

No território da fronteira

Entrevista com Maurício Dias e Walter Riedweg realizada por Arte & Ensaios, com Ana Cavalcanti, Beatriz Pimenta, Maria Luisa Tavora, Simone Michelin, Jacqueline Belotti e a participação especial de Paulo Herkenhoff, no ateliê dos artistas no Rio de Janeiro, em 12 de Janeiro de 2009.

Maria Luisa Tavora *Como trabalhamos numa Escola de Belas Artes, tenho uma indagação inicial. O que acham imprescindível na formação sistematizada de um artista? E, Maurício, o que você acha, nessa sua trajetória, que foi positivo carregar da época da Belas Artes?*

Walter Riedweg Um elemento central muito importante, e que quase nenhuma escola faz, é manter a contradição na formação. Saber uma coisa que tem de ser desfeita ao mesmo tempo. Normalmente a escola só investe em conhecimento, mas não na desconstrução desse conhecimento, e depois as pessoas ficam presas dentro da semiótica da ciência, da arte, seja o que for, e perdem o sentido da vida; são técnicos, mas não artistas. Isto é uma questão filosófica forte: manter essa tensão dentro de uma formação – o que é muito complicado na prática.

Maurício Dias Tenho muita dúvida se é possível a transmissão do necessário para ser artista dessa forma tão diretamente orquestrada como em uma Escola de Belas Artes. Se por um lado é necessário ter conhecimentos técnicos e históricos para poder desenvolver uma carreira e uma linguagem artísticas, é também necessário ter um potencial de subversão contra tudo aquilo que se aprende. Estive quatro anos e meio no Fundão, na Escola de Belas Artes. Esses anos foram absolutamente determinantes para que eu seguisse a trajetória de artista. Depois estive três anos em outra escola, na Suíça, que funcionava de maneira radicalmente diferente. E levei mais sete anos para esquecer e destruir tudo que havia aprendido nas duas escolas. E aí sim pude me considerar um artista. Ser artista é um processo de envelhecimento, de depuração dos conhecimentos. Adquirimos conhecimentos ao longo da vida, não só na Escola de Belas Artes. E todos eles vão ser importantes. Mas é imprescindível esse tempo de depuração, de destruição do conhecimento, que funciona como um filtro.

Paulo Herkenhoff *Acho que você agrega uma questão no interesse da formação do artista na universidade. Há três posições que acho muito interessantes. Uma é a do Harold Rosenberg, quando diz que a universidade não tem condições de fornecer ao artista ignorância, por conta de toda a questão curricular. A segunda é sobre a forma de conhecer, que tem que ser tomada problemática e ficcional. Talvez o modelo aí fosse o não saber de George Bataille. A universidade está preparada para formar “não sabedores”? A terceira é a intuição, de Henri Bergson revisto por Deleuze – confiar em que esse elemento dispare o processo cognitivo. Como confiar naquilo que justamente escapa ao parâmetro, ao paradigma da universidade?*

WR No sistema educacional existe uma domesticação da mente, da energia, do toque mesmo, que acaba sendo um instrumento de poda da sensibilidade. Quem, durante sua

educação não desenvolve imunidade contra a instituição acaba se conformando, introduzindo uma normalidade que se torna perversa. Acontece na universidade, é inevitável, e essa questão deveria ser levada em conta.

PH *Como a dupla se formou? Como se organiza, qual sua dinâmica? Imagino que haja conflitos, processos de negociação. Existiria uma divisão no trabalho? Isso é fluido?*

MD Nos conhecemos e só começamos a trabalhar junto dois anos e meio depois. Antes, Walter fazia teatro e música, e eu fazia pintura e gravura. O conviver com o trabalho diário do outro, ver as diferenças e que, no meio de todas elas, algumas questões permaneciam essenciais... Pouco importava se eu estava fazendo na época serigrafia, e ele teatro e música; as questões que estávamos dividindo eram: para quem estávamos fazendo isso? por quê? para onde? e quem determina a qualidade?

PH *Em teatro, o que Walter fazia?*

WR Trabalhei como ator, diretor de música, autor e diretor. Escrevi músicas para várias produções, fiz meus próprios projetos, que sempre foram de pesquisa sobre o próprio teatro. Fiz escola de teatro. A Suíça é país um pouco isolado intelectualmente. Havia poucas referências no teatro e muito mais na música e na dança. Por isso, a escola de teatro que fiz foi muito voltada para o circo, o movimento e a dança. Fiz projetos próprios, tinha muita dificuldade porque quase ninguém entendia o que estava querendo fazer porque a cena teatral na Suíça era muito fechada. Fiz um projeto de ópera na Alemanha com dançarinos.

PH *Projeto de montagem ou compôs a ópera?*

WR Já tinha interesse em colaboração e tentei descobrir não como eu queria fazer, mas como eu queria fazer com o outro, ou seja, aproveitar minha capacidade e a dos outros. A música como também a dança e a coreografia foram baseadas nesse conceito.

PH *Maurício, você falou da Escola muito rápido. O que estudou lá, o que fazia lá? Por exemplo, Devotionalia só pode ser trabalho de alguém que venha da gravura, porque é uma impressão primordial do ser que, no fundo, também é uma metáfora do artista. Você estudou gravura com quem?*

MD Na Belas Artes, com Adir Botelho, Marcos Varela e Kazuo Iha; acho que ainda estão lá.

PH *Quando você diz isso, não acho que é por acaso. Adir foi aluno de Goeldi e professor de Ana Maria Maiolino. Foi professor de vários artistas dos anos 50 a 70, que abandonaram a gravura, mas trouxeram alguma contribuição naquele momento. Não foi por acaso que Adir passou por sua vida. Ele se dedicou profundamente a Canudos, numa série muito forte de desenhos e gravuras, que a diretora Angela Ancora da Luz publicou pela Escola de Belas Artes. Afinal, essa gravura que passa por Goeldi, Adir Botelho e Maiolino se fez herdeira de uma tradição ética do expressionismo alemão. Como gravar o visível do ser na obscuridade? Sinto que, remotamente, a inflexão ética de Maurício, na associação com Walter, remonta a essa trajetória da UFRJ.*

Dias & Riedweg, 2006
Seoul, Coréia do Sul
Foto: Dias & Riedweg



MD Acho que o vídeo foi para mim a continuação direta da gravura. Estávamos falando de como começamos a trabalhar juntos, e de como as questões estavam mais ligadas à filosofia ou a dúvidas, mesmo em relação ao funcionamento do sistema da arte, e muitas dessas dúvidas eu já tinha na época da Escola de Belas Artes. Para que aquele monte de conhecimento que estava sendo dado ali? Na Suíça foi um pouco a mesma coisa, mas de forma mais exacerbada. Lá, a parte técnica era mais profunda do que a da Escola daqui. É um lugar de pequena superfície, mas que tem profundidade.

