

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PPGART/ MESTRADO EM ARTES VISUAIS**

**ARTISTA NA RUA E ARTISTA DE RUA:
Enfrentamento e resistência**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

JORGE GULARTE

Santa Maria, 2015.

ARTISTA NA RUA E ARTISTA DE RUA:

Enfrentamento e resistência

Jorge Gularte

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Área de concentração Poética, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Artes Visuais**

Orientadora: Rebeca Stumm

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

**A Comissão Examinadora, abaixo assinada, aprova a Dissertação de
Mestrado**

elaborada por
Jorge Gularte

como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Artes Visuais

COMISSÃO ORGANIZADORA

Rebeca Stumm, Dra. (UFSM)
(Presidente/Orientadora)

Felipe Scovino, Dr. (UFRJ)

Holgonsi Soares, Dr. (UFSM)

Santa Maria, 25 de Março de 2015.

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Universidade Federal de Santa Maria

ARTISTA NA RUA E ARTISTA DE RUA:

Enfrentamento e resistência

AUTOR: JORGE GULARTE

ORIENTADORA: REBECA STUMM

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 25 de Março de 2015

A presente dissertação reflete sobre as propostas artísticas que confrontaram o artista com a sua prática, fazendo-o pensar como essa se dá sob os diferentes enfoques: a prática do artista DE rua e a prática do artista NA rua. Trata-se de pensar a prática artística a partir do trabalho “Retratos \$1”, realizada no contexto público das ruas da cidade, produzindo retratos–desenhos com caneta esferográfica sobre papel e retratos-duplicata de papel carbono sobre papel. A rua é o lugar onde o retrato-desenho é trocado com o transeunte retratado por R\$ 1,00 (Um Real) enquanto o retrato-duplicata gerado com o papel carbono é arquivado pelo artista. Este projeto de artista ressalta questões “chaves” para se pensar a arte hoje: qual o lugar do artista, da produção da arte e do público? A pesquisa foca na produção artística que se dá no contato direto com o público, quando atuando como um artista de rua, o trabalho borra os códigos de valor e legitimação para o que é produzido, tanto no contexto da arte, quanto no contexto das ruas.

Palavras Chave: artista, rua, retrato, desenho, arte e política.

ABSTRACT

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Universidade Federal de Santa Maria

STREET ARTIST AND ARTIST IN THE STREET: Coping and Resistance

AUTOR: JORGE GULARTE

ORIENTADORA: REBECA STUMM

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 25 de Março de 2015

The presented dissertation reflects upon artistic proposals which confronted the artist with his practice, making him think about it over two different perspectives: the practice of the "street artist" and the "artist IN the street". It's about thinking the artistic practice related to the work "Portraits \$1" (Retratos \$1), made in the public context of the city streets, making portrait-drawings with a sferographic pen on paper and duplicated-portrait with carbon paper on paper. The street is where the portrait-drawing takes place and is exchanged for R\$1,00 (UM Real) while the duplicated-portrait created with the carbon paper is archived by the artist. This artistic project brings up "Key" questions to think about art today: where is the artist's place, the production of art and the public? The research focuses on the artistic production which takes place with the contact of the public, when acting like a street artist, the work blurs the value codes and legitimation towards what is produced, to both art context and street context.

Keywords: Artist, street, portrait, drawing, art and politics

SUMÁRIO

Apresentação	9
INTRODUÇÃO	11
1. CONSTRUÇÃO DE UMA POÉTICA	14
1.1. O contato com o desenho e as ruas	14
1.2. Retratos \$1	18
1.3. A prática do retrato de rua.....	24
1.4. Os suportes para o retrato produzido nas ruas.....	29
1.5. Imagens gêmeas	35
1.6. Valores no objeto.....	36
1.7. Lugares e públicos.....	40
2. NA RUA DE RUA: ATUAÇÃO DO ARTISTA	47
2.1. Atuação do artista DE rua e do artista NA rua.....	47
3. ENFRENTAMENTO E RESISTÊNCIA	61
3.1. Residências e resistências: (in)formalidades.....	64
3.2. Permuta	70
3.3. Semáforo	74
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	80
REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS	82

Apresentação

Na pesquisa aqui apresentada, descrevo trabalhos realizados antes e durante o período do mestrado onde me coloco como artista-pesquisador no contexto das ruas para construir uma poética baseada em códigos observados e apreendidos na vivência como um artista de rua. Acredito que esta pesquisa encontra-se na fronteira entre o popular e o erudito ao transitar entre um processo e outro, propondo que estratégias não reconhecidas pela arte, como o trabalho de rua, possam atuar como uma expressão legítima, dotada de códigos singulares e digna de interesse de investigação, e que principalmente o artista que pesquisa e que propõe esta abordagem não seja visto como um mero colonizador, detentor da verdade da arte, que leva ao público sua visão para que seja simplesmente aceita e absorvida, e sim, que seja visto como um artista capaz de se colocar no lugar do outro, a partir do que o outro reconhece como arte. O outro, que neste caso pode ser tanto o artista de rua, como qualquer outro indivíduo expectador capaz de criar suas próprias ferramentas de reconhecimento do que considera arte. O contexto abordado nesta pesquisa explora a atividade sensível do fazer artístico transformado em fonte de renda ou de aquisição de bens materiais e imateriais através de transações informais, próprio das práticas de artistas de rua. Salientando que essa atividade dentro do campo da arte necessita ainda de estudos e aprofundamento teórico.

A reflexão sobre essa poética está dividida em três capítulos: no primeiro, abordo como desenvolvi o viés da pesquisa que consiste em reconhecer códigos da arte de rua e reutiliza-los no contexto da arte contemporânea buscando confundir os critérios que diferenciam as duas. Dessa forma, parti de experiências desenvolvidas ainda na adolescência para situar o leitor perante as relações afetivas que travei com o desenho e com o tema do retrato no contexto da rua, do qual adotei como linguagem na minha prática artística, e que desencadearam no trabalho que chamei de “Retratos \$1” e em trabalhos posteriores.

“Retratos \$1” foi iniciado em 2009 servindo de base para pensar a continuidade de uma pesquisa baseada em ponderações sobre uma prática artística que em muitos momentos foi-me transmitida como marginalizada e de menor importância – a arte DE rua. Considerei também nesse primeiro capítulo um breve histórico sobre a popularização do retrato no ambiente das ruas e uma descrição e análise dos materiais

que utilizei para desenvolver os retratos na rua, dentre eles, o panfleto e o papel-carbono. Também abordei nesse primeiro momento o uso do espaço público e o próprio público das ruas, assim como o valores envolvidos nas trocas que sucederam, apontando assim uma série de códigos adotados por artistas de rua e que me serviram para desenvolver uma poética também baseada em ações de rua.

No segundo capítulo acerquei-me da minha atuação de artista que adota a informalidade comercial do retrato de rua e transita entre o ambiente de produção e exposição institucional e não-institucional para tocar assuntos caros para o contexto da arte contemporânea como a atuação profissional do artista, dentro de uma vasta gama de abordagens que vagam muitas vezes nos campos da sociologia, antropologia, economia, política e por que não, da filosofia. Por conseguinte, traço um paralelo entre o que representa ser artista DE rua e artista NA rua e seus ruídos para a sociedade, abordando os momentos em que um e outro se fazem presente no meu trabalho.

Já no terceiro capítulo trato dos trabalhos que deram continuidade a pesquisa. Trabalhos esses que mesmo partindo de propostas relacionados ao grupo de pesquisa e disciplinas do mestrado mantiveram alguns códigos utilizados nas ruas, como as trocas do objeto de arte realizadas através de vendas e barganhas com o público-espectador-retratado.

Para concluir, trago nas considerações finais apontamentos para a continuidade do projeto que assume as relações econômicas vivenciadas pelo artista de rua como um elemento importante na pesquisa e na poética desse artista, causando um enfrentamento com a realidade de ser um artista de rua, sujeito a anseios para além das preocupações artísticas pelas quais resiste. A prática de rua traz ao artista não somente inquietações com o tratamento plástico de seu trabalho, mas com sua própria sobrevivência, com seu “ganha-pão”.

INTRODUÇÃO

“Vivemos em uma era de lucros sem precedentes das vendas de arte contemporânea e enormes dívidas incorridas por estudantes de arte. São estes fenômenos relacionados?” é a questão que abre um texto que ilustra a proposta da Conferência sobre o trabalho de artistas na era do capitalismo especulativo que tem como título “O artista como Devedor” e que aconteceu em janeiro de 2015 em Nova Iorque, para discutir essa e outras questões a respeito do ofício da arte.¹ O sistema econômico atual parece não deixar brechas para o artista que produz arte contemporânea sonhar em um dia parar num livro de história da arte, a intenção hoje é uma grande galeria, quiçá uma bienal, porém as condições econômicas vividas principalmente em países em desenvolvimento como o Brasil, que supervalorizam setores técnicos em contraponto com a proposta do artista, acabam por obrigar o artista a priorizar outras intenções, como por exemplo, a aquisição dos bens básicos para a própria sobrevivência. O artista contemporâneo deve. Deve ao Estado e por isso não tem tempo para romantismos. Precisa ganhar dinheiro, pagar contas. Os tempos são pós-modernos. Vivemos na época do capitalismo especulativo. Os que não conseguem seguir o destino das galerias e bienais aventuram-se em outros mercados da arte a fim de não abandonar o ofício, porém passam a encarar um novo desafio: a falta ou mesmo escassez de liberdade poética, normalmente passam a trabalhar sob encomenda, deixando a cargo do cliente os critérios de execução de sua obra.

Ao mesmo tempo em que o ofício da arte enfrenta essa realidade econômica e artistas com formação competem pelo seu “lugar ao sol” em variadas áreas, um outro ser procura brechas no sistema para desenvolver seu trabalho e sobreviver junto às imposições do capital, é o artista DE rua. Marginalizado, resiste através do enfrentamento frente a falta de opções de emprego. É informal, muitas vezes proibido de realizar seu trabalho. A prática desobediente² o liberta, assim como Henry Thoreau relata em “A desobediência civil”, que a primeira vez que foi preso, por não pagar impostos, foi o momento que mais se sentiu livre (THOREAU, 1849). Livre do dever que lhe foi imposto. Percebeu que presos eram os que continuavam do lado de fora sendo escravizados pelo capital. A famosa passagem bíblica de Mateus “Dai a César o

¹ Dados e textos sobre a conferência podem estar disponíveis em: <http://artanddebt.org/> ; acessado em 2/3/2015.

² “As práticas desobedientes ocorrem com um alto grau de informalidade. Isto nos dois sentidos da palavra: primeiro, como fora das leis que as “formalizaram”, tornariam normatizadas; segundo, como sem forma prévia. Estes fazeres adaptam-se às contingências, aos embates, reagem às pressões e às questões que surgem durante os acontecimentos aos quais se abrem ou provocam.” (PAIM, 2006. Pág. 112)

que é de César”, é utilizada pelo autor estadunidense para explicar a relação entre indivíduo e Estado no que diz respeito à cobrança e pagamento de impostos e defender sua posição contra o pagamento de tributos.

Cristo respondeu aos herodianos de acordo com sua situação. “Mostrai-me o dinheiro do tributo”, disse, e um deles tirou uma moeda do bolso. Se usais dinheiro com a imagem de César gravada, e que ele tornou corrente e útil, ou seja, se sois homens do Estado, e de bom grado desfrutais as vantagens do governo de César, então devolvi a ele um pouco do que lhe pertence quando ele o assim exigir. “Logo, dai a César o que é de César e a Deus o que é de Deus”, disse, deixando-os sem saber mais do que antes a respeito de qual era qual, pois não desejavam sabê-lo. (THOREAU, 1849. Pág. 32)

Thoreau, foi ativista anti-impostos tendo suas ideias influenciado a ação de grupos libertários e anarquistas até os dias atuais. Para ele, o Estado não contemplava a liberdade humana, portanto era justo abster-se da submissão ao mesmo, para que pudesse alcançar essa liberdade. Abster-se dessa submissão significava romper com a arma maior do Estado: o capital. Para o artista DE rua essa liberdade reflete-se na ocupação informal do espaço público para realizar seu trabalho. Seja por escolha própria ou por falta de opção, esse artista toma as ruas na esperança de realizar seu trabalho de maneira autônoma, reagindo contra a submissão à figura do patrão. Não necessita nem se importa com o aval de um indivíduo ou empresa, ou mesmo reconhecimento dentro do sistema da arte para trabalhar. Na rua tem a possibilidade de mostrar seu trabalho da maneira que bem entender e isso se torna valioso para sua prática por representar liberdade.

Já o artista NA rua, esta pesquisa considera o ser que viu potencialidade nesse terreno - a rua - e resolveu nele atuar. Não necessariamente negou as intenções com um determinado sistema de arte, mas se permite agir em outro. Nas ruas ele age como alguém que está em busca de compreender aquele ambiente e leva-lo para dentro de uma instituição da qual faz parte. Hoje poderíamos dizer que o artista NA rua sobrevive da coleta de dados e apresentação da pesquisa artística, sempre pronta para se infiltrar nos editais de cultura.

Mas e quando o artista NA rua se porta como artista DE rua? Quando se vê obrigado a romper com seus egos de artista para que possa continuar a se dedicar a arte e percebe que seu compromisso não é com o nome nem a imagem que ostenta de artista, mas com o fazer artístico que o mantém vivo e atuante. Nesta pesquisa, agindo tanto como artista DE rua quanto artista NA rua, procuro diminuir as distâncias que possam existir entre a prática de um e outro, buscando uma maior liberdade no fazer artístico onde o artista possa livrar-se das amarras de um pensamento hegemônico que parece cada vez mais selecionar e ditar as regras da arte. Como artista NA rua, compreender como se criam estratégias de criação fora do sistema da arte contemporânea, como artista DE rua enfrentar o desafio de se manter atuante e produzindo o que considero arte, experimentar outras visões, posicionamentos, tanto artísticos quanto políticos e econômicos. Trabalhar os anseios e dificuldades econômicas do artista junto ao desafio da criação e da experiência sensível.

1. CONSTRUÇÃO DE UMA POÉTICA

“Imaginemos um jovem sentado mal acomodado, em uma mureta de concreto na praça central da cidade. Em uma das mãos, o jovem segura uma caneta, na outra mão, ele firma uma prancheta, onde estão alguns papéis em branco. A sua volta circulam curiosos para saber do que se trata, outros passam apressadamente e alguns se aproximam, conversam, permanecendo à sua frente, imóveis por um tempo. O jovem movimenta apenas a cabeça e a mão com a caneta, parece querer olhar para frente e para o papel ao mesmo tempo. Logo, aqueles que estavam imóveis retiram da bolsa uma moeda de R\$1,00 (Um Real), dão a moeda ao jovem, recebem dele uma folha de papel, agradecem e vão embora. O jovem permanece sentado, sustenta a caneta ora com a boca, ora com a orelha, e assim consegue reorganizar minuciosamente os papéis que carrega. Ao se aproximar um pouco mais, detalhe, percebemos que entre um papel e outro, havia papéis-carbono.”

Rebeca Stumm, 2014.

(Descrição de uma prática de rua sob a visão do outro)

1.1. O contato com o desenho e as ruas

Lembro que os primeiros contatos que tive com o desenho foram ainda criança por influência do meu irmão mais velho. Ele, um apreciador de HQs (histórias em quadrinhos), dedicava-se ao passatempo de copiar os personagens que via nas revistas e uma vez ou outra criar os seus próprios. Eu por minha vez, impressionado com a capacidade que ele possuía de desenhar o que observava, tentava copiar seus desenhos. Literalmente calcava os desenhos que ele fazia na esperança que seu talento me fosse

transmitido. Naturalmente não passei a desenhar igual a ele, mas me tornei um “copista”, passei a desenhar tendo outras imagens de referência e raramente desenhava de memória. Mais tarde, o interesse por aprender a desenhar acabou me colocando ainda jovem (tinha 12 anos) dentro de uma sala com outros estudantes de arte na cidade de Santana do Livramento por conta de uma bolsa de estudos que recebi de uma benfeitora na época. O lugar chamava-se “Ateliê Gente de Arte” e funcionava como um anexo da Casa de Cultura da cidade. Pelo fato da linguagem do desenho não possuir ênfase naquele espaço (lá aconteciam aulas mais voltadas para as técnicas de pintura e cerâmica), precisei pesquisar por conta própria artistas e formas de desenvolver o desenho.

Ainda lembro de certa vez que estava a desenhar e minha mãe me alertou sobre eu estar copiando uma imagem, e que no curso de artes ao qual frequentava eu não poderia fazer isso, que eu devia ser [ela usou a palavra] “autêntico”. Minha mãe, na época trabalhava como empregada doméstica para duas professoras de português aposentadas que gostavam de lhe contar histórias sobre suas viagens pela Europa e eram apaixonadas por livros de arte. Eu, ao sair do curso de artes rumava para o apartamento dessas senhoras para voltar para casa com minha mãe. Enquanto não terminava o turno de minha mãe, eu muitas vezes a aguardava olhando os livros de arte que tinham no apartamento e absorvendo referências que de outras formas não tinha acesso.

Em se tratando de Santana do Livramento, uma cidade de interior, fronteira com o Uruguai, pesquisar outros artistas foi a descoberta de muitas novidades, descobri os movimentos modernistas, os manifestos (que traziam outras propostas de manifestações artísticas), a contracultura³ da década de 60, os experimentalismos dos anos 60, 70 e 80, e isso foi estimulante para que eu passasse a almejar me tornar um dia também um artista. A consciência de que arte não precisava ser algo pendurado na parede e/ou sob uma moldura foi algo que “abriu-me os olhos”. Isso é um paradigma há muito tempo ultrapassado na história da arte, mas que para alguém, nascido em uma cidade de interior, representou uma mudança drástica no que eu entendia como arte, ou melhor, no

³ O termo contracultura foi cunhado por Theodore Rozak. Num de seus livros mais conhecidos, intitulado “O Nascimento da Contracultura” (The Making of a Counterculture), de 1968, ele afirma que, apesar de que as lutas entre as gerações sejam uma constante na história humana, os acontecimentos de 1968 revestiam um caráter específico, caráter denominado por ele de “contracultura”. Por “contracultura” devem ser pensados todos os fenômenos daqueles anos (e alguns anteriores): oposição à guerra do Vietnam, movimentos pelos direitos civis, o chamado “amor livre” e o uso de drogas psicodélicas na procura de uma “expansão da consciência”, entre outros, não como fatos isolados, mas como gestos de grande inovação cultural. (MARTINEZ, 2012)

que me foi passado sobre arte até aquele momento. Descobrir que a arte poderia ser algo enviado por correio, publicado no jornal, distribuído na rua ou gritada em praça pública me fez tentar práticas artísticas fora do curso que frequentava. Foi como experimentar um sentimento de liberdade em relação ao que era produzido dentro do ateliê e às *vernissages* que aconteciam no local, sufocantes e repetitivas ao meu ver, por já saber o que todos esperavam encontrar: belíssimos desenhos e pinturas enquadradas e penduradas nas paredes. Conhecer essas novas formas de produção foi também um fator motivador para me levar a fazer retratos-desenhos nas ruas. Nesse território sem paredes experimentei uma produção que resultava de um contato com o público da rua. Essa proximidade eu não costumava ver em exposições da Casa de Cultura. Também havia a proximidade com o espaço da **rua**⁴ e conseqüentemente com artistas de rua como o desenhista itinerante Sérgio Cunha que me contava sobre suas viagens pelo Rio Grande do Sul “com a caneta e a folha na mão”. Enquanto que no ateliê da Casa de Cultura eu me sentia produzindo para um círculo fechado, o qual pareciam deter o conhecimento de como deveria ser o fazer artístico. Nas ruas eu tinha a oportunidade de produzir para um público leigo, que não detinha conhecimento de história da arte e que não se importava com a moldura da obra nem com o nome do artista, mas com o que viam representado, ou seja, sua própria imagem sendo representada por um artista acessível, pessoa igual a eles que se coloca à disposição com seu trabalho e está aberto para os critérios de análise do público da rua. Ainda sob a recomendação de não trabalhar com cópias e buscar ser autêntico, passei a valorizar mais o gestual do desenho e principalmente desenhar coisas e pessoas ao vivo e de observação.

