzidos sobre o Outro.

## **Referências bibliográficas**



DIAS, Maurício e RIEDWEG, Walter. *Possibly Talking about the same*. Ed. Actar & Macba – Museum of Contemporary Art, Barcelona, 2003.

\_\_\_\_\_. “Os Raimundos, os Severinos, os Franciscos”.

Disponível online:

<http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/dossier028/obras.asp>. Acesso em 02/04/2011.

\_\_\_\_\_. “Mera Vista Point”. Disponível online:

<http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/dossier028/obras.asp>. Acesso em 02/04/2011.

\_\_\_\_\_. “Voracidade Máxima”. Disponível online:

<http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/dossier028/obras.asp>. Acesso em 02/04/2011.

\_\_\_\_\_. “Devotionalia”. Disponível online:

<http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/dossier028/obras.asp>. Acesso em 02/04/2011.

GONÇALVES, Fernando. *Tecnologia e cultura: usos artísticos da tecnologia como prática de comunicação e laboratório de experimentação social*. Revista FAMECOS, PUC-RS, v. 1, pp. 100-110, 2009.

LADAGGA, Reinaldo. *La estética de la emergencia*. Buenos Aires: Hidalgo Ed., 2006.

LATOUR, Bruno. *Reensamblar lo Social: una introducción a la teoría del actor-red.* Buenos Aires: Manancial Argentina, 2008.

LINS, Consuelo (2007). *O documentário expandido de Maurício Dias e Walter Riedweg*. Video Brasil, Festival Internacional de Arte Eletrônica. Disponível online: <http://www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/dossier028/apresenta.asp>). Acesso em 28/09/09.

PALLAMIN, Vera M. *Arte Urbana*. São Paulo: Annablume, 1998.

ROLNIK, Suely (2003). *Alteridade à Céu Aberto: o laboratório político-poético de Maurício Dias & Walter Riedweg*.

Disponível online:

<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/alteridadewalter.pdf>.

Acesso em 02/04/2011.