O que ficou da gravura, e foi uma questão central do nosso trabalho, é a questão da disseminação da arte: quem faz arte, quem consome e de que maneira isso pode se disseminar? onde está de fato a atividade artística? na criação ou na extensão da criação? na absorção? na percepção do público? Nosso trabalho é uma questão viva sobre isto – onde está o centro da atividade artística neste momento? em alguma ideia que vem de fora para dentro ou de dentro de nós para fora? E, em sua disseminação, ela morre ou continua a transformar-se? Será que, quando alguém vê esse trabalho, percebe, absorve e se apropria dele, não continua existindo? Não continua a trabalhar? Lançamos essas questões numa época um pouco prematura para esse tipo de reflexão aqui no Brasil. Na época que fizemos *Devotionalia*, o conceito de obra era muito claro e foi bastante atacado, e um pouco reprimido, porque algumas pessoas da crítica ou da museologia diziam que não era arte e sim atividade educativa.

PH *Wilson Coutinho faz a antítese de Devotionalia. Vocês pensam de modo semelhante a Wilson Coutinho em alguns pontos, mediante uma forma invertida. Ele tinha uma agenda negativa, e vocês trabalham sempre com inesperada positividade, até quando afirmam que não pretendem mudar, ensinar, criticar, mudar o outro. Mas algo muda, e esse mudar é o foco fundamental que hoje está na arte brasileira. Vocês realmente são precursores dessa ideia que muda o olhar sobre a arte. A possibilidade de mudar o mundo é construir um modo de olhar.*

É a partir daí que o artista muda o mundo. O que é mudar o olhar no mundo, perguntaria a vocês? Vocês têm feito de uma maneira, até com um olhar cartográfico, que é essa capacidade de estar em lugares e ali encontrar uma diferença, quando é possível trabalhar.

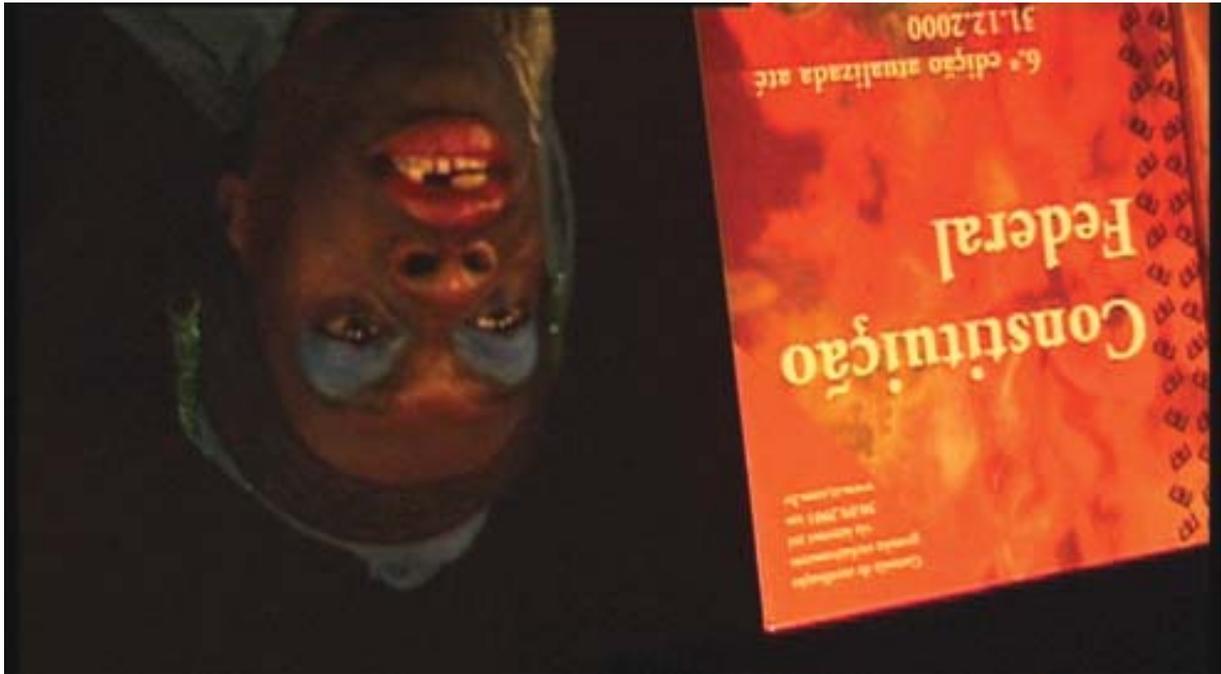
MD Em 2000 escrevemos um texto e nele há uma frase que toca exatamente esse ponto; 'a dignidade de cada pessoa baseia-se, entre outros, no fato de que só ela vê o mundo como ela o vê'. Se nosso olhar tem uma bandeira, um lema, é este: não queremos olhar pelo o outro, mas tentar ver que o outro tem um olhar próprio e que esse olhar tem valor no meu olhar.

Ana Cavalcanti *Isso me faz lembrar uma declaração sua sobre ficção e realidade, em que você afirma que a imagem é puramente imagem, e ela se transforma em ficção ou realidade a partir dos discursos que vai suscitar. Você pode falar um pouquinho mais sobre isso?*

WR Eu só queria creditar uma questão antes. É um assunto muito básico que faz parte do nosso trabalho desde cedo e se refere a *Serviços internos*, que é o território de encontro do mundo interior com o mundo exterior. Essa troca entre interior e exterior é um constante exercício de se achar o mundo, de nomear as coisas, de colocar as palavras, as representações do pensamento, o mundo exterior em colisão com o interior. Estamos sempre fitando esses dois lados e acrescentando, colocando em dúvida. Ali entra a questão da tradutibilidade. *Serviços internos*, foi feito com a colaboração de crianças recém-chegadas à Suíça, aprendendo a falar e se introduzir na sociedade.