Essa prática de retratar pessoas nas ruas foi interrompida durante um período, entretanto esse histórico me levou a procurar no ensino superior uma maneira de me aprofundar no universo da arte, e no segundo semestre de 2006 tive meu ingresso na UFSM no curso de Artes Visuais. Nesse período de estudos, creio que o clima acadêmico somado à sensação de aprisionamento que estava sentindo ao trabalhar em uma churrascaria nos fins de semana para me sustentar financeiramente me fizeram considerar a possibilidade de retornar às ruas. Dessa vez, por influência da academia passei também a me preocupar com conceitos que abrangem a prática do retrato de rua, fazendo com que esse trabalho me valesse também como pesquisa acadêmica. Foi então

⁴ [do lat. Ruga, ‘ruga’, posteriormente ‘sulco, caminho’.] S.f. 1. Via pública para circulação urbana, total ou parcialmente ladeada de casas. 2. P.ext. Numa cidade, vila, etc., qualquer logradouro público ou outro lugar que não seja casa de residência, local de trabalho, etc.: Foi para a *rua* cedo e ainda não voltou. (FERREIRA, 1986, pág. 1525)

que iniciei o trabalho “Retratos \$1”, onde realizava retratos-desenhos de transeuntes nas ruas do centro da cidade reutilizando panfletos publicitários como suporte e papel carbono para guardar o que eu imaginava ser uma cópia de cada retrato, começando aí a formar meu arquivo pessoal de desenhos que ocorriam em situação de experiência NA rua.

Nesse momento também realizei algumas viagens para o Uruguai⁵ e a prática de desenhar onde quer que eu estivesse, ganhava cada vez mais força, talvez por que fosse uma maneira eficiente de produzir e carregar o que produzia. Eu utilizava materiais como canetas, folhas A5 e prancheta pequena, os quais cabiam em apenas uma mochila. Ao retornar ao Brasil, fui morar em Salvador, Bahia. Não me desvinculei do curso, dando assim continuidade à pesquisa dos retratos com desenhos produzidos nas ruas, mas por motivos familiares tive que terminar minha graduação produzindo à distância. Com o desenho tinha a possibilidade de me inserir no espaço público de forma sutil acompanhando a velocidade que a cidade exala. Meu desenho passou a possuir uma característica: a de ser realizado de forma rápida, buscando captar o máximo de detalhes de um acontecimento e/ou de um ou mais indivíduos no mínimo de tempo.

A possibilidade de carregar o trabalho e me tornar ambulante no sentido de não me prender a locais específicos me ofereceu liberdade para me deslocar, me inserir e entrar em contato com uma variedade maior de ambientes e pessoas. Realizei desenhos, nas ruas, em ônibus, em rodoviárias, aeroportos, lugares esses que me chamavam a atenção pela aglomeração e certo ordenamento dos indivíduos, seja por meio de filas ou mesmo os locais que sentavam, em bancos ordenados em pequenos grupos. Nasce daí um interesse especial por questões antropológicas e políticas no trabalho. Passei a utilizar o desenho como uma forma de “anotar” situações, registrar pessoas e lugares. Obter desenhos dessas situações se tornava como catalogar documentos de uma pesquisa antropológica do meio urbano.

⁵ A experiência na escultura nesse período me levou ao Uruguai, a primeira vez para participar de um simpósio de escultores no distrito de La Pedrera, em Rocha e na segunda vez para participar de um intercâmbio em Montevideo, onde fiquei por cinco meses e desenvolvi uma parte do trabalho final de graduação.

1.2. Retratos \$1

Re.tra.to *sm.* **1.** Representação da imagem de uma pessoa real, pelo desenho, pintura, gravura, etc., ou pela fotografia. **2.** Figura, efígie (de alguém). **3.** *Fig.* Pessoa muito semelhante a outra. **4.** *Fig.* Modelo; exemplo. **5.** *Fig.* Descrição mais ou menos fiel e detalhada de algo ou alguém.

Re.tra.tar¹ *v.t.d.* **1.** Fazer retrato (1) de; reproduzir a imagem de; **2.** Representar ou descrever com exatidão ou vividamente. **3.** Deixar ver, apresentar, mostrar. *Transobj.* **4.** Descrever, apresentar, com certo aspecto ou qualidade. *P.* **5.** Fazer o próprio retrato **6.** Apresentar-se, mostrar-se, expressar-se. [C.:1] (FERREIRA, 2008, pág. 429)

Retrato – “Representação de uma figura individual ou de um grupo, elaborada a partir de modelo vivo, documentos, fotografias, ou com o auxílio da memória, o retrato (do latim *retrahere*, copiar) em seu sentido primeiro ligado à ideia de *mimese*. Por essa razão, foi muito utilizado nas academias e escolas de arte para o aprendizado do ofício e domínio da técnica. Na pintura, o retrato se afirmou como gênero autônomo no século XIV, após ter sido utilizado no Egito, no mundo grego e na sociedade romana, com finalidades diversas: comemorativa, religiosa, funerária etc. *Giovanni, o Bom* (1360), pertencente ao Museu do Louvre, é considerado um dos primeiros retratos pintados de que se tem notícia. A partir daí, o retrato passa a ocupar lugar destacado na arte europeia, atravessando diferentes escolas e estilos artísticos. A produção de autorretratos segue o desenvolvimento do gênero, desde o início, constituindo um filão fartamente explorado por artistas de todas as épocas.” (Enciclopédia Itaú Cultural)

Quando comecei a fazer retratos-desenho na rua, executava-os num espaço central da cidade conhecido popularmente como “calçadão”, mais precisamente em Santana do Livramento, RS, cidade onde nasci. Nessa época, naturalmente minha noção de pesquisa ainda não estava amadurecida o suficiente para perceber certas circunstâncias relacionadas ao retrato e ao espaço público e tampouco como poderia “viver de arte”, talvez, no fundo isso não me interessasse realmente, mas utilizava essa prática como uma forma de gerar uma renda extra na casa em que vivia com minha mãe e irmãos. Conheci durante esse período Sérgio Cunha, um artista viajante, nascido em

Uruguaiana, RS, atuante ainda hoje, e que trabalha com uma temática regionalista. Desenha cenas do campo⁶, baseado em lembranças da infância.



Figura 1 - O artista viajante Sérgio Cunha desenvolvendo seu trabalho em um espaço público na cidade de Santa Maria, RS. Imagem: Internet.

Na época em que comecei a ir para a rua desenhar, ele foi sem dúvida uma grande influência, por me ensinar algumas técnicas de desenho e demonstrar como aquilo poderia ser também uma forma de exposição do trabalho realizado e de aquisição de renda. Posso dizer que foi uma espécie de professor artista de rua que me ensinou detalhes da sua prática, possibilitando que eu me apropriasse da mesma para desenvolver meu próprio trabalho, provando dessa forma que o artista DE rua não prima pela competição, para ele, todos devem ter direito de aprender e espaço para realizar seu trabalho. Não esqueci dessa lição e quando retornei às ruas, já durante a graduação em artes visuais em 2009, a tomei em consideração. Meu trabalho não deveria ser competitivo e ao mesmo tempo eu deveria me sentir à vontade naquele território, pois ele também era meu. Sabendo que outros artista de rua também utilizavam o espaço que eu voltara a me inserir, prezava por respeitá-los e não representar uma ameaça para suas

⁶ Temática comum ao Rio Grande do Sul pelo fator cultural que romantiza a figura do Gaúcho e suas tradições campestres. A romantização da vida no campo é obra de autores do início do século XX, como o alemão José Luzenberger, pintor de aquarelas que retratam a vida nas estâncias. (História ilustrada do Rio Grande do Sul, 1998)

vendas, por isso as vezes, optava por me distanciar ou dependendo da situação me juntar a eles para atrair mais curiosos pelos trabalhos expostos.

Pela influência de investigação de materiais na academia, alguns pré-requisitos foram estabelecidos para que se iniciasse o trabalho:

(a) - *Os retratos seriam feitos em materiais de mínimo custo possível.* Elegi como suporte panfletos e outros papéis já usados (impressos) de um dos lados. Esses materiais além de não me oferecerem custos, também me chamavam a atenção por seu caráter descartável. Eram materiais efêmeros, sem muita importância que ao receberem a imagem do retrato passavam a serem conservados. O carbono e a esferográfica representam também materiais de baixo custo e que podem ser reutilizados em vários outros retratos. Aqui o baixo custo aparece também com a proposta de possibilitar baixar o preço de venda do próprio retrato;

(b) - *Seriam realizados de maneira rápida.* Acompanhando a velocidade do deslocamento das pessoas na cidade, como artista de rua, acelero também meu processo de execução do retrato. Nem o retratista, nem o retratado tem tempo a perder. O retratado pode estar de passagem e para o artista de rua tempo é dinheiro. 5 á 7 minutos eram o suficiente para retratar os transeuntes, entretanto algumas vezes os mesmos formavam filas para serem retratados, disponibilizando assim um tempo a mais para fruir da experiência do retrato de rua.

(c) - *Teria custo de no mínimo R\$1,00 (Um Real).* Especifiquei um valor simbólico ao trabalho levando em consideração o material e o tempo que realizava os retratos. Por questões pessoais, avaliava como antiético cobrar por materiais que tinham sido conseguidos quase de graça, todavia minha força de trabalho também estava em jogo, portanto considerei um preço mínimo. Com o preço de R\$1,00 (Um Real) pré-estabelecido passei a considerar que somente se realizasse vários retratos em um mesmo dia poderia cobrir meus gastos diários. Menos é mais. Realizei, portanto uma prática que parecia querer testar meus limites físicos de trabalho chegando quase a automatizá-lo.

(d) - *Com o auxílio de um papel carbono criaria imagens duplicadas dos retratos para que me possibilitassem expor posteriormente todos em conjunto em outros ambientes.* Com o auxílio do papel carbono passei a criar duplicatas dos retratos. Essas duplicatas passaram a representar uma espécie de “nota fiscal” que comprova a

transição e acima de tudo passa a ser um objeto utilizado pelo artista-pesquisador (o artista NA rua) para expor seu trabalho. As duplicatas não eram comercializadas nas ruas, seu valor de troca importa ao âmbito institucional, é um registro de uma pesquisa processual compreendida em um contexto acadêmico, mas dificilmente assimilado no contexto das ruas. Nas ruas o que possui valor de troca é o retrato à esferográfica que o retratado adquire.

Com isso, retratei os transeuntes de um espaço movimentado (popularmente chamado de “calçadão”) no centro da cidade de Santa Maria utilizando o verso de panfletos publicitários, papéis carbono, esferográficas e uma placa indicando o preço do retrato, dando início ao trabalho que chamei “Retratos \$1”.

Os retratos de rua convencionais costumam apresentar algumas constantes na sua concepção: Normalmente utiliza-se folhas brancas A3, grafite ou lápis de cor e fotografias para auxiliar na produção da imagem do retrato⁷. O artista de rua procura utilizar materiais de boa qualidade e que facilitem a molduragem do trabalho após a venda, também mantém o foco no rosto do indivíduo retratado, aproximando a análise formal do retrato de rua ao do retrato tradicional: composição triangular, figurativo e com notável primor técnico. O retrato de rua utiliza-se de um espaço público para materializar-se e por isso atinge uma gama ampla de espectadores e seu custo monetário pode variar conforme a situação econômica do momento e do local onde está sendo feito. Levanto esta questão para apontar um procedimento que adotei na minha pesquisa, o de reconhecer os códigos que formam o senso comum dos retratos de rua e experimenta-los em novos materiais e situações, e buscar uma adaptação desse trabalho ao meio urbano e ao contexto socioeconômico do local onde o artista se encontra, no meu caso, levando em consideração que Santa Maria compreende um local que não possui um mercado de artes visível.

“Retratos \$1”, ao utilizar materiais não nobres (panfletos, esferográfica, carbono) e ao instaurar um valor simbólico que acentua um conceito no trabalho, traz uma proposta distinta em relação ao retrato de rua convencional. A possibilidade de ser retratado em poucos minutos (uma média de 7 minutos aproximadamente) somada ao atrativo preço de R\$1,00 (Um Real) fazia com que o público se aglomerasse em filas.

⁷ Nota-se que raramente os retratos são realizados com “modelo vivo” nas ruas, essa prática é mais comum com a caricatura, onde na imagem, os traços do retratado são exagerados para se chegar a um resultado cômico e possuem uma velocidade maior de execução.

Dessa forma, um a um eu ia retratando cada indivíduo, e a partir disso gerando duas imagens: um desenho à esferográfica que era entregue ao retratado e uma duplicata do retrato, resultado do uso do papel carbono que permanecia comigo - Chamei-os de **retrato-desenho** e **retrato-duplicata**, respectivamente. Nesse momento o artista DE rua se fazia presente, agindo e vivendo sob os códigos e leis da rua.

No final de cada dia de trabalho eu voltava para a casa com os desenhos-duplicata, os quais, colava na parede do meu quarto. Pouco a pouco aquelas imagens ocupavam meu espaço e tornavam-se uma visualidade comum no meu dia-a-dia. Nesse momento passava a refletir sob a visão de artista NA rua, que foi ao território das ruas e retornou com materiais e experiências próprias desse território para serem trabalhadas no âmbito institucional em forma de pesquisa acadêmica.

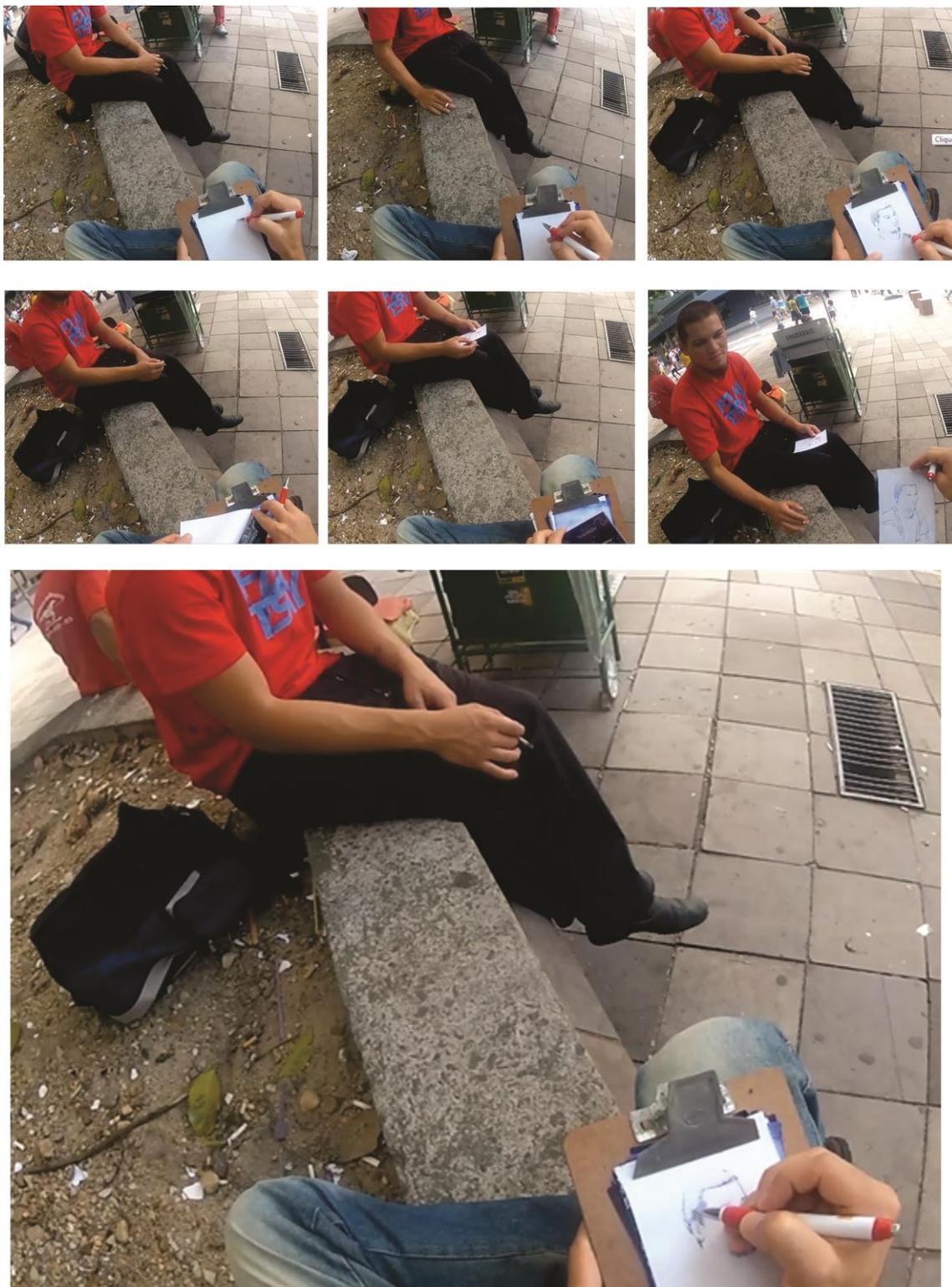


Figura 2 – Imagens sequenciais da execução de um dos “Retratos \$1”. 2013. Arquivo pessoal.

1.3. A prática do retrato de rua

O retrato desempenha na arte algo que atrai por ser reconhecível como uma habilidade de produzir uma imagem da realidade ou o mais próximo desta, por causar identificação de alguém ou de outro que possa se parecer comigo, por oferecer um certo espelhamento de alguém, prazer que se revela, na magia dos espelhos, na fotografia e no desenvolvimento da técnica, que nada mais faz que produzir acessos a si mesmo de diferentes formas. Daí o mito de narciso em que demonstra o prazer de ver-se a si mesmo, ainda que seja por relances como no caso do reflexo na água. Com isso a prática do retrato acompanha a história da arte, está ligado a diferentes ambientes da sociedade, por meio de diferentes processos: desenhos-retratos, pinturas, bustos, caricaturas, fotografia e recentemente os auto-retratos (*selfies* na linguagem da Rede Mundial de Computadores). Acessíveis nas ruas podendo adquirir diferentes reconhecimentos, valorações, legitimações. Destes, o escolhido por mim para uma prática na rua, foi o que oferece menor complexidade material, no entanto se apoia no contato entre a produção, o desempenho e habilidade do artista: o desenho.