Eram crianças imigrantes. O trabalho que fizemos foi introduzir um exercício com cheiros, objetos com som, buscar imagens interiores e colocar em linguagem, juntar esses mundos, descobrir, fortalecer o sentimento, que não tem tradução, mas tem contexto, pai, mãe, todo o sentido da comida. Tudo que é básico na vida para uma criança que cresce na





Anatólia ou na Turquia e que não tem nada a ver com o contexto da vida em Zurique. A diferença é a coisa mais rica que temos, a tensão poética que temos.

Ali tem um elemento básico que é uma condição da arte. Por exemplo, essas crianças imigrantes estão vivendo um momento de crise muito forte e muito positivo de fato, porque, se você nunca vive essa troca total entre interior e exterior, não sabe o que é poesia.

MD Existe todo um lado documental no trabalho que fazemos, de forma que colecionamos histórias, narrativas, contextos; muito do nosso trabalho vem daí. Mas também entra outro lado, o da subjetivação da experiência ou da individualização da massa. Trata-se de penetrar um coletivo, para tentar se aproximar de cada indivíduo naquele coletivo. Se existe uma agenda política em nosso trabalho, essa seria a desmídiação da imagem, lutar contra a mídia, o imediatismo e o consenso, contra a midiaticização do mundo. O que diferencia uma imagem documental de uma imagem fictícia? Depende do que você vai fazer com ela. No momento da criação, uma imagem é uma imagem, e ela está nesse território que Walter mencionou, o da formação. A formulação de uma imagem, uma poesia, uma palavra se dá nesse entrave entre o mundo interior e o exterior. Ela pode se formar dentro ou fora, mas é justamente ao quebrar essa membrana e passar da impressão para a expressão que ela se forma. É o momento em que uma forma é escolhida para se colocar no mundo. Isso é visível dentro desse processo da imigração. A imigração é algo forte em nossa vida, em nossa obra, imigração no sentido de deslocamento, de desterritorialização ou interterritorialização.

Do universo do baile, 2008
Rio de Janeiro
Foto: Dias & Riedweg

Voracidade máxima, 2003
Barcelona, Espanha
Foto: Dias & Riedweg

PH *Mas essa questão da migração implica também em questões de fronteira. Quando você fala de extraterritorialidade, qualquer noção de fronteira talvez fosse uma extensão imensa, que é onde vocês operam, na fronteira. Como é a densidade dessa fronteira sobre a qual se passa? No momento que você passa, se localiza de novo enquanto lugar. Mas é esse espaço 'entre' que não é mensurável. Não pode ser traduzido.*

MD É bonito isso. Acho que a arte é uma expressão de fronteira em si porque ela está nessa passagem de dentro para fora e de fora para dentro, nessa formulação. Um dos mecanismos de estender essa fronteira é exatamente cultivando a migração, sem que ela chegue a lugar nenhum, simplesmente cultivando esse deslocamento. Como estratégia, como técnica; fazemos isso conscientemente.

Nossa formação artística vem de nosso convívio na escola, mas não de nossa formação acadêmica, e sim do período em que atuamos como professores de crianças imigrantes. Essas salas de aula são verdadeiros laboratórios; tudo o que está acontecendo no mundo acontece ali, num microcosmo em que você tem que sentar os três da Bósnia de um lado, os três da Sérvia do outro, e os da Croácia do outro. Muitos dos conflitos que vivemos no mundo são conflitos com que temos que aprender a conviver, cultivar, e não acabar com eles; há conflitos que não conseguimos acabar.

Se queremos acabar com conflitos no casamento, acabamos o casamento; é a única maneira, senão temos que cultuá-los. O convívio do casamento é mais ou menos o convívio estendido na sala de aula e num projeto de arte pública. Para o bem desse projeto é preciso um conflito em permanência, e os conflitos devem estar em jogo. Roland Barthes tem esta frase interessante que é "que a diferença se insinue e se consagre no lugar do conflito". É desse momento na sala de aula que vem grande parte da influência do que vai construir nosso trabalho. E fazemos isso por dinheiro, porque temos que ganhá-lo para poder pagar, por exemplo, *Devotionalia*. Naquela época, ninguém levou o trabalho a sério. Quando começamos a escrever o conceito, também não combinamos 'vamos fazer uma dupla'...

PH *Vocês estiveram casados, e gostaria que essa expressão aparecesse nessa pergunta. Acho que aqui estamos nos aproximando de duas questões da arte brasileira. Uma é a que já se vem resolvendo, que é a da misoginia, em um certo momento, na crítica universitária. Malasartes era uma revista misógina, o número de mulheres que foram abordadas é ínfimo, não há um artigo sobre Mira Schendel. A segunda questão é a homofobia, e acho que uma*

Câmera foliã, 2004
Rio de Janeiro
Foto: Dias & Riedweg



tarefa desta entrevista é nós três colocarmos a questão homossexual dentro da entrevista, dentro de Arte & Ensaios. Isso é fundamental como tarefa política. Estou falando de uma universidade brasileira que muitas vezes vejo como homofóbica. Como é essa questão em termos da vida na circulação do trabalho no Brasil?

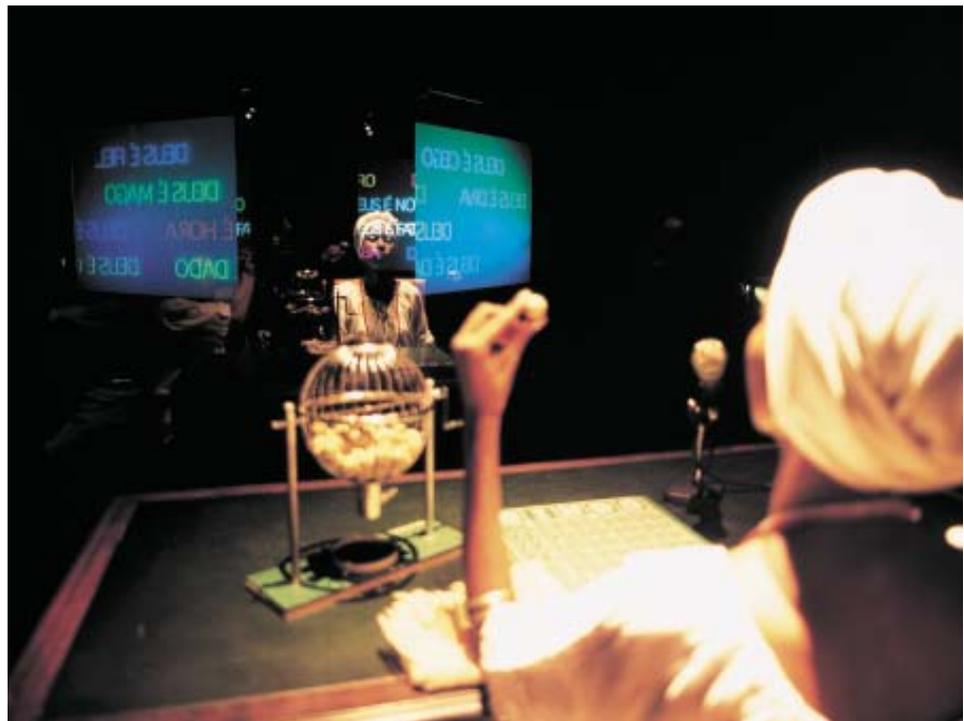
Acho que o processo masculino, machista, paternal, patriarcal, colonial, católico, tende a introjetar no artista um silêncio, ou seja, aquilo que Foucault disse "o artista será seu próprio censor". Por exemplo, Jorginho Guinle é muito bem aceito, mas não há um grau da voz que surja da homossexualidade dele.