Em 2013, quando ingressei na pós-graduação considerava que meu trabalho tratava de relações entre identidade e poder. Almejava investigar relações hierarquizantes na prática do retrato. Percebi que o retrato além de ser um tema recorrente na arte⁸, também possui um histórico ligado à nobreza e ao simbolismo de poder, apesar de nem sempre ter sido destinado a essa função, como defende a historiadora inglesa Shearer West em seu livro “*Retrato*”⁹ de 2004. Porém, a autora admite que exista uma ideia de “endeusamento” na figura do retratado em retratos clássicos, normalmente representando líderes políticos, religiosos, militares, ou mesmo figuras públicas, artistas, filósofos, escritores de grande destaque, os “gênios” (WEST, 2004, pág. 87). O retrato enquanto produto dentro do mercado das artes funcionou

⁸ Em 2012, o prof. Teixeira Coelho, escreve um texto de curadoria da exposição “Olhar e ser visto – retratos e auto-retratos” que ficou em exposição no mesmo ano no acervo do MASP em São Paulo. O mesmo apontava: “O retrato é talvez o mais poderoso gênero da história das artes visuais, com uma presença que se estende desde pelo menos o século 270 a.C. até os dias de hoje. O fascínio que exerce sobre a imaginação humana é único: continua a ser um elo privilegiado entre a razão e o espírito mágico, que não abandona a humanidade. Isso porque o retrato tanto se entrega ao olhar do observador como o observa atentamente, o que pode ser ao mesmo tempo reconfortante e ameaçador.”

Disponível em: http://masp.art.br/masp2010/exposicoes_integra.php?id=89&periodo_menu=cartaz; Acessado em 02/03/2015.

⁹ N.d.A.: Livre tradução do título original “*Portraiture*” de Shearer West, 2004. A mesma palavra também pode ser traduzida como “descrição”.

durante muito tempo como um símbolo de status, sendo um serviço oferecido a poucos, normalmente detentores de algum poder financeiro ou de grande influência social e política – a pintura da “pompa” como se refere Teixeira Coelho¹⁰.

Pensando nas relações que hoje construímos do desenho-retrato com a fotografia-retrato, podemos dizer que com a criação da fotografia, a prática do desenho-retrato não foi substituída, apenas diferenciou-se, e ainda pode-se dizer que soube tomar a fotografia como ferramenta para sua realização, tornando-se ainda mais acessível e rápido, entretanto, há ainda o desenho-retrato realizado via observação do rosto do retratado pelo artista assim como o desenho-retrato realizado através da observação da imagem impressa. Sabe-se também que artistas no século XVII já utilizavam tecnologias para produzir imagens, como câmaras escuras, lentes e até espelhos, porém esses mecanismos ainda eram restritos apenas aos artistas que ainda trabalhavam para famílias nobres¹¹. Talvez o momento da primeira ruptura dessa característica elitista do retrato foi dada em 1854, ano em que Disdéri patenteia seus *portrait carte de visite* e democratiza o retrato fotográfico. Com o passar do tempo, o tamanho reduzido dos retratos e uma técnica de reprodução mais rápida, baixa-se o custo do material e classes menos favorecidas financeiramente começam a ter acesso a esse serviço que lhes permite ver-se retratadas.

Annateresa Fabris atribui a criação da fotografia em formato de cartão de visitas de Eugène Disdéri como “a causa de uma fórmula tipológica, na qual irá se espelhar a burguesia ascendente em busca de seu atestado de existência.” (FABRIS, 2004, pág. 16). Todavia se analisarmos a frase de Fabris, veremos que o símbolo de status oferecido pelo retrato não se perde, ele é adaptado para as novas exigências do mercado. A busca pelo atestado de existência, o ver-se retratado em soma ao barateamento do retrato, levou o público a desejar cada vez mais a novidade da fotografia. O fotógrafo,

¹⁰ “Os primeiros retratos foram os da realeza, do alto clero e da aristocracia, donde serem naturalmente “de aparato” (no Renascimento surgem os retratos das pessoas mais comuns ou, em todo caso, os burgueses). Como toda pintura de gênero, o que primeiro se retrata aqui é o próprio código a que a obra pertence - no caso, a própria pompa, a ideia da pompa; o retratado é meio para pintar-se a pompa em si mesma. O retratado existe porque a pompa existe.” (COELHO, Teixeira. *Olhar e ser visto – Retratos e auto-retratos*. Texto curatorial. Exposição acervo do MASP, 2012).

Disponível em: http://masp.art.br/masp2010/exposicoes_integra.php?id=89&periodo_menu=cartaz; Acessado em 02/03/2015.

¹¹ No documentário “David Hockney e o Conhecimento Secreto” (2003), o artista inglês David Hockney pesquisou como os pintores do passado representaram o mundo de forma tão precisa e descobriu que alguns artistas, ao que parece, podem ter usado a ciência da época, com espelhos e lentes como ajuda no processo de criação de suas obras-primas, entre elas retratos.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7W0AKH7pWZo> ; Acessado em 23/06/2014.

que traz essa novidade rápida e acessível, ascende junto com a sociedade de consumo e o retrato fotográfico é reproduzido em massa para atender as demandas do mercado. Nesse mesmo momento da história o próprio Disdéri utilizava-se da técnica da pintura para retocar imperfeições nas fotografias que realizava tornando esse processo um atrativo. Dessa forma o fotógrafo criou uma combinação entre as técnicas e deu origem a fotopintura¹².



Figura 3 - Adélaïde Ristori na tragédia "Medeia" de Legouvé, Eugène Disdéri, 1860. Musée d'Orsay, Paris, França.

¹² “Toda praticidade da fotografia trouxe aos retratos como, por exemplo, a redução de tempo de exposição do modelo retratado, era então questionada pela falta da cor. Percebendo nesta lacuna uma grande oportunidade, muitos inventores da época passaram a concentrar seus estudos na busca pela fotografia colorida, até que o também francês André Adolph Eugène Disdéri (1819 – 1889) conseguiu o feito. É importante salientar que Disdéri foi também um dos grandes responsáveis pelo barateamento fotográfico e assim, o povo teve acesso à fotografia, o que gerou certa impressão de elevação social, mas de fato não era isso que acontecia. O processo de Disdéri envolvia anilinas e pigmentos sobre a tela ou papel e, tendo a pintura como base referencial, surgia a fotopintura, que buscava igualar a fotografia e a pintura não só na coloração, mas também nos enquadramentos e na linguagem corporal que o fotógrafo, ou o fotopintor, trazia para a fotografia.” Trecho retirado da revista virtual Fotografia Universo fotográfico. Disponível em: <http://www.revistafotografia.com.br/revista/fotopintura/> Acessado em 8/11/2014.

Compartilhamos hoje, mais de um século depois, do uso de câmeras portáteis e aparelhos multifuncionais que também desempenham a função fotográfica de retratar, como celulares com câmeras, câmeras digitais, e mais atualmente *smartphones*, *Ipads*, etc. Isso já é o bastante para tornar a própria prática do retrato também mais e mais acessível.

Atualmente podemos sublinhar o fenômeno dos chamados *selfies*, retratos em que o próprio fotografado é também o fotógrafo e que se tornou um “fenômeno cultural de massa”¹³. O mercado da reprodutibilidade técnica¹⁴ não somente retirou a exclusividade do objeto como também retirou a exclusividade da prática do fotógrafo profissional, pois a ferramenta instrumentalizou a todos. Grande parte das pessoas atualmente tem acesso ao retrato, por meios simples e com baixo custo, e não necessita ser um artista, nem tampouco se preocupar em estar criando uma obra de arte. Empresas criaram modelos de máquinas populares que reforçam a demanda da necessidade de mostrar-se, tornar-se visível. Através da propaganda o consumidor foi sendo induzido a possuir seu próprio aparelho para registrar momentos pessoais, em grupos, lugares ou simplesmente fotografar-se, atestar sua existência como define Fabris.

Na minha pesquisa, surge também um interesse por esse sentido da busca do retrato: o de se ver representado, afirmar-se numa sociedade que ostenta a imagem. O artista de rua que executa retratos, antes da expansão tecnológica, era um dos responsáveis pela produção dessas imagens, em contrapartida, o retratado tolerava sua atividade informal nas ruas. Sabe-se que o artista de rua está em situação de irregularidade no seu espaço de trabalho e que essa irregularidade causa ruídos, mesmo que insignificantes as vezes, ao sistema capitalista, porém uma espécie de acordo social com o público retratado, ainda permite ao retratista ser aceito pelo seu trabalho.

¹³ No artigo “Do Autorretrato ao *Selfie*: um breve histórico da fotografia de si mesmo” de Luciano de Sampaio Soares, o autor aponta: “O advento da internet e, principalmente, dos sites de redes sociais (SRSs) ofereceu ao fotógrafo – profissional ou amador – um novo veículo para a divulgação da mensagem imagética, propiciando um “renascimento” da fotografia a partir do momento que câmeras digitais compactas ou acopladas a outros dispositivos. Os *smartphones*, *tablets* e demais aparatos tecnológicos com recursos fotográficos se configuram então como “importantes instrumentos de comunicação, de registro do cotidiano, de visualização da existência e de construção identitária” (CRUZ; ARAÚJO, 2012, p. 112), oferecendo assim esse recurso expressivo a uma maior parcela da população. Com este acesso, a produção de autorretratos torna-se, dentro da “Sociedade Midíocre” (SILVA, 2013), uma forma de “visibilidade a personagens obscuros, iluminando-os até revelar a transparência, ou opacidade, de seus espíritos” (SILVA, 2013, p. 7) por meio de uma superexposição da vida privada pelo uso do autorretrato publicado em SRSs.” (SOARES, 2014).

¹⁴ “Com o advento do século XX, as técnicas de reprodução atingiram tal nível que, em decorrência, ficaram em condições não apenas de se dedicar a todas as obras de arte do passado e de modificar de modo bem profundo os seus meios de influência, mas de elas próprias se imporem, como formas originais de arte.” (BENJAMIN, 1935, pág. 6)

Em uma pesquisa sobre as práticas desempenhadas nas ruas de Porto Alegre, publicado em 2001 por estudantes de psicologia (UFRGS- Universidade Federal do Rio Grande do Sul), estes diagnosticaram que a prática artística do retrato se sustenta e se renova nos dias de hoje por se tratar de um serviço oferecido à comunidade.

Surge-nos, como questão, então, o que é que sustenta esta forma de arte e o que a veicula como um serviço oferecido à comunidade. Forma de arte que, agora, invade as ruas da metrópole com um tom inovador, mas que, pelo que se sabe, tem suas origens desde a pré-história, onde já haveria uma prática de retratar e ser retratado. Uma prática que sempre se inseriu dentro da realidade social que lhe é própria, que a contextualiza e lhe dá sentido em sua organização e estrutura. Esta "prática" antiga parece ser retomada em nossos dias com certa intensidade e aceitação social.

Assim, nos parece haver uma confirmação da aceitação social que se traduz no pedido popular de ser retratado. E isto nos faz refletir a respeito do que está na base da demanda de retratação - demanda articulada socialmente e que sugere, em sua forma de pedido, uma necessidade. Mas se há, que "necessidade" é esta? (GUBERT e KROEFF, 2001)

Não há resposta a questão levantada, de qual é a “necessidade” das pessoas de serem retratadas, mas pode-se afirmar que a mesma promove esse “acordo social” que permite ao artista de rua comercializar seu trabalho ignorando qualquer formalidade institucional, que no caso do artista de rua implica em solicitações de permissão para ocupar locais de maneira comercial. Então, em meio a isso o retratado torna-se seu cúmplice em uma transação ilegal aos olhos do poder público que cria regras de ocupação dos espaços públicos em nome de uma comunidade. Essa troca entre o artista e o retratado se dá de forma muitas vezes espontânea, voluntária por ambas as partes e agrega força ao trabalho como expressão popular. No entanto, enquanto o retrato se populariza como uma necessidade de auto produção, a prática de oferecer este serviço nas ruas encontra cada vez menos espaço. A sociedade está se instrumentalizando para o isolamento, cada pessoa com sua ferramenta, evitando assim a produção do retrato no contexto público, produzido pelo artista de rua, já estranho nos dias atuais. Figura que se tornou ou pitoresca, um marginal da sociedade, ou um criminoso a ocupar espaços públicos de forma não autorizada e nômade. O desaparecimento do retratista de rua

estaria ligado a interesses econômicos? Se esse é o caso, a prática do artista de rua transcende a problemática artística e se coloca em âmbitos mais amplos, em estudos da psicologia, antropologia e também socioeconômicos.

1.4. Os suportes para o retrato produzido nas ruas

Pan.fle.to (ê) [do ingl. *Pamphlet*, pelo fr. *Pamphlet*.] S.m. **1.** Pequeno escrito polêmico ou satírico, em estilo veemente. **2.** V. Folheto. **3.** Folha de papel que traz impresso o nome de candidato a cargo eletivo, junto com o do respectivo partido e, por vezes, alguns dados sobre o candidato. (FERREIRA, 1986)

Pan.fle.to. (ê) s.m. Folheto com caráter violento, crítico ou satírico, ou de cunho propagandista. (CEGALLA, 2005)

Como já mencionei anteriormente, normalmente o artista de rua retratista procura utilizar materiais de boa qualidade e que facilitem a molduragem do seu trabalho após a venda, isso quer dizer, materiais que durem mais tempo, difíceis de deteriorar, no formato retangular visando moldura, enfim, materiais que sejam também atrativos ao público, talvez por causar a familiaridade com obras conhecidas e que o senso comum considera bela, como por exemplo a *Monalisa* de Da Vinci. Todavia, isso não representa uma regra, apenas uma observação sobre grande parte dos trabalhos de retrato de rua que preocupam-se com o valor de gosto do objeto. Ao perceber essa característica recorrente do retrato de rua passei a pensar materiais para suporte do desenho que permitissem também outras conexões interpretativas para além do retrato, chegando ao panfleto.

O panfleto atualmente representa um elemento da comunicação, da cultura de massas, é comum vê-lo circulando em espaços públicos para propagandear, informar, anunciar, etc. também chamados de “folhetos”, a grande maioria dos panfletos tem curta vida útil, oferecem uma datação, respondem a uma necessidade do momento, como panfletos políticos, avisos, propagandas, etc. Ao ser entregue às pessoas na rua, muitas vezes é subitamente amassado e/ou jogado fora, ou mesmo dobrado e guardado no bolso

da calça, numa mochila, ou qualquer outro lugar em que o possuidor possa “ler depois”. Seu uso mais comum está ligado a propaganda, seja de cunho político ou comercial emitindo informações sobre variados assuntos e intenções. Esse mesmo material também possui potencial para o descarte.

No campo da arte, além de escritores, o panfleto já foi usado por dadaístas e por artistas ativistas políticos como forma de difundir trabalhos e ideias/manifestos por meio da ação direta¹⁵ ou mesmo como uma forma de subverter a pureza dos meios e dos suportes artísticos, como é o caso do brasileiro Paulo Bruscky. (CANONGIA, 2002. p.195.)

Paulo Bruscky é um exemplo de artista que criou os próprios panfletos com informações pontuais à proposta, e inclusive adaptando-os para anúncios de jornais como em “Aurora artificial” de 1976, onde, através do material, buscava patrocinadores para seu projeto de expôr temporariamente uma aurora tropical artificial no céu da cidade de Recife. A proposta, apesar de ter possibilidades de ser executada, foi ignorada, inclusive pela própria NASA¹⁶, a qual Bruscky recorreu através de carta.

Sobre o trabalho de Paulo Bruscky com panfletos, a pesquisadora Ludimila da Silva Ribeiro Britto¹⁷ afirma:

Bruscky se insere na dinâmica da cidade, utilizando um aparato que lhe é peculiar – os panfletos –para deflagrar sua proposta, convidar as pessoas a

¹⁵ Para a artista Claudia Paim, “ação direta está objetivamente associada a prática de ativistas, engajadas e colaborativas tenham elas tonalidades mais políticas, culturais e/ou artísticas. Atualmente, observa-se que esse modo de fazer está bastante disseminado entre os coletivos e as iniciativas coletivas que, entretanto, algumas vezes não se apresentam como artísticos, mesmo tendo entre seus integrantes aqueles com atuação nesta área, estando muito mais alinhados com a noção de ativismo cultural e atuando no campo da representação.” (PAIM, 2012, pág. 108). Sílvia Gallo retoma o conceito de ação direta a partir de Nicolas Walter: “O conceito de ação direta é muitas vezes mal interpretado, tanto pelos anarquistas quanto por seus inimigos. Quando a frase foi usada pela primeira vez, em 1890, ela designava apenas o antônimo da ação política, ou seja, parlamentar; e no contexto do movimento operário significava ‘ação industrial’ em especial as greves, boicotes e sabotagens que eram vistos como uma forma de preparação e ensaio para a revolução”. (Nicolas WALTER, *Sobre o anarquismo*, apud XX, pág. 38.)

¹⁶ NASA - (National Aeronautics and Space Administration) significa Administração Nacional do Espaço e da Aeronáutica, é a Agência Espacial Americana, que responde pela pesquisa, e desenvolvimento de tecnologias e programas de exploração espacial.

¹⁷ Artista Visual e arte-educadora, é mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, além de realizar trabalhos junto ao GIA-Grupo de Interferência Ambiental. Atuou como Professora Substituta de História da Arte na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia de dezembro de 2009 à dezembro de 2011, onde, atualmente é doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais na linha de pesquisa História e Teoria da Arte. É professora efetiva de Teoria, Crítica de Arte e Curadoria da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia.

fazer parte de uma ação que, muitas vezes, não é apreendida como artística, lembrando que muitos desses panfletos são descartados automaticamente pelas pessoas que o recebem. Os desdobramentos da proposta de Bruscky ficam, portanto, à mercê do acaso. (BRITTO, 2014, pág.8)



Figura 4 - Anúncio feito por Paulo Bruscky e Daniel Santiago no Jornal do Brasil em 1976. Imagem: Arquivo Paulo Bruscky.

No caso de Bruscky, o panfleto, mesmo usado como uma contrainformação, ainda mantém sua funcionalidade. Nesta pesquisa, ressalto que aproveitei panfletos que já estavam em circulação, para utilizá-los como suporte nos retratos. O panfleto descartado volta a circular de outra forma, é resgatado de seu processo de deterioração e transformado em suporte para receber um gesto artístico.

Nesse processo de interferência no panfleto, transformando-o em retrato, o conteúdo anterior do impresso (de cunho político ou comercial) que era frente, tornou-se verso. O desenho do retrato usurpa o lugar do conteúdo do panfleto e torna-se ele mesmo o conteúdo. Entretanto o conteúdo impresso de alguma forma ainda se faz presente e aponta para diversas outras relações.

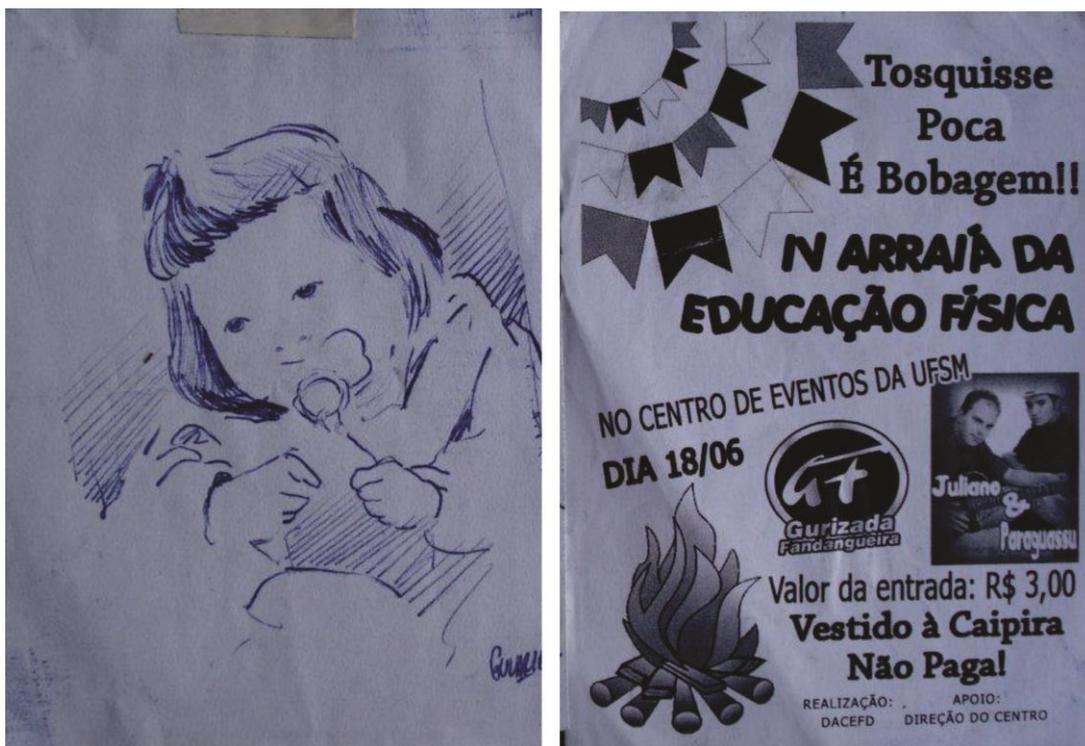


Figura 5 - Imagem frente-verso de um panfleto utilizado para realizar um retrato. “Retratos \$1”, 2009. Arquivo pessoal.

A primeira vista, utilizar os panfletos para desenhar pode parecer uma preocupação “engajada”, politicamente correta com a ética ambiental, embora me pareça mais coerente relacionar com uma contestação à pureza e nobreza do material utilizado no universo da arte. Utilizei papéis que foram criados para serem descartados, e que no meu caso representavam um suporte de custo zero para o artista. Por outro lado o conteúdo e funcionalidade do panfleto, anterior ao retrato, parecia não ter muita importância em relação à valorização pessoal que cada retratado dedica ao suporte do papel. Passei a utilizar outros papéis impressos como suporte (maços de cigarro abertos, polígrafos velhos, calendários velhos, etc.) e isso me fez perceber que uma característica se mantinha: era sempre um material descartado pelos outros, e aí se mostrava o interesse do material. O suporte vem do outro e vai para o outro. De alguma forma os suportes utilizados por si mesmos já apresentam a presença do outro que o produziu e a quem se dirigia para ser consumido o material impresso.

Outro material utilizado neste trabalho é o papel carbono. Material utilizado normalmente para criar duplicatas de documentos burocráticos, emitir notas fiscais, etc.

Sua função consiste em permanecer entre duas outras folhas para que a imagem ou escrita gerada pelo gesto impresso em uma, seja repetido simultaneamente na outra. No trabalho “Retratos \$1” para criar-se as duplicatas, os papéis foram enfileirados, um abaixo do outro, criando uma sequência na seguinte ordem:

1º - um panfleto;

2º - um papel carbono;

3º - outro panfleto.

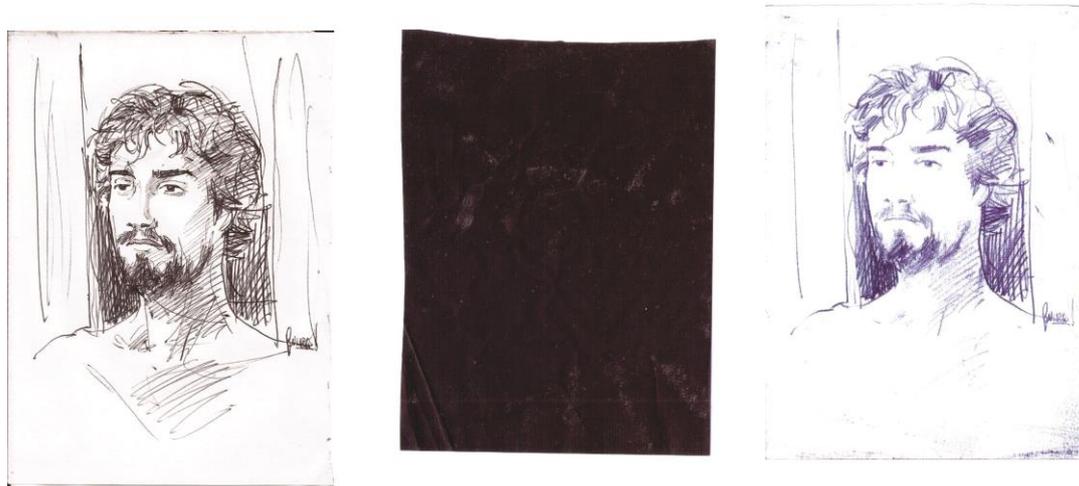


Figura 6 - Sequência de materiais utilizados em "Retratos \$1". Da esquerda para a direita: 1º panfleto com desenho à esferográfica (retrato-desenho), papel carbono e 2º panfleto com a duplicata do retrato (retrato-duplicata). Imagem: Arquivo do artista.

Com a força da esferográfica sobre o primeiro panfleto, o papel carbono também sofre uma pressão que conseqüentemente transmite sua tinta para o segundo panfleto que se encontra imediatamente abaixo do papel carbono. A pressão nos três papéis, porém ocorrem ao mesmo tempo, pois o gesto que emite essa pressão é o mesmo. Sua diferença não é temporal mas espacial, gerando diferença de intensidade dada pela distância da ponta da caneta. Estão posicionados em uma ordem determinada onde o suporte que irá receber a pressão direta da esferográfica está acima de todos os outros papéis, enquanto que o que receberá a pressão do papel carbono está abaixo de todos os outros. Talvez seja essa característica (inevitável, se a pretensão é obter duas imagens

repetidas através do papel carbono) que crie a ilusão de que o primeiro suporte recebe o desenho original (tinta da caneta e olhar direto do artista) e que o segundo se torna uma cópia (impressão da força da caneta sobre a tinta). Cheguei a acreditar por algum tempo, que os retratos impressos nos papéis de baixo realmente se tratavam de cópias, até perceber que as duas imagens são geradas a partir de um mesmo gesto, ou seja, ao mesmo tempo, portanto não existe original e cópia, e sim duas imagens únicas construídas com materiais diferentes, mas com a mesma característica gestual. O primeiro panfleto da ordem recebe um desenho (caneta sobre papel), enquanto que o segundo recebe uma espécie de monotipia¹⁸ (carbono sobre papel). No processo de criação de uma nota fiscal ou recibo comercial que utiliza o papel carbono para gerar segundas vias, o grau de importância entre o que está em cima e o que está em baixo é visto diferente, a começar por essa denominação: 1ª e 2ª via. A 1ª via é a que fica em cima, que recebe a assinatura à esferográfica e permanece com quem adquiriu um produto ou serviço, a 2ª via fica embaixo, recebe a impressão do carbono e permanece com quem ofereceu o produto ou serviço. Efetivamente, tanto a 1ª quanto a 2ª via tem a mesma importância, a de assegurar que o negócio foi concluído. Conferem autenticidade à troca estabelecida entre ambos, quem prestou o serviço e quem recebeu. No seu uso cotidiano comercial o papel carbono aparece como um figurante, apenas um meio pra se obter uma duplicata¹⁹ de um documento. Em “Retratos \$1” é um material quase invisível, não possui uma notoriedade, durante a ação nas ruas permanece entre um papel e outro, quase imperceptível, ao levar o trabalho para expor, apenas o retrato-duplicata é apresentado. A importância do papel carbono se dá no processo do trabalho, onde surge como um elemento retirado do cotidiano das trocas comerciais e transfigurado para o campo da arte. Na pesquisa proposta, o papel carbono age no

¹⁸ N.d.A. Comparo as duas técnicas, a monotipia e a do papel carbono, porque as mesmas geram uma cópia única (mono) e por serem impressões (tipia), fora essa análise literal do termo, as duas técnicas não são idênticas: “Denomina-se monotipia uma placa sobre a qual uma imagem é executada com a tinta adequada. Esta imagem é impressa, tornando-se a cópia única, sendo impossível ser obtido novamente um exemplar igual. Desta maneira, a monotipia situa-se entre as áreas gráficas e o desenho (ou a pintura). A monotipia, portanto, constitui-se de um processo híbrido, entre a pintura, o desenho e a gravura. Aproxima-se do gesto da pintura, da mancha de tinta, ou do traço, da linha; ao mesmo tempo possui características próprias da gravura com a inversão da imagem. Apesar de o próprio nome esclarecer, mono (único) e tipia (impressão), ou seja, que se obtém uma prova única, em alguns casos há a possibilidade de se conseguir mais de uma cópia, evidentemente cada vez mais tênue, mais clara, permanecendo apenas um “fantasma”/vestígio da imagem.” (WEISS, Luise. *Monotipias: algumas considerações*. Artigo – cadernos de gravura – nº2, novembro de 2003.)

¹⁹ **Du.pli.ca.ta** [Do lat. *duplicata*] S.f. **1.** Duplicado (2). **2.** Título de crédito formal, nominativo, emitido por negociante com a mesma data, valor global e vencimento da fatura, e representativo e comprobatório de crédito preexistente (venda de mercadoria a prazo), destinado a aceite e pagamento por parte do comprador, circulável por meio de endosso, e sujeito a disciplina do direito cambiário. [Cf. (nesta acepç.): conta assinada, fatura (2) e triplicata (2) V. título de crédito.]

intuito de num primeiro momento duplicar a imagem e logo depois separa-las fazendo com que os resultados do mesmo gesto se dividam e ganhem rumos diferentes. Isso permite que espectador e artista, cada qual possuam uma parte do processo em que foram geradas as imagens do retrato. Hoje não é mais possível acessar a totalidade deste processo, já que uma das imagens foi trocada por R\$1,00 (Um Real) com o retratado. Da grande maioria de desenhos, o artista possui apenas os desenhos em carbono que requerem cuidados de armazenamento.

1.5. Imagens gêmeas

O gesto realizado no retrato gera 2 imagens, uma com tinta de esferográfica que consiste num retrato-desenho, e a outra, um retrato-duplicata produzido com o uso de um papel carbono. O que diferencia as duas? A resposta pode ser encontrada em vários elementos: o material, a posição em que eles foram colocados na prancheta, e também no valor que cada imagem adquiriu. A primeira imagem, é feita com caneta esferográfica, está posicionada à frente dos outros materiais, é a que artista e retratado estão vendo se formar, e é vendida por um valor monetário (R\$ 1,00). A segunda imagem é construída a partir da pressão da esferográfica sobre o papel da primeira imagem que por sua vez pressiona o carbono gerando a imagem “gêmea” instantaneamente sobre outro papel. Essa segunda imagem não adquire valor comercial no momento da troca com o retratado, é ‘confiscada’ pelo artista e passa a fazer parte do seu acervo de imagens.

O que torna a esferográfica mais nobre que o carbono em se tratando de arte? Na tábula rasa da arte contemporânea, aparentemente nada. Mas em se tratando de produto mercadológico a diferença é visível. A tinta da esferográfica permanece por mais tempo no papel e a imagem resultante possui maior gama de detalhes do que a do carbono. Numa análise fria baseada no sistema capitalista, a imagem resultante da esferográfica surge como mais nobre em relação a do carbono por possuir mais requintes técnicos e possuir uma vida útil maior, portanto com uma melhor relação custo-benefício. Outra característica do trabalho que transmite essa ideia de valor é o fato da imagem feita com a esferográfica estar posicionada sobre os outros materiais, dando a sensação que está

sendo produzida primeiro. Isso indica um erro, já que as imagens são produzidas ao mesmo tempo e sob o mesmo gesto. Portanto o que podemos apontar como diferença é o valor do material e de detalhes atribuídos a cada uma das imagens.

Os valores se invertem após a transação. O retratos são produzidos na rua, nascem de um lugar não institucional, portanto não possuem legitimação no mercado das artes, e só veem a adquirir certo reconhecimento quando são apresentados como pesquisa a partir da mostra das imagens feitas à carbono. Os retratos feitos com a esferográfica e que foram vendidos passam a ser relevados dentro de um sistema de arte por conta da existência da segunda imagem. A existência da imagem a carbono adquire dessa forma tanta importância quanto a imagem à esferográfica. Conhecendo o processo do retrato que produz, a imagem a carbono passa a subentender a existência de uma outra, então ao ver as imagens à carbono em uma exposição pensamos também na sua gêmea, e que tudo ali possui um duplo em algum lugar. Onde estarão essas imagens? É a pergunta que permanece.

1.6. Valores no objeto

Apesar de ter ficado explícito o valor de R\$1,00 no título do trabalho, já chamando a atenção para seu baixo custo, também foi envolvido outros valores na transação. A esferográfica gerava também um retrato-duplicata da mesma imagem a partir do uso do papel carbono, e este permanecia comigo, permitindo que eu guardasse um registro de cada um dos retratados e criasse uma espécie de arquivo de imagens dessa ação artística. O retratado está consciente de que está cedendo sua imagem e que a mesma será exposta. Cede também seu tempo à ação. De certo modo a ação na rua interrompe o itinerário cotidiano de alguns transeuntes que deixam de seguir o caminho que pretendia para posar para o artista ou mesmo observar a ação que acontece. Vale comentar também que não são poucos os que param para observar essas ações, o público se comporta como se estivesse acontecendo um espetáculo visual onde o artista “prova o seu talento” para uma plateia curiosa que espera pelo retrato. Cria-se uma expectativa para ver o resultado e comprovar a “qualidade” do artista através da sua prática, como uma espécie de performance onde agrega-se um valor a exibição de uma habilidade artística. Uma espécie de culto à habilidade do “saber desenhar”, de

reproduzir uma imagem, exigência que acabou se tornando algo secundário ao mundo da arte, pois técnicas e treinos podem desenvolver esta habilidade. Digamos que o mundo das artes hoje exige do artista mais que técnicas, mas elaboração de processos complexos de produção e reflexão sobre o próprio meio de atuação.

Mas e o R\$1,00? Aqui entro em uma questão relacionada ao plano econômico implantado no Brasil em julho de 1994 pelo então presidente brasileiro Fernando Henrique Cardoso, conhecido como Plano Real e que vigora até hoje. No primeiro dia de implementação do novo plano econômico foi transmitido um vídeo em TV aberta que mostrou o presidente em uma padaria pagando um café da manhã com uma nota de R\$1,00²⁰. A imagem tornou-se um símbolo do surgimento do novo plano econômico que propagandeava a indexação da economia, ou seja, a quebra do crescimento da inflação causada pela dívida externa. Por outro lado, marcado também pelas privatizações de empresas estatais, seguidas de turbulências financeiras, vistas pelo próprio FHC como um reflexo da globalização que gerou as crises no México em 1998 e 1999. Dessa forma o valor cobrado em “Retratos \$1” entra como um símbolo local desse sistema econômico. Representa a metáfora da ruptura causada com o sistema antigo e a passagem para uma nova economia de globalização: o pós-moderno ou capitalismo tardio como afirma Frederich Jameson²¹. A metáfora no caso nos situa no sistema em que vivemos e do qual estamos “acorrentados” de alguma forma.



Figura 7 - Cédula de 1 Real. Atualmente não está em circulação, no seu lugar permaneceram moedas de metal.
Fonte: Internet.

²⁰ Série: HISTÓRIA DO BRASIL por Boris Fausto. *Redemocratização*. Direção de Mônica Simões. Disponível em: <http://tal.tv/video/redemocratizacao/> ; Acessado em 18/11/2014.

²¹ JAMESON, Frederic. *O pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2 ed. Atica, São Paulo, SP. 1997.

Não só isso, cobrar R\$1,00 (um valor monetário) pelo retrato também enquadra o trabalho na posição de informalidade. Ao colocar um preço no objeto, o mínimo que seja, e comercializá-lo em espaço público já é o suficiente para causar um ruído ao sistema econômico capitalista que imediatamente intervém. Comerciantes como os “camelôs” são colocados em *shoppings* “populares”, artistas de rua são afastados para lugares menos movimentados, podendo somente ocupá-los a partir de determinado horário (em Santa Maria a partir das 18hs, quando o fluxo de pessoas no centro da cidade começa a diminuir), há lugares que são proibidos em qualquer horário e espaço público.

No site independente “Artistas na rua”²², responsável pelo mapeamento de artistas de rua do país inteiro (Brasil) consta que até 2010, São Paulo se manteve sob grande repressão nessa área, quando esses artistas resolveram unir-se para manifestar contra os abusos. Após meses de negociações um decreto municipal foi instituído pela prefeitura do então prefeito Gilberto Kassab que constava:

O Decreto Municipal 52.504, de 19 de julho de 2011, garante a liberdade de expressão artística nos espaços públicos da cidade e também apresenta as responsabilidades de artistas nestes espaços.

Para resumir, os seguintes direitos estão garantidos:

- Apresentar-se em ruas, praças e parques sem a necessidade de licença ou autorização, contanto que permita a circulação de pedestres e veículos;
- Passar o chapéu (receber doações) sem ser tachado de "comércio ilegal";
- Utilizar equipamentos eletrônicos, desde que respeitados os limites de ruído.²³

Em maio de 2014, é divulgado pelo site da prefeitura de São Paulo outro decreto municipal substituindo o decreto anterior e especificando condições espaciais:

²² Site Artistas de Rua. Disponível em <http://www.artistasnarua.com.br/> Acessado em 28/11/2014.

²³ Fonte: Site “Artistas na rua”, disponível em: <http://www.artistasnarua.com.br/textos/sao-paulo-decreto-municipal> ; acessado em 28/11/2014.

Também deverão respeitar algumas distâncias mínimas. Por exemplo, devem ficar a cinco metros de pontos de ônibus e de táxis, entradas e saídas de estações de metrô e trem, rodoviárias e aeroportos, além de hospitais e pronto-socorros e portões de estabelecimentos de ensino. Eles devem ficar a 20 metros das ruas onde têm feiras de arte, artesanato e antiguidades. E, quando a atividade provoque qualquer tipo de emissão de som, devem ficar a 50 metros de hospitais, pronto-socorros e casas de saúde.²⁴

A conclusão que podemos chegar é que ao mesmo tempo em que a arte contemporânea questiona os espaços e estratégias de atuação do artista, outras instituições cuidam para que se limite esses espaços, interferindo em outras manifestações culturais. Voltamos a pergunta: quem define o espaço da arte? Para o artista que necessita se submeter às permissões do Estado (caso do artista DE rua), essa interferência está refletida nos valores do seu trabalho. As ruas já não permitem que o artista venda seu trabalho à preços muito elevados, ou não venderá, e em alguns lugares, por imposição da lei local só pode oferecer seus trabalhos em troca de doações espontâneas. Porém, o artista DE rua precisa comer, morar, locomover-se, pagar contas como qualquer outro cidadão da sociedade em que se encontra. Para o artista DE rua essa necessidade se faz presente diariamente, um dia sem trabalho pode significar uma refeição a menos.

Se formos avaliar a atuação do artista de rua, existe mais um fator determinante na escolha dos valores do trabalho e ele está relacionado ao caráter social. Aos que determinam preços em seus trabalhos, normalmente consideram valores mais acessíveis ao contexto social que vigora na cidade, ou como já foi dito não terá renda. Aos que não definem preço, caso dos que “passam o chapéu” (doações espontâneas) ficam sujeitos ao discernimento do próprio espectador que contribui com o que pode ou quer. Na rua a arte recebe o preço que o contexto exige, não determina, mas sugere valores e o espectador é atuante na busca pelo consenso desses valores.