MD Como era uma evidência que tínhamos dentro da mesma sala gente da Bósnia, da Croácia e da Sérvia, é também uma evidência que somos *gays*. Em nosso trabalho nos colocamos bastante, desde o começo, e existem vários trabalhos nos quais o sexo é aparente. O mais claro é este que foi para a Documenta 12 de 2007, *Voracidade máxima*, para o qual fizemos entrevistas com 11 gigolôs; nem todos são *gays*, mas todos são homens bonitos que se vendem como prostitutas para *gays*. Às vezes são homens com vida dupla, e nesse trabalho entra muito claramente a questão do teatro, porque na prostituição tem algo do teatro muito forte. Existe todo um repertório, que é como se fosse um roteiro mesmo, o gigolô vai fazer perguntas, e o outro vai responder. Um deles diz, quando perguntamos se ele mentia, "sim, claro; sou pago para mentir". Perguntamos "e os clientes também mentem?", e ele responde "claro, é parte do roteiro". Nesse trabalho colocamos coisas da sexualidade que são muito íntimas, que falam de práticas de sexo; há vários tabus.

PH E, no trabalho, eles estão de máscara para impedir a identificação?

MD Estão de máscara porque precisam proteger sua identidade para não perder os clientes. Eles não têm medo de mostrar a cara e dizer "eu sou um puto", porque sabem que todo mundo é puto, não tem ninguém que não seja. Puto é aquele que diz que não é puto, eles sabem disso; por isso não revelam a identidade, para não perder o cliente, porque eles

Deus é boca, 2002
CCBB, Rio de Janeiro
Foto: Dias & Riedweg



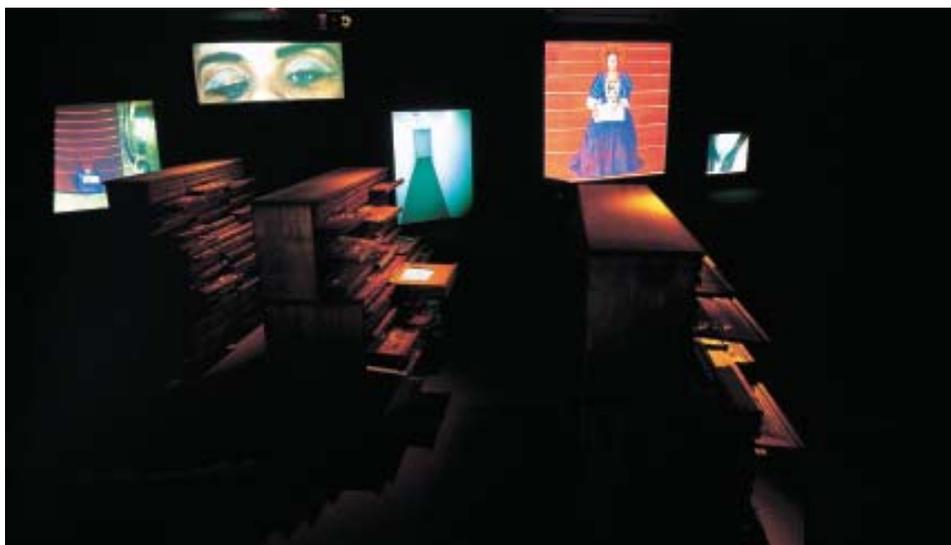
precisam de dinheiro. Tínhamos que cobrir o rosto deles, e nesse momento tivemos a 'sacação' de emprestar a nossa cara. Eles vão utilizar a nossa cara para falar de sexo, e obviamente temos a absoluta clareza de que emprestamos a cara do artista para ser o puto. Não estamos fazendo de forma ingênua, estamos assumindo isso e fazendo de forma plástica uma questão do nosso trabalho. O entrevistador é o entrevistado, o entrevistado é o entrevistador, o artista é público, e o público, artista, o puto é cliente, e o cliente é puto.

Beatriz Pimenta *Vocês acham que deslocar o que já está pronto para o campo da arte está contribuindo para mudanças no conceito de autoria da obra de arte?*

WR Há muitas tentativas dos surrealistas de expandir o alcance do artista individual e introduzir outras estratégias para ampliar a ressonância da obra. John Cage trabalhou muito com o acaso, com conceitos, para não ficar preso em si, na própria escritura ou intuição. Não somos os primeiros a ter consciência de que a autoria pode ser feita em colaboração com outros. A necessidade de dizer "eu fiz isso" é processo passageiro, bastante ridículo, no fundo, porque está tudo ligado com linguagens, com ferramentas que ninguém inventou: somos todos partes dentro de uma tradição. Dizer "fui eu que fiz" é pretensioso, *a priori*. Mesmo para viver temos que nos colocar, não sermos ingênuos, e dizer "não fui eu que fiz".

MD Quando começamos a fazer isso, vários críticos argumentaram que permitir a inserção do outro no trabalho representa perda no processo de autoria. E lutamos, argumentando que não existe perda, mas expansão, porque você não está deixando de criar, mas está dando espaço ao outro para fazer alguma coisa com sua criação. Nessa tensão vão-se formar ideias novas, formas novas. Obviamente desse diálogo vão surgir novas formas que são expansões da própria pesquisa artística. Não existe nenhuma concessão de autoria num trabalho coletivo, o que existe são negociações de autoridade para que a autoria no sentido de criação seja mais densa e maior.