R\$1,00 sugere um preço simbólico, porém está sujeito a alterações. Um fato instigante durante o processo de “Retratos \$1” foi o de uma pessoa após receber o seu retrato comentar: “Não está parecido comigo... mas vou pagar R\$2,00 mesmo assim.” Essa situação mostrou um senso de ética do retratado que conseguiu separar qualidade

²⁴ Fonte: Site “prefeitura de São Paulo”, disponível em: <http://www.capital.sp.gov.br/portal/noticia/2282/#ad-image-0> acessado em 28/11/2014.

técnica de atuação artística. Não pagou pelo retrato, pagou pelo trabalho e se sentiu no direito de valorizar esse trabalho. Da mesma forma, vários outros retratos tiveram variações em seu preço por conta da interferência do retratado. O valor da obra, portanto, se mostra como uma das questões que permeiam a pesquisa da arte DE/NA rua, através delas podemos pensar uma poética de rua que defronta artista e espectador.

1.7. Lugares e públicos

Com base nos códigos do retrato de rua abordados chego a questões reflexivas específicas em “Retratos \$1”: qual o lugar do artista, da produção da arte e do público? Há um lugar para o encontro da arte, da produção e do público acontecer? Porque nossas autoridades expulsam artistas das ruas? Isso também é uma imposição do próprio mercado? Saindo do contexto institucional, entrando em contato direto com o público, atuando como um artista de rua, este trabalho tende a borrar os códigos de valor e legitimação para o que é produzido, tanto no contexto da arte, quanto no contexto das ruas.

O artista DE rua não tem compromisso de continuidade no seu fazer, é livre para se apresentar quando quiser, por quanto tempo quiser, para mudar de lugar, para estar no banco da praça, no chão da rua, etc. Seu compromisso é somente consigo mesmo, mas não podemos esquecer que ele vive do seu fazer, adquire com estes retratos seu sustento, enquanto que o artista NA rua, vinculado ao contexto institucional tem um compromisso com a pesquisa que desenvolve na construção de uma visualidade que pode ir mudando constantemente. Parece que seu trabalho dialoga não especificamente com o grande público e sim com um público mais especializado. O artista DE rua, o mesmo que contribui para criação de imagens que afirmam a existência do outro, apresenta-se como um anônimo na sociedade, livre para agir e ser quem queira, enquanto que o artista NA rua possui um compromisso com a figura que representa, que constrói a cada dia e prima pela coerência em sua trajetória e pesquisa artística, sendo dessa forma “melhor visto” no âmbito artístico (com público especializado).

Em 2009 realizei, no período de 3 meses, mais de 500 retratos de pessoas que transitavam pelo centro de Santa Maria, até que um certo dia, durante a execução de um

dos retratos percebi a aproximação de um indivíduo que pediu para conversar depois que eu terminasse. Ao acabar descobri que o mesmo era um agente da fiscalização cumprindo um mandato para retirar comerciantes informais das ruas. Naquele momento fui proibido de dar continuidade ao trabalho, tendo o órgão alegado que se tratava de uma prática de comércio informal e que estava sendo criado o *Shopping Popular*, um lugar para onde seria encaminhado comerciantes que se encontravam na situação de irregularidade. No momento não ofereci resistência ao decreto, apenas recolhi os materiais e retornei para a casa enquanto pensava nas próximas atividades e possíveis lugares para atuar. Naquele instante também o fator econômico se tornou mais visível na prática. Será possível pensar a poética do artista de rua sem pensar no contexto político/econômico? Há vezes que me parece que a preocupação do artista de rua com a sobrevivência ultrapassa a preocupação com a poética e ao mesmo tempo isso faz parte da poética. Lembro que quando fui abordado pela fiscalização, tinha realizado apenas 2 retratos aquele dia. Dois reais, na época, coincidentemente era o preço da passagem de ônibus, e eu fiquei aliviado de saber que tinha dinheiro suficiente pra voltar pra casa, porque quando fui para o local de trabalho, portava dinheiro somente para a ida. Pensar o trabalho do artista de rua é também pensar em como ele sobrevive.



Figura 8 – Execução de um dos retratos em “Retratos \$1”. 2009. Foto: Eveliny Pauler Pedroso.

Depois disso, acabei levando a proposta mais algumas vezes para as ruas, porém em outras cidades onde ainda podia-se trabalhar no espaço público sem a interferência da fiscalização. Já no segundo semestre de 2011, logo após ter voltado para Santa Maria de uma temporada de intercambio no Uruguai, resolvi criar uma outra experiência com o trabalho “Retratos \$1”. Como não tinha a permissão para realizar o trabalho nas ruas, realizei uma exposição com todos os retratos-duplicatas que eu possuía e executei retratos ao vivo no bar “Boteco do Rosário”, localizado em Santa Maria dessa vez retratando pessoas em trabalho conjunto com outro artista (Rafael Heinen) que se somou à proposta. O processo de criação da imagem se manteve, retratávamos as pessoas utilizando os mesmos tipos de materiais - esferográfica, papeis reutilizados e papel carbono - e gerávamos duas imagens, porém o lugar de atuação era diferente, e além disso eu partia também para a ideia de uma divisão da autoria do trabalho ao compartilhar minha forma de atuação com outro artista, utilizando uma característica técnica que eu havia desenvolvido para as minhas necessidades. Os retratos-duplicatas realizados por ele se misturaram aos meus na parede onde todos estavam imediatamente sendo expostos. Desta forma a ação dos dois artistas naquele momento se tornaram uma só, a revelação das imagens ali de forma tão pública entre desenho e exposição fizeram de nossa ação uma performance de desenhos-retratos que também custavam R\$1,00 (Um Real).

Esse momento do trabalho representou uma mudança de ambiente. A ação que nasceu e era realizada na rua agora tinha seu significado modificado, não em relação ao uso técnico dos materiais, mas em relação ao meio social e econômico em que foi inserido. Eu havia me deslocado do anonimato do meio urbano desprotegido para um ambiente protegido e agora gozando do status de artista legitimado com permissão do proprietário do espaço para agir. Nas ruas eu possuía um enfrentamento direto com o público sem excluir uma parte do mesmo, que por sua vez não dispõem de acesso a ambientes como o bar. Claramente este é um aspecto político - se colocar frente ao público - e que gera uma problemática ao trabalho. O lugar que o artista atua é um indicador da acessibilidade que o trabalho terá. Pela lógica social, a rua compreende o espaço mais acessível no sentido de ser um espaço que pode ser usado por todos, por outro lado, espaços particulares tendem a restringir a entrada de pessoas. Por mais que o estabelecimento receba pessoas, cria-se outras restrições, no caso do bar eram restrições financeiras, ou seja, foi excluído um público que não podia pagar.



Figura 9 - Registro da execução de “Retratos \$1” no bar Boteco do Rosário, 2011. Foto: Evelyny Pauler Pedroso.



Figura 10 - Registro da execução de “Retratos \$1” no bar Boteco do Rosário, 2011. Foto: Evelyny Pauler Pedroso.

O pensamento de Bauman aponta uma visão dos locais públicos a partir de uma lógica econômica baseada no capital, onde os lugares que denominou “êmicos”, como praças, ruas, calçadas, “expulsam” pessoas, enquanto que os “fágicos”, como *shoppings centers*, casas noturnas, cinemas, etc., “engolem” pessoas.

Apoiado no discurso de Lévi-Strauss, o sociólogo aponta:

Claude Lévi-Strauss, o maior antropólogo cultural de nosso tempo, sugeriu em tristes trópicos que apenas duas estratégias foram utilizadas na história humana quando a necessidade de enfrentar a alteridade dos outros surgiu: uma era a antropoêmica, a outra, a antropofágica. [...] As formas elevadas, “refinadas” (modernizadas) da estratégia “êmica” são a separação espacial, os guetos urbanos, o acesso seletivo a espaços e o impedimento seletivo a seu uso.

A segunda estratégia consiste numa *soi-disant* “desalienação” das substâncias alheias: “ingerir”: “devorar” corpos e espíritos estranhos de modo a fazê-los, pelo metabolismo, idênticos aos corpos que os ingerem, e portanto não distinguíveis deles. [...] Se a primeira estratégia visava ao exílio ou aniquilação dos “outros”: a segunda visava à suspensão ou aniquilação de sua alteridade. (BAUMAN, 2001, p. 115-16)

Assim como as autoridades querem organizar quem pode permanecer na rua, é cada vez mais comum encontrarmos vestígios de arquitetura hostil “êmica”, desenvolvida nas cidades para expulsar moradores de rua, ou outras pessoas que desejam permanecer por um tempo maior em algum lugar e para isso precisam encontrar certa receptividade do local. Bancos estão sendo projetados com protuberâncias que impedem de deitar, formas pontiagudas debaixo dos viadutos, debaixo de escadas, tudo para que o transeunte simplesmente mantenha-se transitando, não deite, não sente, enquanto que os espaços como bares aglomeram pessoas através do oferecimento do consumo e do espetáculo. O que ocorre quando o público do espaço “êmico” resolve entrar no espaço “fágico”? No início de 2013 surgiu um fenômeno no Brasil que ficou conhecido como “rolezinhos” e foi notícia em nível internacional. Tratava-se de encontros marcados por grupos de adolescentes em *shoppings centers* que ganharam proporções gigantescas por conta de articulações pela rede social *Facebook*.

Gerou-se uma polêmica: de um lado conservadores acusando os jovens da periferia por conta dos furtos ocorridos durante os eventos, de outro progressistas apontando o episódio como um indicador da segregação econômica e racial do país. Durante os atos, lojistas fechavam as portas, a vigilância dos *shoppings centers* agia impedindo a entrada de suspeitos de participar dos rolezinhos (em geral indivíduos vindos da periferia, classe baixa, negros) e em alguns casos até mesmo a polícia foi acionada para fazer a segurança dos lugares. O público do espaço “êmico” ao entrar no campo “fágico” é persuadido a abandonar o local novamente. Conduzido a retornar ao lugar que lhe é destinado, à margem.

A ação de “Retratos \$1” ao ser transportada da rua para o bar troca também de posicionamento político. Na rua, o artista estava sujeito aos métodos dispersores do espaço “êmico” e foi sua vítima, no bar o artista promove o espaço “fágico” e pode ser considerado um cúmplice do seu posicionamento que segrega pelo contexto econômico.



Figura 11 - Exemplos da arquitetura hostil, projetadas para expulsar os transeuntes. Fonte: Internet²⁵

Essa mudança de ambiente pode se mostrar vantajosa para o artista, mas não contempla o grande público como nas ruas. Compreendi essa situação após esse episódio e canalizei a produção para ações que explorassem outros espaços de comum acesso. Passei a desenhar cenas corriqueiras em meu dia-a-dia, desenhos dentro do ônibus, desenho de filas em rodoviárias, enfim cenas cotidianas de e em variados lugares que chamei de comuns por serem de uso público, incidindo em relações mais

²⁵ QUINN, Ben. *Arquitetura hostil: as cidades contra seres humanos*. Tradução Maria Cristina Itokazu. Site Outras Palavras: Comunicação Compartilhada e Pós-capitalismo. 2014. Disponível em: <http://outraspalavras.net/posts/arquitetura-hostil-as-cidades-contra-seres-humanos/> Acessado em 22/11/2014.

conscientes entre o artista DE rua e o artista NA rua e afirmando meu campo de atuação como sendo as ruas.

2. NA RUA | DE RUA: ATUAÇÃO DO ARTISTA

“É preciso saber lidar com o dinheiro, o ano demora o ano inteiro” (Maurício Baia, músico)

2.1. Atuação do artista DE rua e do artista NA rua

A atuação comercial do artista de rua retratista no Brasil remete a uma atividade adotada por artistas itinerantes que vagam de cidade em cidade vendendo e/ou trocando seu trabalho por bens de consumo (comida, pousada, roupas, etc). Desde o início da colonização no país já existiam artistas vindos da Europa que desempenhavam essa função. Ao desembarcarem na nova terra, os colonizadores europeus trouxeram com eles as influências renascentistas e do início do barroco, com forte caráter religioso, mas durante o domínio holandês, de 1630 a 1654, os temas sacros foram substituídos. Artistas trazidos pelo governador do Brasil na época, o conde Maurício de Nassau, sem o compromisso com temas religiosos, retrataram a paisagem, os índios, a fauna e a flora do Nordeste, produzindo um amplo material informativo e científico sobre os primeiros anos do Brasil²⁶, já a prática de retratista de rua, como forma de sobrevivência desses artistas, desvinculada de intenções do Estado passa a ser acentuada no período dos oitocentos, momento marcado pela intensa chegada de imigrantes europeus e não-ibéricos e as consequências econômicas decorrentes, entre elas a urbanização e a consolidação da burguesia local. (GOMES, 2007, pág. 31). Primeiramente a prática do retrato de rua manifestava-se no desenho e na pintura e mais tarde, com avanços tecnológicos, na fotografia. Esta, apesar das descobertas de Desdéri apontadas no primeiro capítulo terem sido feitas em meados do século XIX, a modalidade de retratos *carte de visite* só chegou ao Brasil no início do século XX por meio desses artistas, e ficou conhecido no país como retratos “lambe-lambe”, denominação essa devida ao fato

²⁶ Site: FUNDAÇÃO EDSON QUEIROZ UNIVERSIDADE DE FORTAEZA. *Tudo começou com a missão artística e científica de Nassau.* Disponível em: http://www.unifor.br/index.php?option=com_content&view=article&id=736%3AAtudo-comecou-com-a-missao-artistica-e-cientifica-de-nassau&catid=238%3AArte-brasileira&Itemid=1177 Acessado em 22/02/2015.

dos retratistas lamberem a placa de vidro que utilizavam como negativo a fim de identificarem o lado que continha o material de revelação. A descoberta da técnica fotográfica que permitia revelar fotos ao ar livre acabou popularizando a prática do retrato fotográfico por ser inserida num contexto de rua e por serem mais rápidas e acessíveis que as produzidas em estúdios, como aponta estudo do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA/MG):

“A princípio, quando estes fotógrafos surgiram, eles documentavam a família, casais de namorados, noivos, crianças, pessoas que vinham para uma cidade grande e queriam registrar sua viagem ou, ainda, comprovar que estiveram em um determinado lugar da capital. Em seguida, foram profundamente favorecidos pelo aumento da demanda por fotografias para documentos, já que na época eram os únicos profissionais que revelavam as fotos, tiradas em chapas de vidro, em 20 minutos, enquanto os estúdios solicitavam um prazo de até três dias.” (IEPHA/MG, 2012)²⁷

Nesse momento da história a fotografia quase toma o lugar do desenho e da pintura, não fosse uma adaptação da técnica criada pelo próprio Desdéri a fim de retocar imperfeições nas fotografias e indicando uma mistura entre a fotografia e a pintura: a fotopintura (vide capítulo I, pág.12). Com a fotopintura, o trabalho de retratar não se tornava tão demorado como era com a pintura e o desenho, visto que a fotografia servia de base para agir com outros materiais sobre ela criando uma espécie de maquiagem na imagem. Outro ponto importante sobre a popularização da técnica é um elemento que a fotografia da época não teria desenvolvido muito: a cor²⁸. Dessa forma, essa mistura de técnicas foi a responsável pela resistência dos pintores de retratos. Os retratistas de rua que mantinham a tradição do desenho ou da pintura apropriaram-se da técnica fotográfica para facilitar seu trabalho, tornando-o mais rápido.

²⁷ IEPHA/MG INFORMA: LAMBE-LAMBES AGORA SÃO PATRIMÔNIO IMATERIAL DE BH, 2012. Disponível em: <http://www.iepha.mg.gov.br/banco-de-noticias/1036-iephamg-informa-lambe-lambes-agora-sao-patrimonio-imaterial-de-bh>; Acessado em 9/11/2014.

²⁸ _____ *Foto Pintura*. Revista Fotografia, universo fotográfico. Disponível em: <http://www.revistafotografia.com.br/revista/fotopintura/>; Acessado em 9/11/2013.



Figura 12 - Retrato fotopintura realizado por artista viajante desconhecido que data de 1983. Fonte: Arquivo pessoal.

No Brasil do início do século XX, paralelamente aos avanços tecnológicos e urbanização, e influenciada pelas vanguardas europeias desencadeava-se a semana de arte moderna em 1922. Enquanto os movimentos modernistas rompiam padrões estéticos e se encaminhavam para novas pesquisas no campo formal e metodologias de comércio, artistas de rua popularizavam técnicas e habilidades artísticas através de um enfrentamento com o público, atingindo um âmbito popular que parece ter ficado obscurecido pela história da arte, considerando a escassa bibliografia e registros a respeito da prática.

A arte de rua nesse sentido pode representar também uma alternativa ao rumo que o mercado da arte começou a tomar em termos metodológicos e técnicos em decorrência da consequente seletividade que passou a ocorrer para escolher os artistas que fechariam negócio com as galerias, ou ainda, apenas uma forma menos burocrática encontrada pelo artista para “ganhar a vida”. O trabalho do artista de rua, mesmo projetando-se na informalidade, funciona como uma maneira de criação de renda.

O mercado da arte, tal como conhecemos hoje, nem sempre existiu. Existiram, é certo, desde o século XV pelo menos, comerciantes de objetos artísticos, de gravuras, de quadros. Mas esse mercado, até por voltas do século XVIII, era secundário: o que dominava era a relação direta estabelecida entre aquele que encomendava a obra e o pintor. [...] A aparição do *marchand*, intermediário que comercializa as obras, é tardia. Ela só se afirma realmente a partir do fim do século XIX, dos anos 1880 aproximadamente. Lembremos o nome de Paul Durand-Ruel, *marchand* dos impressionistas. Com sua atuação pioneira, promoveu exposições individuais e temporárias, garantindo ao artista a compra de seus quadros, criando o monopólio sobre sua produção, abrindo

sucursais em outros países, obtendo grandes financiamentos de bancos – como qualquer empresa comercial. (COLI, 1995, p.94)

Em 1934, Walter Benjamin propôs a ideia de artista como produtor²⁹, percebendo a aproximação que alguns artistas tinham com o proletariado, já Hal Foster ao voltar seu olhar para a América propõe uma visão pós-colonial ao sugerir que surgiu um novo paradigma estruturalmente semelhante ao antigo modelo do “artista como produtor”: o artista etnógrafo (FOSTER, 2014. Pág. 161), este na busca de uma política cultural da alteridade, ou seja, o reconhecimento do outro. A concepção de Hal Foster do artista como etnógrafo reconhece que **aqui** (América) é pós-colonial e o **lá** (Europa) é proletariado, e portanto a atuação do artista também deve ser revista, questionada. Segundo o autor, os impressionistas saíram do ateliê e por isso avançaram em termos técnicos, exploraram a luz, as cores, as formas, os materiais; o artista etnógrafo saiu do campo da arte e teve um avanço político, explorou relações humanas. Recentemente (início de 2015) aconteceu uma conferência de críticos de arte em New York para tratar de uma nova denominação: O artista como devedor, relacionando o trabalho do artista com o desencadeamento econômico atual e abordando dois fenômenos aparentemente ignorado até agora no mundo da arte, as grandes dívidas causadas por estudantes de arte e a geração de lucros sem precedentes das vendas de arte contemporânea.

Aqui um ponto importante para esta pesquisa: ao escolher as ruas e os códigos do retrato de rua como elementos do meu trabalho, estou agindo como o artista etnógrafo que se apropria de um acontecimento econômico corriqueiro de trocas, considerando as relações humanas e o insere em sua produção artística. Escolhi retornar às ruas no intuito de experienciar novamente essas relações que se manifestam no retrato de rua e tentar compreendê-las enquanto fenômeno social, agregando isso à construção da poética e passando a compreender o contexto artístico em que me encontrava como um fator considerável na pesquisa. Tanto em Santana do Livramento quanto em Santa Maria o mercado da arte (de galerias) não se faz presente, e em Santa Maria, os artistas se veem obrigados a ampliar seus laços com outros lugares, buscando outros públicos e espaços para se colocarem. Aqui somos artistas devedores, e a arte de rua pode se

²⁹ Hal Foster em “O retorno do real” tece uma observação sobre o termo artista como produtor proposto por Benjamin: “O autor como produtor” nasceu da excepcional conjuntura de inovação artística, revolução socialista e transformação tecnológica do alto modernismo, e ainda assim Benjamin estava atrasado; Stalin condenara a cultura de vanguarda (o produtivismo, acima de tudo) por volta de 1932. [...] (FOSTER, 2014. Pág. 160)

mostrar uma saída para resistir a essa condição. Usando um exemplo próximo, apresento um acontecimento recente e que pode ilustrar essa afirmação: Rafael Heinen, o artista que juntou-se a mim em “Retratos \$1”, anos depois do trabalho, resolveu também tomar as ruas como espaço de atuação. Detalhe: passou a fazer retratos na rua também pelo preço de R\$1,00, por escolha própria. Na rede social Facebook postou mensagens como: “Estarei pelo centro de Santa Maria fazendo retratos, pelo período da tarde, na praça Saldanha Marinho. Uma iniciativa com fins lucrativos, ou melhor, de sobrevivência... Se você quiser ser retratado por mim, e dar uma força à um representante da classe artística, então chegou a hora!!! Ajude um artista pobre!”.



Figura 13 – PrintScreen da imagem da postagem de Rafael Heinen na rede social Facebook. Fonte: Internet.

“E a arte que saiu da galeria (*ex situ*)?” A pesquisadora Maria Beatriz de Medeiros responde ao próprio questionamento: “Fugiu de casa, deixou a escola, foi aprender na rua que um mais um pode ser Chernobyl ou Fukushima.” (MEDEIROS, 2012, p.74). O prefixo latino “*ex*”, no dicionário, indica ação de tirar, saída, acabamento, ação de levar, privação ou negação, ou ainda fora de, derivação, saída, separação, afastamento, apartamento, extração, em palavras de várias categorias morfológicas (ex.: exterritorialidade), enquanto que “*situ*” indica lugar. A expressão utilizada por Beatriz de Medeiros refere-se a “*ex situ*” como a arte que se tornou não institucional, mas que antes experimentou esse campo. Nesse sentido, o artista etnógrafo poderia ser o artista NA rua e o nativo, o artista DE rua. O artista NA rua, atuando como etnógrafo, não abandona os meios institucionais de atuação, mas vê na rua um lugar de atuação que cumpre com as exigências de uma arte preocupada com as relações humanas proporcionadas pelo contexto da rua. O artista DE rua não estaria resistindo à instituição da arte, estaria resistindo a um sistema econômico, o artista NA

rua que se espelha no artista DE rua estaria traindo a instituição da arte ao romper com a fidelidade às instituições legitimadoras e reconhecer o nativo e seu contexto.

Para o contexto da arte especializada:

A arte contemporânea que não consegue ser conceituada por teóricos, críticos, historiadores da arte, aquela que é heterogênea, múltipla, diversa, dispersa, que foge das regras, normas e bordas pode ser fidelidade às tendências, às instituições legitimadoras, fidelidade ao mercado, enfim, uma fidelidade capitalista. Pode também ser traição. E é esta arte que nos interessa, isto é, a arte contemporânea como traição. Tragam suas traças! (MEDEIROS, 2009, p. 899).

Interpreto que o artista NA rua reconhece que o artista DE rua, nativo, não trai a instituição da arte, pois nunca fez parte dela, ele trai o Estado, pois não paga imposto pelo local de trabalho, apenas busca brechas para se colocar e a consequência de sua ação desobediente é o banimento desse espaço público. “A rua é da polícia”:

Sentir que se é, e estar no mundo, traz a talvez possível liberdade de remexer nos meios-espacos de meus/seus/nossos percursos. Há liberdade? Os espaços são públicos? Que espaços são realmente públicos? A rua? A praça? Esses são espaços da polícia. Grafitar é proibido, namorar é difícil. Andar armado, se for camuflado, pode. A polícia pode, ao dito bandido impõe-se o poder. Shoppings, cinemas, igrejas, lojas, enfim, quase tudo é privado. Que espaço para uma arte que quer sair dos espaços institucionalizados para se tornar pública: arte de rua, arte na rua. (MEDEIROS, 2013)

Como mencionado antes, o artista etnógrafo procura uma política cultural de alteridade, portanto passa a considerar as relações com o outro. Na rua o outro pode ser o artista de rua, semelhante a ele ou o transeunte, o diferente dele. Ambos vão ser responsáveis pela sua legitimação, ambos são seus curadores.

A arte na rua tem como curador o gari, o *marchand* aqui é o corpo do outro que se desviou do trajeto, a galeria se rompeu, escorreu e se ocultou nas

fachadas espelhadas. A rua não tem bienal, ela é atual, real, inaugural. [...] Para ser verdadeiramente arte *ex situ*, fora dos espaços institucionalizados, a brincadeira, a performance, não deve nem ser anunciada como arte. Quando se declara algo obra de arte, o espectador é motivado a colocar o objeto artístico em uma classificação inibidora, ligada à arte dos museus, elitizada, fria e ar condicionado. “Favor não tocar”. [...] O jogo inverte a institucionalização, questiona o mercado de arte, dilui a posição enrijecida de esteticistas, críticos e historiadores. (MEDEIROS, 2012. p.79)

“Retratos \$1” baseou-se e enquadrou-se na arte “sem aviso prévio de intenções” DE rua, e por isso sofreu as consequências: passados alguns meses de ações semanais na ruas de Santa Maria, eis que o inevitável aconteceu e fui abordado pela fiscalização da prefeitura que exigiu minha retirada do espaço. Ao ser abordado, não resisti e acredito que essa situação acabou fazendo parte do trabalho. Isso traz questionamentos sobre o que legitima algo como arte e sua classificação como tal. Frases como “Favor não tocar” ou “Isto é arte” são necessárias? Esse questionamento também não é novo no campo da arte. Em 1973, o já citado Paulo Bruscky em sua caminhada para propor a arte no cotidiano, já trazia a indagação:

A intervenção urbana: “Arte/Pare”, de 1973, registrada em vídeo, propõe a reinauguração da Ponte da Boa Vista, 340 anos após a inauguração, que datava de 1633. Bruscky coloca uma fita na ponte, tanto no caminho dos carros, quanto no passeio de pedestres. Interessante observar, que na trajetória dos pedestres, a maioria das pessoas não pararam. Parecem não se dar conta, não se questionam sobre aquela estranha faixa vermelha esticada. Passavam por baixo, por cima, mas por um bom tempo não interferem no obstáculo no meio do caminho. Os carros param por algum tempo, causando certo congestionamento, até que alguém desata a fita e voltam a passar. (MARSILLAC, 2011. p.1298)

A arte nas ruas é normalmente deslegitimada exatamente por estar nesse contexto. Exemplo disso é o trabalho que o artista britânico Banksy propôs em 2013. Banksy é consagrado no mundo da arte como um dos nomes da arte urbana através de trabalhos contestadores que saíram das ruas e ganharam espaço em galerias no mundo inteiro. Em junho de 2013, um mural de sua autoria teve o preço mínimo estipulado em 1,3 milhão de dólares (mais de 2,8 milhões de reais, pela cotação de 11 de outubro do mesmo ano). Em 2012, outros trabalhos foram arrematados por valores entre 20 mil dólares e 496,6

mil dólares³⁰. Em outubro do mesmo ano Banksy colocou trabalhos seus à venda em um espaço do Central Park de Nova Iorque pelo preço de 60 dólares cada sem anunciar que se tratavam de obras autênticas. Apenas 8 imagens suas foram vendidas durante o período de 1 mês, duas sob a condição de desconto de 50%. No mesmo mês, após vir a público a notícia do trabalho, o trio de artistas composto por Dave Cicirelli, Lance Pilgrim e George Cross montaram uma banca no mesmo local, porém com trabalhos falsos. Resultado: venderam todos em poucas horas³¹. Essa situação demonstra o grande espetáculo que o mercado institucional de arte representa. Obras são supervalorizadas quando colocadas no contexto do cubo branco, do imaculado espaço museológico aos olhos dos “entendidos” e sob a proteção do status de um nome que mais parece uma marca, por outro lado, ignoradas e desvalorizadas no atordoante espaço público cercado de leigos desinformados e artistas anônimos. Apoiado nesses fatos, pode-se dizer então que hoje além do lugar, há o critério da informação sobre o que é reconhecido como arte que também influenciam nos lugares de atuação e legitimação do artista.

Na rua, os trabalhos quando comercializados, são expostos segundo o juízo do próprio artista que em termos institucionais, poderia ser traduzido como artista - curador e segurança desse espaço, já que também é o responsável por guardar o material protegendo-o de furtos e confiscos dos órgãos que frequentemente interveem para impedir esse comércio informal. Rafael Lage, artesão, fotógrafo e um dos criadores do documentário “A criminalização do artista: como se fabricam marginais em nosso país”, defende que se não é possível romper totalmente com o sistema, o sistema pode ser ao menos afastado do indivíduo. O artista DE rua cria maneiras de apresentar e comercializar o seu trabalho. Permite-se não criar regras inalteráveis, trabalha com um senso próprio de liberdade que torna sua prática comercial intuitiva e posta ao acaso. Rafael Lage, em rede social relatou, por meio da página “Camelô do bem comum” uma inusitada troca que realizou com um transeunte: Um imã magnético de geladeira (material que oferece nas ruas em troca de doações espontâneas) por um bilhete de loteria.

³⁰ CARVALHO, Luciana. *Banksy coloca obras à venda, mas só 3 pessoas compram, em NY*. Revista Exame, 2013. Disponível em: <http://exame.abril.com.br/estilo-de-vida/noticias/banksy-coloca-obras-a-venda-mas-so-3-pessoas-compram-em-ny> Acessado em 14/11/2014.

³¹ ZAHUMANSZKY, Carlos. *Montan uma replica del puesto de Banksy em Nueva York*. Site Gizmodo, 2014. Disponível em: <http://es.gizmodo.com/montan-una-replica-del-puesto-de-banksy-en-nueva-york-y-1449647641> Acessado em 28/11/2014.



Figura 14 – Imagem que correu a rede social Facebook. Transeunte exibindo os materiais da troca realizada com o artesão Rafael Lage na rua. 2014. Fonte: Internet.

Historicamente, outras formas de atuação nas ruas também foram desempenhadas por artistas, não sendo poucas as tentativas de boicote aos interesses do capital, principalmente a partir dos anos 60 por conta de artistas que decidiram romper com as instituições ou mesmo questioná-las. A saída para as ruas, mesmo não representando uma saída do mercado da arte, e apropriação da agitação dos movimentos contraculturais que surgiam na época, assumiram um papel importante nessas tentativas. Na América surgem novas abordagens artísticas que se mesclam as inquietações políticas. Um ato curioso acontece na Argentina: em meados de 1968 a embaixada da França em Buenos Aires organiza a entrega do Prêmio Braque. As autoridades da embaixada dão-se o direito de modificar total ou parcialmente as obras gerando um sentimento de repulsa ao prêmio que implicou num manifesto chamado “Sempre é tempo de não ser cúmplices” que repudiava a participação de artistas em qualquer evento que tivesse relação com governos, com o capital, com o imperialismo, etc. Criou-se naquele momento uma série de eventos que rompiam com paradigmas de apresentação das obras e organização das exposições. É claro que isso funcionou para artistas que já eram reconhecidos, que já gozavam da legitimação institucional, mas

demonstra como o sentimento de afastamento do sistema capitalista surge e passa a acompanhar artistas engajados e ativistas.³²

No final dos anos 70 e começo dos 80 no EUA, grupos inspirados pelo fenômeno *punk*³³ surgem reforçando as críticas ao sistema institucional da arte. Dentre eles pode ser citado os Neoístas, que trabalharam com o conceito de “festivais de apartamento” (APT).

Esses eventos duravam uma semana e aconteciam nas residências de *conspiradores*. O primeiro Festival Internacional Neoísta de Apartamento (APT²) aconteceu no apartamento No Galero (Montreal) de 17 a 21 de setembro de 1980. [...] O evento consistia de concertos, arte performática, instalações e exibição de filmes e vídeos. (HOME, 1999, p. 137)

Os festivais de apartamento continuaram por mais 3 edições até que na quarta o evento foi dividido, sendo criado um “evento de duas cidades” como relata Stewart Home em “Assalto à cultura”. A primeira parte realizou-se em Toronto, enquanto que a segunda continuou no Low Theatre em Montreal. ‘tENTATIVELY’, como assinava um dos artistas participantes se recusou a comparecer por ser um evento pago. Em vez de cancelar sua performance, ele esperou o público pagante entrar no teatro e então os instruiu a assistirem sua performance de guerrilha de rua de uma janela, enquanto aqueles que não haviam entrado no teatro podiam assisti-la de graça na rua. (HOME, 1999, p. 139)

A rua nesses casos, mostrou-se como uma alternativa de contestação ao espaço institucional da arte que segrega, seja por questões de imposição do estado, por simples interesses econômicos ou mesmo de quem detém o poder de oferecer produtos artísticos. A partir de propostas como essas também podemos levantar a pergunta: Arte para quem?

³² Mestizo – Uma história del arte latino-americano. Documentário. TAL – Television Latino Americano. Disponível em: <http://tal.tv/video/militancia-artistica/> ; Acessado em 16/11/2014.

³³ Movimento contracultural nascido na Inglaterra e difundido fortemente nos Estados Unidos nos anos 70 e 80. Traziam como lema o “*Do It Yourself*” ou “Faça Você Mesmo”, indicando uma proposta autônoma de criação artística. Teve seu expoente na música com bandas como Sex Pistols, Velvet Underground, The Stooges, entre outras.

Os trabalhos que cito como referência mostram um caminho contrário à institucionalização da produção artística. Os artistas de vertentes subversivas percebem a necessidade de abertura dos campos da arte para que se caminhe para um estado democratizado de apresentação de suas propostas questionando sua detenção por parte das instituições e propondo sua inserção no cotidiano. Eles viam nessa abordagem o futuro da arte:

A arte não será fruição passiva ou aceitação banal do prazer. Será, acima de tudo, uma experiência livre e espontânea, a reunião de todos em torno do fogo do ato criador. (REZLER, 2006, p. 26)

E Ainda André Rezler, citando Kropotkin:

É necessária uma arte nova, uma arte que fale a linguagem de toda a gente, [...] e saiba “penetrar” na cabana de um camponês e inspirar a todos e a cada um concepções do pensamento e da vida. (REZLER, 2006, p. 46)

Kropotkin, assim como Proudhon e Tolstoi, pensadores considerados anarquistas, viram em cada indivíduo um artista em potencial. Pensavam que seria possível libertar no homem o criador que a educação e as condições gerais da vida condenam atualmente a desaparecer.³⁴ Essa ideia vai ser reforçada mais tarde por artistas como Joseph Beuys:

(...) Quando eu digo que toda a gente é artista eu quero dizer que cada um pode concentrar a sua vida nessa perspectiva: pode cultivar a artisticidade tanto na pintura como na música, na técnica, na cura de doenças, na economia ou em qualquer outro domínio... A nossa ideia cultural é muitas vezes redutora. O dilema dos museus e das instituições culturais é que limitam o campo da arte, isolando-a numa torre de marfim (...). O nosso conceito de arte deve ser universal, terá que ter uma natureza interdisciplinar com um conceito novo de arte e ciência. (BEUYS - entrevista com Franz Hak. 1979).

³⁴ REZLER, André. *A estética anarquista*. Editora Achiamé. Rio de Janeiro, RJ, 2006.

Em “Retratos \$1”, ocorre essa mudança de ambiente que faz o trabalho transitar entre dois mundos, ora me comporto como o artista DE rua quando estou realizando retratos e vivo [de dentro] a situação econômica de tal, ora como artista NA rua quando estou acumulando material de pesquisa e refletindo [de fora] sobre essa mesma situação econômica.

Por outro lado o objeto resultante da ação (imagem do retrato) atinge os dois ambientes de forma neutra ao se separarem. Como mencionei antes, nessa ação trabalhei com imagens duplicadas. Não acho certo considera-las cópias, pois foram geradas ao mesmo tempo e num mesmo gesto. É um só desenho que graças a uma técnica específica criou duas imagens. Prefiro chamar de “imagens gêmeas”, uma retrato-desenho e a outra retrato-duplicata. A imagem sofreu uma separação, transformou-se em duas e cada uma tomou um rumo diferente, talvez nunca voltem a entrar em contato, mas existe um elo entre elas: o gesto. O mesmo gesto se faz presente em dois lugares ao mesmo tempo. A presença de duas técnicas em um mesmo tempo de execução gera uma mescla de linguagens que carrega elementos de dois universos e gera resultados diferentes com a mesma imagem. Esses resultados são separados e ganham destinos diferentes.

Os retratos-desenho que os retratados levaram para si tem um destino obscuro, não se sabe o que será feito deles, se serão guardados, enquadrados, resgados, jogados fora, o que se sabe é que qualquer possibilidade fica a cargo da imaginação de quem detém o material depois do momento de separação dos dois, mas principalmente que o detentor e responsável por esse destino é o próprio expectador. A imagem que permanece comigo, torna-se uma espécie de acervo pessoal. Cada um dos retratos nos lembra que uma imagem foi compartilhada, e que possibilitou que artista e expectador possuíssem ao mesmo tempo um objeto que carrega consigo o mesmo gesto.



Figura 15 - Exposição "Retratos \$1". Santa Maria, 2011. (Foto: Marcos Paiani)

Walter Benjamin em “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, frisa: “À mais perfeita reprodução falta sempre algo: o *hic et nunc* da obra de arte, a unidade de sua presença no próprio local onde se encontra. É a esta presença, única no entanto, e só a ela que se acha vinculada toda a sua história” (BENJAMIN, pág. 7). Poderia considerar que na proposta de “Retratos \$1”, o mesmo *hic et nunc*³⁵ está presente nas duas imagens de maneira que ouve um deslocamento espaço-temporal no desenho, em resumo “dois aqui no mesmo agora”, fazendo com que a autenticidade do trabalho esteja presente tanto no desenho à esferográfica quanto no retrato-duplicata. Para Deleuze, “pode-se sempre ‘representar’ a repetição como uma semelhança extrema ou uma equivalência perfeita. Mas passar gradativamente de uma coisa à outra não impede que haja diferença de natureza entre as duas”³⁶. No caso dos retratos, o retrato-duplicata e o retrato-desenho possuem a mesma natureza: o gesto. Através dessa técnica específica o artista consegue guardar para si ao mesmo tempo em que entrega a vivência

³⁵ Expressão latina que significa “aqui e agora”, foi utilizada por Benjamin para designar o elemento que confere autenticidade à obra de arte.

³⁶ DELEUZE, 2006. Pág. 20.

do insubstituível no trabalho: o gesto. A vivência do que hoje podemos valorizar como a performance do artista e que se deu frente ao retratado.



Figura 16 - Imagem de retrato-duplicata ao lado de papel carbono. “Retratos \$1”, 2010. Arquivo pessoal.