Belo é também aquilo que não foi visto, 2001
25ª Bienal de São Paulo
Foto: Dias & Riedweg



WR Mas existe um conceito dominante essencialmente romântico do artista individual. Participamos de uma conversa na última Bienal de São Paulo com Bernardo Carvalho, em que ele afirmou não existir criação não individual. Muito infelizmente, ainda acrescentou: "Isso é uma mentira, vocês estão mentindo; isso é jogo psicológico, não se declara quem é o líder". Triste.

PH *No Brasil há um nervosismo nos escritores pela possibilidade de que a literatura esteja saindo do centro da cultura. Não chego, como Yve-Alain Bois, a ponto de negar o papel dos poetas como críticos de arte. Beatriz Resende, pesquisadora da Casa de Rui Barbosa e crítica da cultura, afirma que a literatura não está mais naquele centro. Alguns escritores evitam compreender as metáforas e ironias. Escritores e jornalistas usam a palavra merda, alguns com fixação coprofílica, mas são os primeiros a criticar o uso da merda na arte. Nada entenderam da ação de Piero Manzoni em Merda de artista e ficam numa etapa "anal", não penetraram a discussão ética e crítica que ele introduz com o abjeto. Julia Kristeva tira isso de letra, mas não alguns poetas e jornalistas.*

MD Como se eles não tivessem descoberto a possibilidade da literatura contemporânea, da forma de criar uma literatura mais dinâmica e que não seja isolada.

BP *Quando assistimos aos vídeos de vocês surgiu uma questão metodológica do trabalho. De modo geral, gostaríamos de saber quais as ideias que vêm antes do contato com os participantes. Como vocês apresentam esses projetos para captar recursos? Como surgiu, em Question marks, a ideia de colocar as perguntas dos diálogos, realizados através dos vídeos, entre os internos e os detentos nas placas de automóvel? Como as ideias dos colaboradores vão sendo incorporadas aos projetos?*

Malas para Marcel, 2006
Rio de Janeiro
Fotos: Dias & Riedweg, foto do
video-objeto e videostill



WR Especificamente em *Question marks* nada sabíamos sobre Atlanta até sermos convidados. Passei bastante tempo em Nova York, e o fato de existir mais negros em presídios do que em universidades sempre foi, para mim, um ponto de especial interesse.

Tentamos mapear a situação. Encontramos um historiador numa universidade a quem perguntamos se algum objeto era produzido pelos presos americanos. Ele respondeu que um objeto que todo mundo conhece é de fato produzido nas prisões estaduais americanas: todas as placas de carro são feitas em regime de “trabalho forçado”.

BP *Então, antes de vocês terem contato com os presos, não tinham essas informações.*

MD O que é ter contato com preso? Você não pode entrar numa prisão, e os presos não podem sair. Para se entrar numa prisão, já tem que ter todo um trabalho, ter uma chave para entrar nesse território. Você precisa de um curador que vai começar a escrever, porque tudo é institucional, não pode chegar como artista. Encontramos várias vezes um “diretor de penitenciária”, juízes, assistentes sociais, pouco a pouco você vai conhecendo as pessoas. Nunca soubemos que placas de carros, sacos de correio e os uniformes militares dos EUA são feitos nesse negócio, que é uma maneira de pagar o sistema penitenciário. Esses objetos são intrinsecamente associados aos prisioneiros, e os americanos têm essa informação.

Ao mesmo tempo placa de carro é algo que circula, um território desterritorializado, um pequeno outdoor que não tem um lugar, mas de algo superamericano: carro! A placa é um elemento em trânsito, e nós queríamos tirar questões humanas que estão encarceradas naquele território no qual não entramos; porque à medida que isolam esses seres lá dentro, estão isolando também questões; então pegávamos isso e colocávamos nas placas de carro,

Funk Staden, 2007
Rio de Janeiro
Foto: Dias & Riedweg



o que é o extremo oposto. De novo essa questão de trabalhar dentro do território da fronteira, pegar coisas que são de um território e botar no outro.

PH *Esse trabalho dá a oportunidade de rediscutir uma questão. A obra de vocês pode vir do mundo e chegar ao Brasil e vir do Brasil e chegar ao mundo. No último trabalho com Claudia Pantera, Universo do baile, ela lê o capítulo da Constituição Federal sobre os direitos humanos. O texto jurídico mais importante da sociedade moderna é lido por uma pessoa caricata, negra, totalmente desdentada, a ponto de juntar a sensualidade que tem, que existe naquela boca, com a abjeção. É parte do jogo de Claudia. Nesse momento então, alguns rirão com desdém, outros hesitarão e protestarão; o abjeto é aquilo que nos faz repensar: Nesse momento, a obra demonstra mais uma vez o lado extremamente humanista do trabalho de vocês. Quando falo lado humanista do trabalho, estou pensando de uma maneira muito concreta, porque o humanismo a partir de certas leituras pós-estruturalistas ou marxistas passa a ser visto como algo impossível, utópico (...)*

Uma das questões mais interessantes para mim em termos curatoriais da Documenta foi o fato de estarem vocês de um lado, e, de outro, o projeto do arquiteto do Favela Bairro, o Jorge Mario Jáuregui. Acho que existe uma dicção em vocês sobre o Rio de Janeiro – uma cidade sob ataque simbólico, desconstruída por diversas forças universitárias do país, mas vocês permanecem com aquilo que é uma dicção do Rio de Janeiro e que o Mario de Andrade diz que é a linguagem da cidade que os escritores cariocas falam desde o século 19, desde Machado de Assis. O modo como se diz a cidade, como expor suas vísceras, sem fantasiar; aparece forte na nova série de vídeo-objetos Malas para Marcel, e é interessante que ela seja feita ao mesmo tempo que o livro do Afonso Romano de Santana sobre a desconstrução de Duchamp. Vocês reconstróem a cidade a partir de Duchamp, mas é sempre de modo criticamente amoroso.

MD Talvez seja o momento de apresentá-lo, porque esse trabalho também não foi visto no Rio. É uma série de 12 malas, cada uma com um vídeo em que você vê alguém pegando a mala e saindo pelo Rio. Quem carrega a mala é quem faz o percurso. Tem uma mala que começa no alto do Dona Marta, ela atravessa a cidade, entra no Centro Cultural Banco do Brasil, depois tem um passeio de moto pela Central e ela é jogada do Terminal Rodoviário Menezes Cortes. Quando você a vê exposta, está aberta com o próprio vídeo daquela mala, daquele objeto, são as *Malas para Marcel*, um calendário do Rio de Janeiro.

WR A condição dessa cidade é inspiradora. Porque ela tem todas as ambiguidades, ambivalências que têm todo o tempo um equilíbrio frágil de forças. No fundo, a cidade é o laboratório mais interessante que conheço; tem uma prática na vida cotidiana de insegurança que muito me interessa: não conviver com segurança assegurada, mas a capacidade de habitar em segurança é negociada.

MD Aqui é um laboratório de problemas; é por isso que todo mundo vem para cá e adora. A quantidade e a diversidade de problemas que temos são muito requintadas.

BP *Vocês acham que existe no mercado da arte internacional a necessidade de afirmar o Brasil como lugar de desigualdade social, especificamente o Rio de Janeiro? Ou são os*

brasileiros que já não estranham a aberração social que vivemos, principalmente? Para Walter, que vem da Europa e chega aqui e vê os meninos de rua, como bateu essa diferença, e até que ponto existe mesmo essa preferência em mostrar essa imagem do Brasil?

MD Existe já a formulação de um clichê e um preconceito nessa pergunta quando se fala de aberração social. Por exemplo, a inserção da Claudia Pantera não só nesse trabalho que o Paulo falou, mas em três outros, é opção nossa. Colocamos isso como um discurso, um *statement*. Ela é um ser maravilhoso, uma subversão da Carmem Miranda, é uma artista de rua, um homem que subverte vários valores. Sua inserção lendo o texto dos direitos humanos da Constituição Federal já é a nossa resposta para isso. É um erro da crítica essa formulação de dizer aberração social e pensar que isso já está sendo esperado fora do Brasil. Acho que não, a expectativa de fora é que existe uma deficiência da própria crítica em formular critérios que são mais brasileiros, mais contemporâneos, amorais, de acordo com a nossa forma de viver, amoral, tropical, de um país mais livre, mais recente, menos antigo e que tem essas diversidades. A questão da aberração já é um julgamento, não posso responder a essa pergunta, que deve ser dirigida para os críticos que estabelecem os critérios pelos quais vão ser julgadas as práticas de arte.

Simone Michelin *A dificuldade da crítica em estabelecer esses parâmetros é resquício de algum problema de colonialismo?*

PH *Acho que é preconceito. Essas pessoas querem morar na praia nos anos dourados lendo Clement Greenberg todo dia de manhã ou morar em Nova York e escutar Tom Jobim e João Gilberto no bar. Há uma dicotomia maluca em termos de tempo e espaço. A possibilidade de ter Manhattan na baía de Guanabara é uma estratégia de eliminação da diversidade do Brasil.*

WR Tudo está sendo reformulado, o entendimento do conceito de europeu, brasileiro, africano. O Brasil faz parte dessa releitura da história da colonização. Tudo isso não pode ser mais entendido só como o ator e a vítima.

PH *Esse tipo de visão reducionista é parte da estratégia de setores da crítica brasileira. Uma Paula Trope é discutida em Harvard ou respeitada pelo The New York Times e aqui trabalha na sombra. Essa produção contemporânea que trata o mundo com diferenças não parte de uma ideia de conservação da miséria e da vítima, mas justamente da potencialização paradigmática do indivíduo como sujeito.*

WR O Rio de Janeiro tem uma complexidade de convivência, muito rica e muito complicada. O que mais me chocou nos meus primeiros anos aqui foi o fato de a propaganda do Brasil aqui ser igual à do exterior. Sempre achei inacreditavelmente burro e idiota esse obá-oba ser vendido lá fora. Quando cheguei aqui, vendo televisão, fiquei completamente chocado ao perceber que isso começa aqui dentro.

BP *Gostaria de saber sobre a imagem videográfica, se o trabalho que vocês fazem pode inspirar a programação da tevê pela tecnologia digital, num futuro próximo. Se vocês acham que seria interessante fazer trabalhos especialmente para ser desenvolvidos nessa tevê.*

WR O modo de trabalharmos não seria, agora, de modo nenhum aceito; não há formato na televisão que dê espaço para essa forma de pensar. Tenho visto televisão bastante, e é muito pobre. No momento não vejo nenhuma possibilidade, mas no futuro, em cinco anos talvez, com a internet, vai ser possível montar aqui dentro um estúdio de televisão que chegue a alcançar os grandes com poucos recursos. Como hoje o funkeiro faz música eletrônica. Acredito que com a imagem isso também vai acontecer.

MD Há mudanças; acho que a internet, a tevê a cabo inseriu mudanças no poderio da televisão aberta no Rio de Janeiro, e há coisas acontecendo. Particularmente adoraria fazer uma escola de samba. Adoraria fazer uma novela; como brasileiro é o máximo que pode acontecer para um artista, mas ainda tenho que aprender muito.

BP *De Devotionalia a Funk Staden houve uma radical mudança de abordagem da alteridade. Gostaria que vocês falassem sobre isso.*

MD *Funk Staden* não foi mostrado no Brasil porque já causou controvérsia. A crítica, que poderia tê-lo trazido para cá, cortou. É importante dizer como o projeto saiu. De um lado, admiramos o baile *funk*; de outro, tínhamos sido convidados para fazer um trabalho na Documenta em Kassel. Kassel é muito chata; quando chegamos lá para fazer a pesquisa, ficamos sabendo que o Hans Staden é sua figura pública mais notável. Ele saiu de lá, veio para o Brasil e foi preso por índios Tupinambá e ameaçado de ser comido por eles. Quando Staden registra isso de forma vilã, faz um dos primeiros *best sellers* da história, e passa a ser um cidadão ilustre naquela cidade, que tem uma Fundação Hans Staden com filial em São Paulo. Quando eu estava na escola, Hans Staden era uma coisa que aprendíamos na aula de história; grande parte dos brasileiros sabe quem é, mas provavelmente a maioria dos funkeiros não sabia. Como íamos fazer isso? Levamos o livro do cara e contamos o que fez, os funkeiros olharam as gravuras e sacaram determinadas analogias entre o mundo contemporâneo e o mundo contado por Hans Staden. Naquela época, o mercantilismo era anúncio da globalização do capitalismo, a primeira expansão marítima, naus saindo, tirar o negro de um lado para fazer algodão, tirar o negro da África e trazer para a América do Sul para fazer açúcar, esse comércio transatlântico vai culminar na situação de hoje, em que existem os excluídos. Como os índios Tupinambá, que nem sei se eram canibais ou não, morreram, desapareceram, a cultura deles também desapareceu. Os funkeiros, se matam ou não, se se drogam ou não, provavelmente é porque quem financia os bailes na favela são os traficantes. Da mesma forma que um rei financiava um baile na corte para mostrar seu poder, acontece também com o traficante que tem que mostrar seu poder, e a droga rola solta, e é assim mesmo. Essa cidade inteira consome droga, não é só em baile funk. Pegamos as ilustrações do Capítulo 24 desse livro e refizemos a coisa em *tableau vivant* transparente, projetando imagens em que os funkeiros se encaixavam na posição e participavam. O conceito elementar estava lá, e eles criaram em cima. Daí a ingenuidade desse vídeo, dessa proposição que procuramos fazer musical, quase como esse livro também, quase esquetes musicais.