3. ENFRENTAMENTO E RESISTÊNCIA

Após o trabalho “Retratos \$1” se fez necessário aplicar à sua continuidade essa gama de questões que surgiram relacionadas ao lugar do artista e valores na obra de arte, assim como os aspectos de enfrentamento e resistência das práticas de artista de rua. Deslocar-se e enfrentar novos espaços de produção assim como novas formas de comércio com o trabalho a fim de explorar a economia e prática informal como uma poética e relacionando a arte com outras áreas do conhecimento.

Ainda no começo da pesquisa, detive-me a buscar lugares para realizar os desenhos, foi então que surgiu, dentre outras a série “DePassagem”, produzida dentro de ônibus de linha municipal. Nesta, o papel carbono se fez presente novamente, porém foram usados 2 ao invés de 1 como em “Retratos \$1”. O motivo foi a possibilidade de representar vários tempos diferentes dentro do espaço do ônibus, assim como a locomoção das pessoas que habitam temporariamente esse espaço.

O processo das imagens se deu da seguinte forma:

1. Com o uso de 2 papéis carbono eu gerava 3 imagens idênticas: 1 desenho à esferográfica e 2 desenhos-duplicata;
2. Após um tempo decorrido dentro do ônibus (suficiente pra trocar a posição dos passageiros) eu separava o desenho à esferográfica e o primeiro carbono, então com a esferográfica interferia na imagem do desenho-duplicata que estava acima da outra, modificando as duas imagens, gerando assim uma sequência de imagens como se fossem *frames*³⁷ de um filme.

O resultado eram três imagens diferentes mas que se originaram de uma primária. Ao contrário de “Retratos \$1” agora eu tinha 3 imagens diferentes em tempos diferentes, mas ainda assim possuíam algo em comum: o gesto que produziu a imagem à esferográfica está presente também nos desenhos-duplicata interferidos.

³⁷ **Frame** (em Português: quadro ou moldura) é cada um dos quadros ou imagens fixas de um produto audiovisual. AUMONT, Jacques & MARIE, Michel: "Dicionário teórico e crítico de cinema", ed. Papyrus, 2001, pp. 136-137.

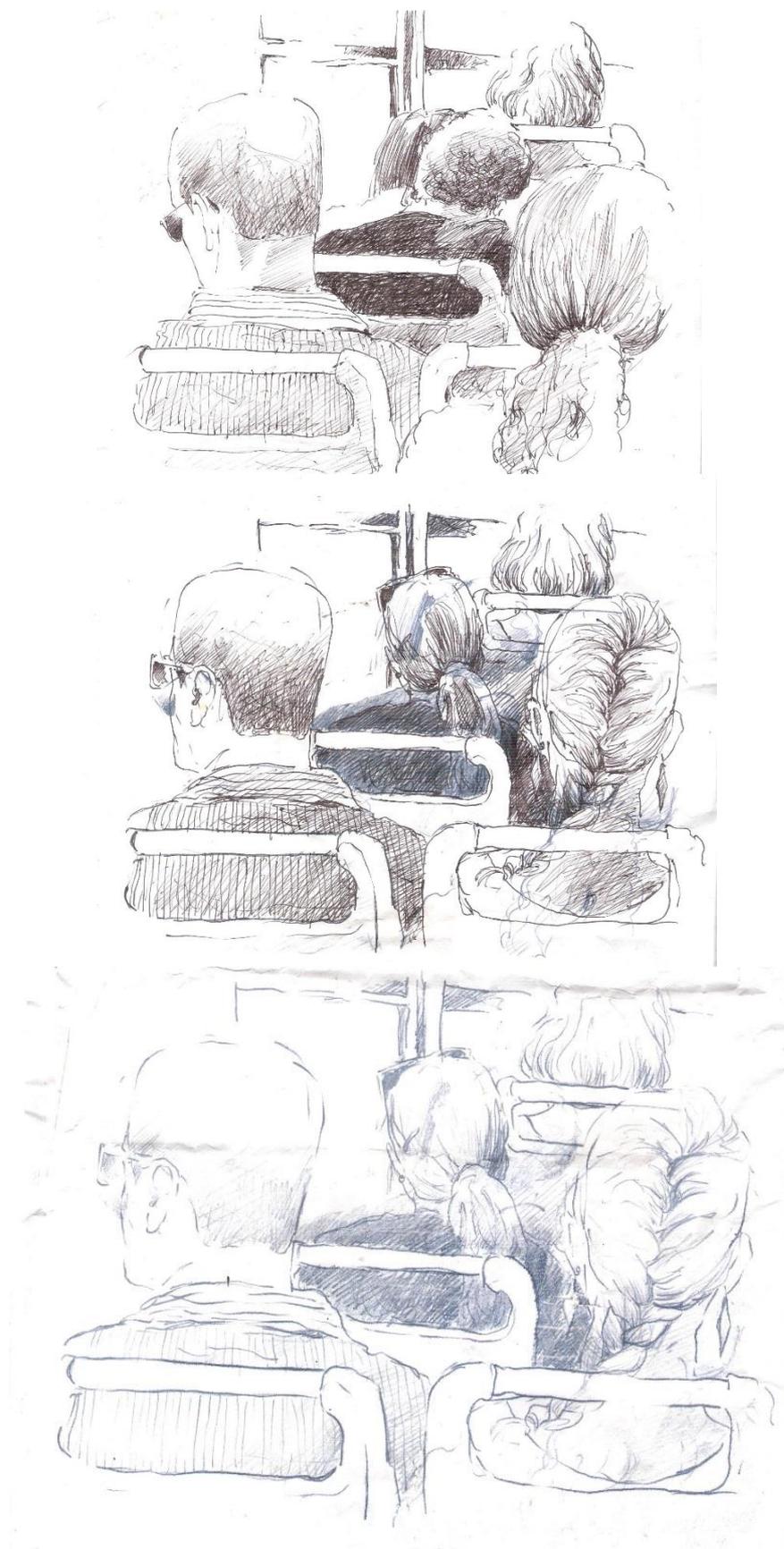


Figura 17 - DePassagem, 2010. Sequência de imagens de cima para baixo: desenho à esferográfica, desenho-duplicata interferido e desenho-duplicata. Folha branca, papel carbono e esferográfica. Arquivo pessoal.

“DePassagem” foi desenvolvida na cidade de Salvador, BA. Essa cidade possui uma política de tolerância aos artistas que apresentam seus trabalhos na rua, por exemplo, empresas de ônibus da linha municipal permitem que esses artistas embarquem de graça nos veículos para se apresentarem e pedirem contribuições em dinheiro. Dentro do ônibus o artista de rua atinge públicos de e em diferentes pontos da cidade. Utilizam o veículo como um espaço móvel. Pode-se dizer que é uma ampliação da atuação do artista de rua.

Aproveitando o espaço da mesma forma, desenhei várias pessoas de várias partes da cidade porém sem utilizar o trabalho comercialmente. Em princípio, essa série consistia na preocupação da imagem, sua repetição e multiplicação, porém ao pensa-lo junto ao contexto do artista de rua, percebi alguns pontos importantes em relação ao valor que o trabalho lida. O artista de rua que apresenta seu trabalho no ônibus embarca no veículo pela porta da frente, não paga a passagem e ainda recebe contribuições pela apresentação. Em “DePassagem” eu experimentei a situação de me portar como qualquer outro passageiro, embarcava pela porta de trás, pagava passagem, sem alardes desenvolvia os desenhos e descia do ônibus. Se em “Retratos \$1” eu me portei como artista DE rua, em “DePassagem” eu fui um artista NA rua. Estava realizando um trabalho sem pretensões de receber por isso, pelo contrário, pagava para poder embarcar e desenhar no ônibus. Não serviu como uma fonte imediata de renda, mas como um investimento. Esse trabalho fez um caminho diferente do que vinha trabalhando, foi produzido na rua mas não existiu naquele contexto, pois não foi visualizado durante o processo. Somente quando foi exposto teve sua notoriedade. Como pesquisa serviu para experimentar uma outra forma de lidar com o destino da imagem que partia do contexto da rua e dessa vez permanecia comigo apenas.

Já nos trabalhos que apresento a seguir, começam a aparecer outros elementos mas mantendo as reflexões sobre valor da obra de arte, lugares de atuação do artista, indivíduos representados e destino da imagem, começando pela experiência em residências artísticas até o retorno aos enfrentamentos de rua.

3.1. Residências e resistências: (in)formalidades

Em julho de 2014, estive junto ao grupo de pesquisa “Momentos Específicos” na fronteira Santana do Livramento/BR e Rivera/UY para participar de uma residência artística programada para acontecer no espaço das bibliotecas municipais das duas cidades. Logo no primeiro dia da residência, na biblioteca Rui Barbosa em Santana do Livramento, aproximou-se um indivíduo que começou a fazer perguntas sobre minha formação profissional. Iniciamos um diálogo e ele acabou me revelando que é um frequentador assíduo do lugar (a biblioteca). Segundo Edson, como se apresentou, utiliza-se do espaço como uma espécie de fuga da marginalidade: “Venho pra ‘cá’ pra não ‘tá’ na rua.”, relatou com uma pronúncia chula. O diálogo encerrou no momento em que tive que acompanhar o resto dos participantes, mas aquele personagem continuou me instigando a curiosidade. No segundo dia, relatei o acontecido junto ao grupo de pesquisa que se reunia na biblioteca Artigas, em Rivera, quando para a minha surpresa haviam pessoas entre nós que conheciam Edson e acabaram me contando mais sobre sua “mania” de ocupar o espaço da biblioteca. Minha curiosidade só aumentou em relação a esse indivíduo que buscava na biblioteca uma maneira de se manter incluso socialmente e tentei esboçar alguns retratos tentando lembrar o máximo que conseguia de seus traços.

Esse exercício me levou a uma reflexão sobre a memória visual que guardamos de indivíduos comuns, que simplesmente passam por nós todos os dias e de maneira tão rápida que mal temos tempo para guardar mentalmente características de sua aparência. Não nos lembramos de todos que vemos todos os dias, apenas os mais importantes, os que nos são caros de alguma forma. Realizar um retrato de uma pessoa que só vi uma vez se tornou um desafio da memória, e, além disso, uma reflexão sobre o indivíduo anônimo. Em “Retratos \$1” acontecia muito a situação de eu retratar pessoas e no final do dia olhar as imagens que ficaram comigo e não lembrar de alguns indivíduos, assim como tem alguns que lembro até hoje, não dos aspectos físicos, mas de falas, trejeitos, etc. Essas pessoas acabaram recebendo uma importância por possuírem uma personalidade marcante em relação às outras.



Figura 18 – Retratos-duplicata resultado das tentativas de retratar o indivíduo encontrado na biblioteca Rui Barbosa em Santana do Livramento, RS. 2014. Arquivo pessoal.

Os desenhos de memória do frequentador das bibliotecas dialogaram diretamente com um trabalho que realizei na Biblioteca Municipal de Santa Maria Henrique Bastide em 2013, também em uma residência do grupo de pesquisa “Momentos Específicos”. Nessa residência realizei alguns retratos de personalidades relacionadas à história da biblioteca. Para isso, usei como base os retratos que estavam nas paredes do lugar. Ali estavam retratados desde antigos diretores do espaço até os membros da academia santa-mariense de letras.

Na busca por mais personagens pertencentes à aquela realidade cheguei a uma pasta com fotos de ex-funcionários. Ali encontrei algo que me interessou: fotos de pessoas que contribuíram para o funcionamento da biblioteca, alguns por mais de 20 anos e cuja lembrança estava guardada em pastas catalogadas. O que fiz foi retratar alguns desses personagens e posicionar no interior de um móvel de arquivo buscando dessa maneira salientar a ideia de anonimato diante da figura desses personagens reais que conviveram naquele local. Em “Sem títulos”, nome que atribuí ao trabalho, procurei representar indivíduos anônimos da sociedade, mas que tiveram importância no funcionamento de um sistema cultural.



Figura 17 - Retratando personalidades ligadas a história da Biblioteca Pública Municipal de Santa Maria. 2013. Foto: Rebeca Stumm.



Figura 18 - Arquivo usado para expôr os retratos dos ex-funcionários, realizados na biblioteca. 2013. Foto: Rebeca Stumm.



Figura 19 - "Sem títulos". Esferográfica sobre papel e arquivo - fichário. 2013. Foto: Rebeca Stumm

Retomando ao personagem das bibliotecas da fronteira do Brasil com Uruguai, estava a tentar retratar por memória um indivíduo que, sendo frequentador assíduo do lugar, também contribui de alguma forma para o funcionamento de um órgão semelhante ao de Santa Maria - a biblioteca -, porém é um contribuinte voluntário, a única coisa que recebe em troca é a possibilidade de adquirir conhecimento e ser acolhido em um espaço em que não se sentiria “perdido”.

O trabalho não acabou na ação do retrato, todavia. Recebi uma proposta de outro participante da mesma residência artística que acabou dialogando com minha pesquisa. Mateus Santos, o outro participante, me ofereceu R\$1,00 (um real) pelo retrato, para que pudesse usar o material no trabalho que ele estava desenvolvendo. Iniciou aí um segundo momento do trabalho.

Devo aqui apontar duas situações que isso implica:

- 1- Mateus Santos faz um resgate de um trabalho meu ao propor a compra do retrato por R\$1,00 (um real);

2- Mateus obtém a propriedade do objeto (retrato) ao efetuar a troca.

Ao fazer um resgate de um trabalho meu, senti-me na necessidade de acompanhar o percurso do retrato e acabei me unindo ao Mateus Santos para pensar a continuidade da proposta. A ideia de Mateus estava vaga ainda, tinha relatado algo sobre trabalhar a economia local que envolve trocas, câmbios, negócios em geral e se interessou pelo meu trabalho por lidar exatamente com questões de troca. Decidimos transformar o negócio do retrato em uma burocrática transição envolvendo trocas simbólicas entre os dois países - Brasil e Uruguai. O trabalho foi dividido em vários momentos:

1º - Eu realizei um retrato-desenho de memória do indivíduo que tinha encontrado na biblioteca (Edson) e com o auxílio de papeis carbono obtive dois retratos-duplicata a partir do mesmo gesto, somando o total de 3 retratos;

2º - Mateus Santos comprou o retrato-desenho e um retrato-duplicata, ambos pelo valor de R\$1,00;

3º - Mateus trocou o retrato-desenho por um livro na biblioteca de Santana do Livramento;

4º - Mateus colou o retrato-duplicata que adquiriu dentro do livro que recebeu da biblioteca de Livramento e doou o objeto para a biblioteca Artigas, em Rivera;

5º - O livro com o retrato-duplicata dentro se tornou um objeto em que se pode tomar emprestado por um pequeno período de tempo, fazendo a imagem transitar em variados lugares e retornar a biblioteca, onde sempre a poderão toma-la emprestada através do livro.

O trabalho acabou fazendo o retrato-desenho ser democratizado de uma maneira mais efetiva em relação ao acesso. Além da experiência visual, o espectador tem a possibilidade de porta-lo durante um tempo determinado. Mateus atuou como um agente que possibilitou o trâmite que permitiu um acesso igualitário à imagem e tornou-se também autor do trabalho.

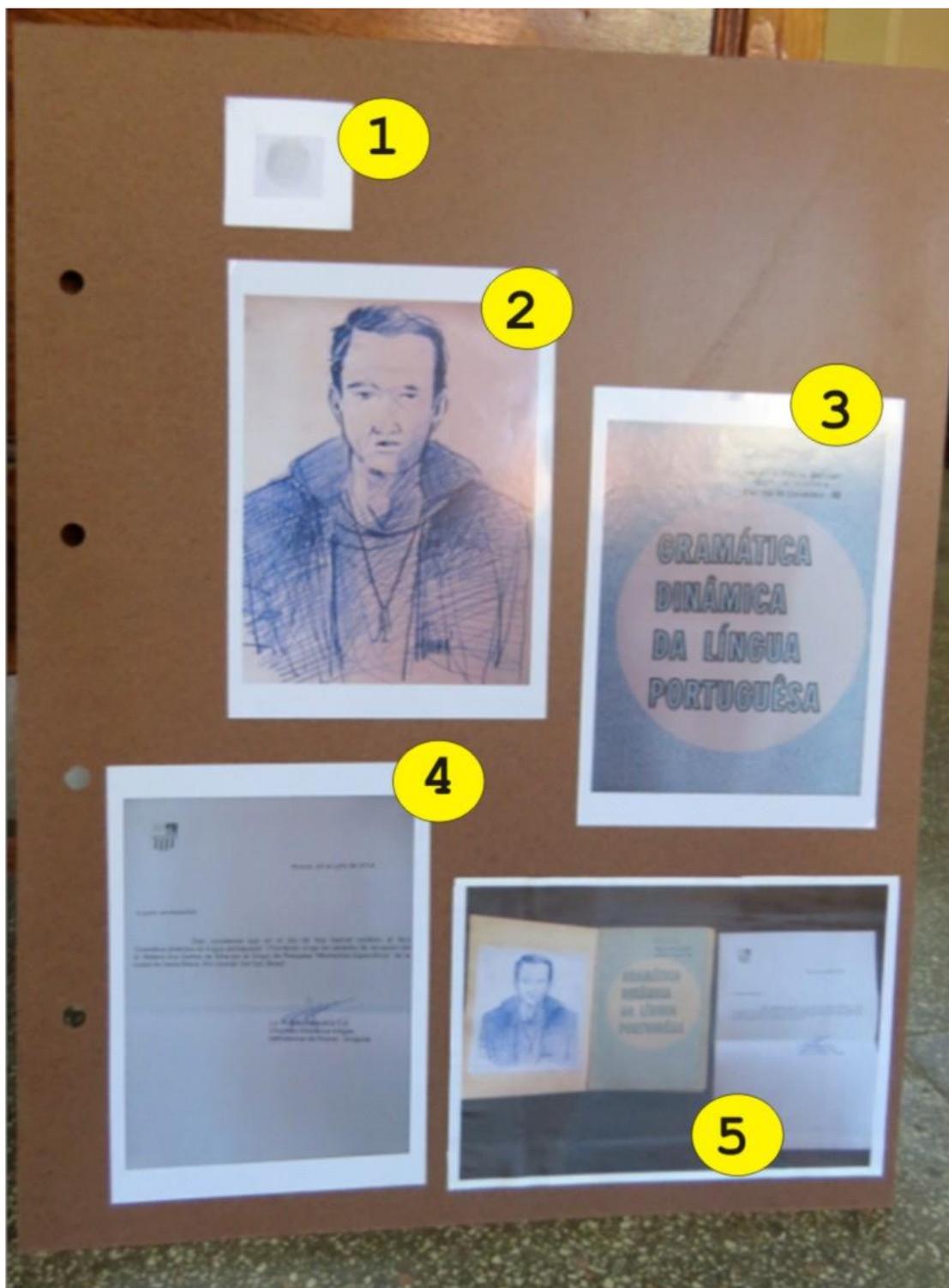


Figura 20 - Imagens do processo do trabalho realizado durante a residência nas bibliotecas de Santana do Livramento/BR e Rivera/UY. 1- Frotage da moeda no valor de R\$1,00 (Um Real), 2- Retrato de memória do indivíduo conhecido como Édson, 3- Livro trocado na biblioteca de Livramento e doado a biblioteca de Rivera, 4- Documento assinado pela bibliotecária de Rivera atestando o recebimento do livro-objeto, 5- Livro-objeto junto ao documento de recebimento do livro. 2014. Foto: Rebeca Stumm

3.2. Permuta

Dando continuidade a uma série de residências artísticas que executei junto ao grupo Momentos Específicos, fomos à São Martinho da Serra, RS, em junho de 2014. Ainda preocupado em relação ao elemento que representa o valor cobrado pelo objeto de “Retratos \$1”, propus realizar o retrato de alguém, mas dessa vez o valor de troca do retrato seria 1cm³ da propriedade do retratado. Um preço aparentemente insignificante, mas que vem a questionar o poder econômico de um trabalho artístico a ponto de interferir na política da propriedade, do uso da terra ao mesmo tempo em que confunde uma lógica econômica baseada na mais-valia como o capitalismo.