Devotionalia tinha certos idealismos ativistas que são características desse projeto pela abordagem que tivemos nessa época. Esse foi o primeiro trabalho no Brasil. Vários motivos fizeram com que esse projeto tivesse acentuado ativismo, uma coisa muito forte nele. *Funk Staden*

não tem o mesmo lado ativista, mas o de revisitar a história, que não deixa de ser ativismo; é uma crítica para quem lê a história, porque fazemos a história e cometemos os mesmos erros. Perpetuamos verdades que são criadas por um grupo com determinados interesses, e aquilo passa a ser a verdade absoluta, quando poderia não ser; é o problema no livro do Hans Staden, que não só conta a história, mas legitima vários dos horrores da colonização, legitima o genocídio dos índios.

PH *Uma curiosidade: a palavra canibal é corruptela de caraíba, que eram nativos das Ilhas do Caribe, e os Caraíba foram o primeiro povo a ser exterminado. É uma contradição extraordinária, o primeiro povo a ser canibalizado no processo colonial é quem dá origem ao termo.*

MD Entre *Devotionalia* e *Funk Staden* passaram-se 15 anos. A maneira de abordagem para manter vivos o interesse político e o artístico é ir sofisticando seu *approach*, sua abordagem daquilo.

PH *Há um deslocamento recente, que é a passagem do biográfico para o histórico, a história como algo que é vivido pelo sujeito que não é ouvinte da história, mas construtor da história. Throw, em que se jogam coisas contra a câmera, é entremeado com cenas de protesto em Helsinque. O espectador torna-se alvo do lançamento uma vez que ele está postado na direção da câmera; ao mesmo tempo são contrapostas imagens de protesto, ou seja, é um acordar do espectador com relação a um momento de maior atividade política*

Devotionalia, 1996
MAM-Rio
Fotos: Dias & Riedweg



de outra forma. Da mesma maneira, acho que entre Devotionalia e Funk Staden há essa incorporação do histórico como espessura do presente.

WR Em certos trabalhos, o componente ativista é mais forte, em outros é mais reflexivo, em outros mais analítico e em outros aponta para detalhes do passado. Se você pega o conjunto da obra, tem uma linha humanista que é presente; existe um esforço, uma crença, uma prioridade de permanecer humanista.

PH *Aí acho que entra uma questão muito direta que é Deus é foda. À primeira vista esse título trata de uma qualidade negativa/positiva, quando coloca essa palavra, digamos “de baixo calão”, inassociável a Deus; quase pede a voz do anátema. Na perspectiva moralista, vocês estariam sendo julgados pela Inquisição se fosse há 300 anos. No entanto, Deus é foda equivale a Deus é fonte de vida, Deus é desejo e pulsão de vida, como as pessoas que vivem a plenitude da vida diriam.*

MD *Deus é foda* saiu da linguagem coloquial aqui do Rio, que pode referir alguma coisa que é muito boa ou muito ruim. Você diz “estou com uma gripe foda”, mas também “fulano é foda”, quando quer dizer muito bom. É realmente indizível a maneira como o carioca ou o brasileiro em geral usa a palavra foda como adjetivo. São extremos; não diz nada e diz tudo, e nós pensamos que essa era uma definição muito boa para falar de Deus, e as duas palavras têm quatro letras. Quando fizemos esse trabalho, houve censura, não pudemos apresentá-lo com esse título; tivemos que apresentá-lo como *Deus é boca*.



MLT *Quando vimos* Belo é também aquilo que não foi visto, *me perguntei por que vocês usaram belo no título.*

MD “Belo é tudo aquilo que causa prazer ao ser visto” é uma definição de “belo” de Santo Tomás de Aquino, e fizemos uma intervenção, dizendo que “belo é também tudo aquilo que não foi visto” – herança da Escola de Belas Artes, essa obsessão para definir o que é o belo; nunca vi isso tão forte como lá.

WR Essa questão do belo é importante. O poder de seduzir é fundamental. A construção da ideia da beleza é tão complexa como a colonização; é muito determinante como você está sendo educado para reconhecer algo como belo. O externo está muito ligado ao olhar, por isso trabalhamos com pessoas cegas. Para discutir a questão da beleza você tem que começar por um cego, porque, para ele, essa beleza é completamente construída através de outros sentidos. Dessa forma, o fato de que o belo é conceito construído fica mais evidente.

MD Mas acho que esse título também poderia ser o do vídeo da Claudia Pantera, poderia ser usado para responder à questão da aberração social. Ele serve para vários trabalhos e é uma boa tradução do nosso olhar sobre o mundo. Belas também são as aberrações; vamos vê-las. É um pouco aprender a ver as coisas sem julgar, aprender a ver em vez de julgar; de que adianta julgar? O que importa é ver.

MLT *Falou-se bastante das contribuições humanistas e mesmo daquela ideia inicial de que vocês não querem mudar nada. Mas, dentro desse conjunto de mais de 40 projetos, certamente vocês mudaram muitas pessoas sem ter isso como linha. Gostaria de saber se, desses projetos, seria possível dizer quais mexeram muito com vocês ou trouxeram mudanças importantes para o trabalho.*

WR Por exemplo, nesse projeto na prisão de Atlanta, foi inadmissível ver adolescentes isolados, presos. Depois desse convívio durante oito semanas, você vai embora e tem um preso na janela gritando seu nome. Nós choramos andando em frente. Foram experiências e tivemos de viver com elas, mas deixaram uma marca diferente. A cada trabalho alguma coisa muda.

MD Nossa interação com cada projeto é muito distinta. Por exemplo, *Câmera foliã* não foi um projeto de pesquisa; fizemos porque gostamos de carnaval e recebemos a proposta num momento em que não tínhamos dinheiro nenhum. Inventamos cabos de vassoura, tínhamos quatro câmeras e a fantasia de porta-bandeira, e fizemos um vídeo que abriu caminho para vários outros trabalhos. A questão era a simultaneidade da imagem. Qual é o valor de uma coisa que tem simultaneidades? Não hierarquizar imagens numa narrativa? A ideia do tempo, da simultaneidade na música, na gravura, ela está lá, existe. A música tem linearidade diferente da gravura, mas talvez seja uma possibilidade de multiplicar o tempo, como no vídeo. Existe essa disparidade de horários, o desfocamento na narrativa, contar a história com vários atores principais, várias direções, passados, futuros. Isso deu densidade ao tipo de narrativa que nos interessa, uma prática política muito mais densa e foi um trabalho singelo, sem preparação nenhuma. A maneira de interagir com cada projeto é sempre uma surpresa.

WR Tema que acho também muito importante é o do olhar periférico, que talvez fique mais legível no trabalho com as malas. A câmera está seguindo o objeto, mas tudo acon-

tece em volta dele. Isto é uma técnica de pensar que me interessa, colocar algo no centro, mas de fato falar sobre o que está ao lado. Muitas vezes me encontro indo para um lugar, mas o que é realmente importante não é o fato de ir lá; me interessa construir contextos que permitam isso.

AC Depois de terminado o trabalho, as pessoas que participaram, por exemplo, em Funk Staden, têm o momento de ver o trabalho? Que tipo de troca aconteceu depois com essas pessoas que participaram?

MD O que acontece é que cada pessoa tem um grau de interesse em cada coisa que ela faz, que só pertence a ela. Há pessoas que se repetem em vários trabalhos. Por exemplo, uma das cegas participou das malas, um dos porteiros ficou amigo e depois participou do *Vídeo Brasil*. Com arte é assim, alguns vão beber muito daquilo, outros vão dar só uma mordidinha; não tem regra. No começo nos preocupávamos muito com isso; foi questão muito colocada como critério de avaliação. Muita gente olhou *Devotionalia* pela beleza dos objetos, não pela beleza dos vídeos, pela revelação dos contextos, mas pelo lado moral "o que essa gente está tendo daí?". Neste trabalho cultivamos essa preocupação ao máximo, levamos isso três anos nas costas. Levamos para Brasília, os objetos foram expostos no Congresso Nacional, não foi algo fácil de negociar.

Os Raimundos, os
Severinos e os Franciscos,
1998
Bienal de São Paulo
Foto: Dias & Riedweg



WR O pessoal do Dona Marta pediu, e eles receberam uma cópia do vídeo, assistiram, deram muitas risadas. Agora podemos subir o Dona Marta.

MD O projeto dos camelôs, por exemplo, descobrimos por causa dos porteiros. Começamos a sair com eles e conhecer seu universo . Foi um dos Raimundos quem nos levou à praça da Concórdia, Centro Cultural Nordeste em São Paulo. Com as crianças de rua, descobrimos as favelas, e delas é que sai o *Funk Staden*. Um vai levando ao outro, existe um universo popular, e gostamos muito disso. Adoro museu, música clássica, mas gosto muito também de me enfronhar na rua, e o Walter também. Conhecer esse vocabulário da rua, quando existem tantas formas de conhecimento popular que não são acadêmicas, mas são tão essenciais a nossa vida, pelo menos a minha; aprendo com essas pessoas.

WR Por exemplo, a formação da sensibilidade é assunto que muito me interessa. Se você cresce numa família bem resolvida, vai à escola, estuda, faz um doutorado, trabalha, você tem um aprendizado muito específico, mas também muito limitado. Outras vidas também podem ser muito complexas e estão formando outras maneiras de reagir. Há pessoas muito sensíveis que nunca frequentaram uma escola, mas a comunicação entre esses universos é muito complicada. Não quero idealizar um analfabeto, mas um analfabeto sensível e inteligente me interessa muito.

Serviços internos, 1995
Zurique/ Suíça
Foto: Dias & Riedweg



MD Certamente não sabemos quais, mas que existem outros critérios sem ser o alfabeto e os números para medir os diversos conhecimentos que produzimos e com os quais nos envolvemos, existem.

PH *Paulo Freire!*

Jacqueline Belotti Funk Staden *foi o que me deixou mais curiosa, embora vocês já tenham falado bastante dele; talvez tenha me incomodado essa construção do olhar sobre o brasileiro que o Hans Staden levou para lá e que vocês também reforçaram na atualidade. Isso me deixou curiosa, porque a ideia que tenho ali é a mesma ideia de canibalismo continuando hoje.*

WR Nós filmamos muita coisa ao redor para trazer mais contextos, mas depois cortamos. Colecionamos manchetes de jornais mais populares como *O Povo*, *Extra*, e a maioria dessas capas combina muito bem com as gravuras do livro do Hans Staden. Pedacos de corpos ou as pessoas devorando coisas nos quiosques todos os dias, tudo muito parecido. Mas tivemos que deixar de lado e nos concentrar no livro de Staden enquanto roteiro. O que tentamos fazer foi realmente encontrar a imagem na imagem, visualizar o que é uma construção, uma ficção. Esse livro evidentemente é uma coisa totalmente montada, um espetáculo. Filmar o relato de Hans Staden num contexto contemporâneo também considerado exótico permitiu um terceiro ponto: pensar a distância entre a coisa e a imagem, entre o fato e a história.

MD Acho que o que incomodou você é mesmo para incomodar. Não é um trabalho sobre funkeiro nem sobre canibalismo. É um trabalho sobre o olhar canibal da história hiperperpetuada. O que acontece com os funkeiros hoje não é tão diferente do que acontecia com os Tupinambá. Eles são violentos, a cultura traduzida por eles é violenta, a música é violenta e temos uma puta dificuldade de assimilar. É a violência de uma continuidade histórica e que incomoda mesmo. É isso aí, é para incomodar.

Edição de Beatriz Pimenta, Cezar Bartholomeu, Fernanda Pequeno, Ana Cavalcanti e Maria Luisa Tavora.