Um cm³ neste caso funciona como o valor de R\$1,00 no trabalho “Retratos \$1” que realizei em 2009. É um valor simbólico, num primeiro momento determinado, mas que está sujeito a subversões, portanto passa a ser variável. No caso dos “Retratos \$1”, o pagamento recebido por cada retrato variava muitas vezes por conta do retratado, que ocasionalmente pagava mais pelo trabalho, valorizando o objeto que recebia em troca. Da mesma forma, no trabalho “Permuta”, o retratado se propôs a ceder mais do que foi pedido, subvertendo o valor de troca, valorizando o objeto e proporcionando outros pensares a respeito do espaço escolhido como valor de troca que antes por ser mínimo implicava em um território ocioso. Acabamos, mesmo assim, mantendo os valores originais: 1 retrato X 1cm² da propriedade. O espaço demarcado é minúsculo demais para se produzir algo, não possui acesso próprio (está ilhado na propriedade de outra pessoa), ao mesmo tempo se tornou território particular do artista e, se valessem as leis para esse caso, não poderia mais ser utilizado pelo antigo proprietário, podendo incidir em invasão de propriedade. O objeto (retrato) preservou ou inutilizou um espaço de terra? Aliás, as questões territoriais são de extrema importância para a formação histórica do lugar onde o trabalho foi proposto: São Martinho da Serra. A pequena cidade foi palco de algumas batalhas por território entre portugueses e espanhóis, chegando a passar por ali alguns tratados importantes como de Santo Ildefonso e Badajós, esse último que definiu a conquista portuguesa do torrão.



Figura 21 - Permuta, 2014. Retrato-duplicata do antigo proprietário do cm^3 de terra. Arquivo pessoal.



Figura 22 - Permuta, 2014. Demarcação do cm^3 de terra arrecadado. Foto: Diego Torrico.

Outro ponto sobre esse trabalho: se deu novamente sob uma transição ilegal, uma barganha. Um desenho da imagem do dono da terra em troca de uma área dessa terra, negociado “no fio do bigode”, utilizando uma expressão popular, ou seja, a troca se deu por um comum acordo, sem excessivas burocracias que envolvessem a transição. Estava inserindo uma prática de rua num contexto artístico legítimo. Negocieei pessoalmente meu trabalho e ao mesmo tempo transformei essa transição em uma poética ao propor esse conceito de mercado de arte informal e aberto à troca de bens, a permuta, ou simplesmente uma prática de rua.

Mesmo tendo percebido o processo como o interesse do trabalho, ainda assim, resultam 3 objetos materiais dessa transição: o retrato-desenho e o terreno demarcado que funcionam como moedas de troca e o retrato-duplicata que lembra uma nota fiscal, um documento do qual me apropriei para certificar o acontecimento e registrar o retratado. Aqui me parece coerente pensar a função burocrática do objeto de arte ao conserva-lo, no intuito de registrar a ação artística. Antes de servir para a fruição estética, os objetos resultantes servem para comprovar a relação que travei com o retratado, esta sim interessante como proposta artística. Realizar um retrato-contrato através do desenho configura aqui uma forma de resgatar uma prática já compreendida como própria da arte - o desenho -, e transformar essa prática em uma espécie de valor permitindo que se realize a troca que proponho. O desenho aqui é antes de tudo moeda de troca. A experiência estética que proponho pode ser encontrada na reconfiguração de um objeto artístico (desenho) para um objeto econômico, com valor monetário, ou seja, o desenho e todas suas análises formais enquanto objeto de arte são, a meu ver, secundárias para se pensar a pesquisa. Na discussão contemporânea em arte, outros critérios se fazem importantes, como o que advém dessa atuação e sua potencialidade como realidade transformadora.

A proposta de “Permuta” pode ser encarada como uma citação ao trabalho “cm² arte contemporânea” do Coletivo Filé de Peixe, onde o mesmo expôs e comercializou, de modo certificado, 1 cm² da obra de mais de 50 artistas contemporâneos brasileiros.

O projeto cm² arte contemporânea gerou o máximo de acessibilidade ao consumo de arte pelo mínimo de oferta, onde cada cm², tomado como obra, assegura e representa visualmente uma unidade de valor. O projeto forja uma tabela mercadológica que atribui aos artistas sua menor fração de mercado, explicitando um painel de múltiplos valores atribuídos a produção

contemporânea. O Coletivo Filé de Peixe desenvolveu uma fórmula básica capaz de calcular o valor de 1 cm² da obra dos artistas, levando em consideração o valor mais alto, o mais barato e o valor de mercado mais praticado por cada um. Cruzando essas informações com os tamanhos das obras, chega-se ao preço médio do cm² do artista, que assina um contrato de representação comercial e certificados de autenticidade, em acordo com o valor definido.³⁸ (COLETIVO FILÉ DE PEIXE)

Distanciam-se algumas características nos dois trabalhos. Em “cm² arte contemporânea” a estrutura mercadológica se mantém mesmo fracionando o objeto, que diga-se de passagem não é desvalorizado, mas adquire um valor equivalente ao tamanho em que foi cortado. Já em “Permuta” não se sabe exatamente qual é o produto e qual é a moeda de troca, afinal o artista está adquirindo uma propriedade usando um objeto artístico ou o contrário? O objeto artístico pode ser tanto o produto de interesse quanto o produto de troca. Tanto posso vender objetos artísticos por propriedades como posso pagar propriedades com objetos artísticos.



Figura 23 - Cm² Arte Contemporânea. Coletivo Filé de Peixe. (2012). (Fonte: Site Filé de Peixe).

³⁸ Retirado do site oficial: <http://coletivofiledepeixe.com/cm%C2%B2-arte-contemporanea/>

3.3. Semáforo

Após esses trabalhos retornei às ruas com uma nova proposta: A ideia agora era retratar pessoas num lugar comum a alguns artistas de rua: o semáforo. Esse espaço é normalmente utilizado por artistas de ações rápidas, normalmente malabares. O artista tem poucos segundos para executar seu trabalho e receber contribuições em moedas enquanto os indivíduos que ocupam carros e outros veículos permanecem imóveis até que abra o sinal novamente, ou seja, ele se aproveita de uma norma cotidiana da cidade para adquirir a atenção do público e retirar o seu sustento. O abrir e fechar do sinal de trânsito é algo trivial às cidades, acontecerá quer queira, quer não e isso fará inevitavelmente com que pessoas interrompam seu itinerário por alguns segundos. É nesse período de tempo que o artista de rua age, interferindo no cotidiano dessas pessoas, mostrando seu trabalho para pessoas que não possuem tempo para ir em teatros, circos, etc., pois estão no meio de seus afazeres diários. O artista de rua está agindo em meio a velocidade da cidade, onde aproveita suas brechas pra trabalhar. Arte de rua levando em consideração os tempos e espaços da cidade.

Em “Semáforo” utilizei intervalos de 30 segundos em que o sinal de trânsito permanece aberto para realizar retratos de indivíduos que estavam dentro dos veículos momentaneamente parados. Também utilizei nessa ação papeis carbono para obter retratos-duplicatas dos retratos-desenho que eram entregues ao indivíduo do veículo assim que o sinal abria, mantendo e atualizando o processo utilizado nos trabalhos anteriores. E ainda, agora o retrato poderia ser distribuído como um panfleto, até que o motorista do veículo parado no sinal percebesse que se tratava de um desenho – um retrato seu. O desenho em 30 segundos não permite uma imagem nítida do retratado, capto apenas traços importantes para delimitar o rosto, o resultado é um conjunto de traços confusos, mas que chamam a atenção acima de tudo para a velocidade com que foi feito, resultado do condicionamento do trabalho em relação ao tempo do semáforo. Mesmo os malabares que são executados normalmente de uma maneira ágil, veloz, está condicionado ao tempo do semáforo. Esse artista de rua está condicionado a um tempo da cidade.



Figura 24 – Semáforo, 2014. Foto: Adrieli Müller.

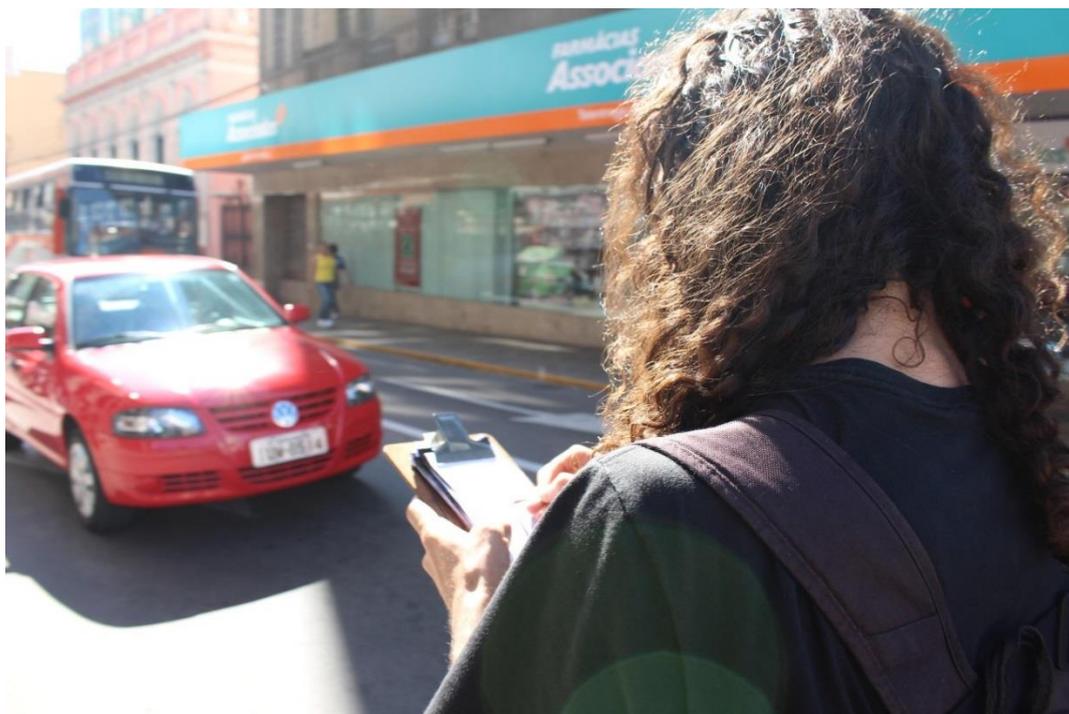


Figura 25 - Semáforo, 2014. Foto: Adrieli Müller.

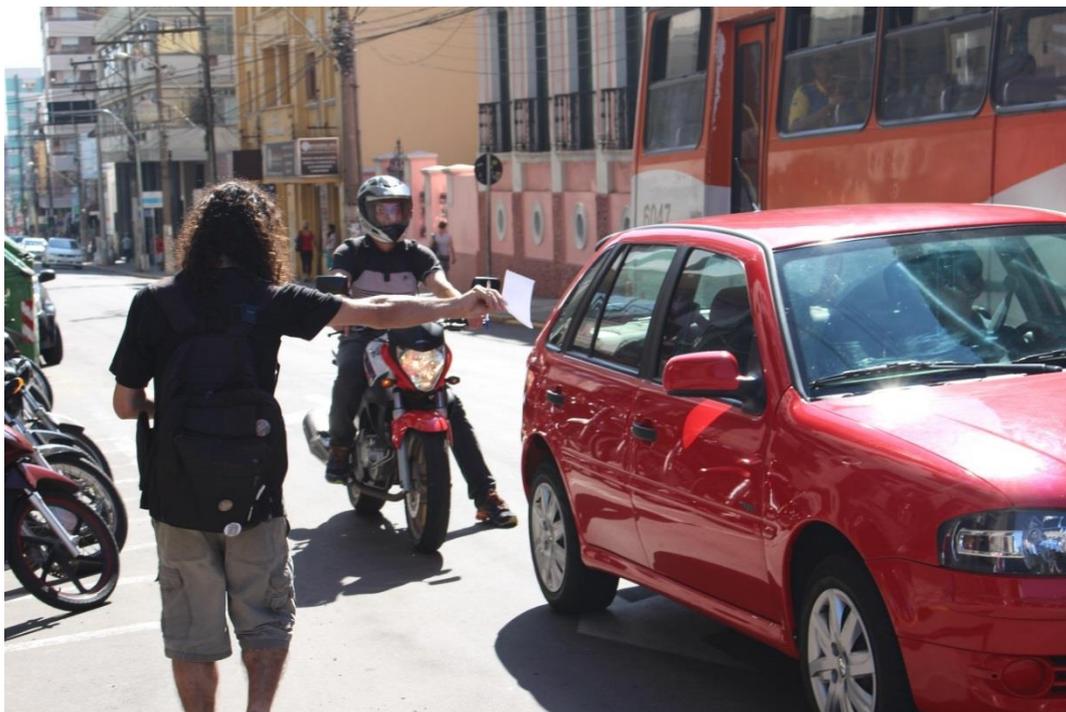


Figura 26 - Semáforo, 2014. Foto: Adrieli Müller.



Figura 27 - Semáforo, 2014. Foto: Adrieli Müller.



Figura 19 - Retratos-duplicata realizados no espaço do semáforo, 2014.

Assim que o sinal ficava verde eu entregava o retrato-desenho à pessoa que ocupava o veículo. Novamente estava fazendo o objeto circular nas mãos do espectador, enquanto que eu ficava com um retrato-duplicata como registro. Não recebi dinheiro nesse trabalho, algumas vezes um sorriso, outras ameaças, como um senhor que salientou poder me processar pelo ato. A ação havia se mostrado tão inesperada para o espectador que ocupava o veículo que sua reação foi chamar-me para exigir explicações:

- O que está fazendo? - perguntou.

- Desenhos. - respondi.

- Tu sabe que posso te processar por isso, né? - indagou.

Não sei exatamente se o indivíduo me perguntou aquilo por que se sentiu abusado e criou um ataque para se defender, mas o fato é que de alguma forma isso mexeu em alguma “ferida”. A cidade de Santa Maria, só pela prefeitura possui mais de 700 câmeras de vigilância espalhadas segundo o site de notícias G1³⁹, colocando aqui uma questão sobre o contrato social ao qual nos submetemos. O homem do carro não se importa de ser vigiado 24 pelo estado, mas sente-se no direito de repreender alguém que o retrata em um ato artístico.

Situações como essa (ser repreendido por um retratado) e a de ser removido pela fiscalização na época de “Retratos \$1” podem ser relacionados diretamente com os mesmos motivos pelo qual reprimem classes baixas nos *shoppings* ou pelo qual criam arquiteturas hostis às pessoas que moram na rua. O artista de rua representa uma resistência numa sociedade regida por um sistema econômico capitalista que vê na sua atividade informal uma ameaça à ordem. Sobre a informalidade do trabalho de rua, a pesquisadora Ana Lúcia de Oliveira Aguiar revela:

Outros termos formais podem ser adotados pelos comerciantes da rua como estratégia de legitimação social e moral, além de fugir de determinados estereótipos aos quais estão submetidos. Isso porque a imagem dos

³⁹ _____ *Câmeras de vigilância instaladas em Santa Maria são alvo de vândalos*. Site G1. Disponível em: <http://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2012/11/cameras-de-vigilancia-instaladas-em-santa-maria-sao-alvo-de-vandalos.html> ; Acessado em 4/12/2014.

trabalhadores dos setores informais está comumente vinculada à desordem, vagabundagem e degradação do espaço urbano. (AGUIAR, 2013. Pág.3)

Essa definição aproxima-se com o conceito de erva-daninha que Cláudia Zanatta traz para a arte para designar certas resistências urbanas.

Uma erva daninha é uma planta que cresce em um lugar onde não desejamos que cresça. Por esta simples definição se percebe que, em geral, tais plantas não são bem-vindas, sendo entendidas como elementos de desordem. (ZANATTA, 2013. Pág. 1346)⁴⁰

O artista de rua pode representar essa erva-daninha a um sistema econômico baseado no capital através de seu trabalho informal desenvolvido no espaço público. Pode representar também a “traíra”, que Maria Beatriz de Medeiros se refere em citações no segundo capítulo desta dissertação, que não rompe sua fidelidade apenas com o mercado da arte, mas com o próprio sistema econômico que age sobre o mercado da arte. Rompe com a lógica capitalista através da ação direta e faz com que isso seja o seu diferencial dentro de um mercado onde cada vez mais segrega e elitiza as produções, seja pela detenção de espaços institucionalizados, seja pela própria legitimação proposta por esse mercado que promove o “artista de galeria” e esconde o artista de rua. Pensar a continuidade da pesquisa é ao meu ver assumir um caráter ideológico dentro do que foi proposto. Tanto a atuação nas ruas quanto a atuação na academia como pesquisador devem oferecer o diálogo político necessário para que se repense a condição não só do artista de rua, mas de qualquer outro ser atuante nesse espaço e que também sofre os mesmos abusos, desde o vendedor ambulante até o morador de rua que sente diretamente o golpe da alarmante especulação imobiliária que se apodera dos espaços muitas vezes pela força (lembrando os acontecimentos pré-Copa do Mundo de Futebol em 2013 onde inúmeros complexos de favelas foram incendiados no Brasil para dar lugar a prédios privados). É necessário que esta pesquisa traga questões pertinentes ao fortalecimento de uma arte que fala de liberdade e de resistência. Enfrentar uma realidade econômica que atinge diretamente o artista e resistir às pressões do capital enquanto artista são nesse sentido palavras de ação e não conceitos. São diretrizes para se pensar o direcionamento da proposta.

⁴⁰ O conceito de erva-daninha é emprestado da Botânica, área em que Claudia Zanatta atuou em uma de suas graduações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os trabalhos que apresento nesta dissertação iniciam como uma proposta de vivenciar novamente as práticas de rua das quais possuo origem através de “Retratos \$1” e desenvolvem-se abrindo o diálogo para o uso do espaço público e privado. O que eu imaginava ser no início apenas uma forma de democratização do objeto de arte ou meios de acessibilidade às práticas artísticas afim de romper com caracteres hierarquizantes acabou revelando uma poética oculta baseada no ato político de atuar no espaço público de maneira informal. Ao traçar um paralelo entre o artista DE rua e o artista NA rua, chego à conclusão que a poética da qual me refiro neste material está viva na relação que travo ao tomar as ruas como lugar de trabalho, ao contrapor o caminho da galeria e ao desconstruir o senso comum da arte de rua.

Atuar na rua como retratista gera inevitáveis diálogos com questões políticas e econômicas, com conflitos ideológicos e processos burocráticos, com questões legais do uso do espaço público, mas também lida com o outro, com a representação da imagem, com a prática sensível do retratar, com o desenho, lida também com uma confusa necessidade de um fazer artístico que no contexto da rua se confronta com uma necessidade econômica. Acredito que esta pesquisa não encerra, pelo contrário, diante do aprofundamento investigativo do artista como testemunha, acaba por reforçar a necessidade da continuidade de nossas interrogações como artistas atuantes em espaços públicos. O artista de rua está na rua por que necessita sobreviver ou por que necessita fazer arte? Ou os dois? Ele enfrenta a necessidade econômica sendo artista ou enfrenta uma dificuldade de ser artista com poucos recursos? Resiste aos "açoites" (necessidade criada pelo) do capital para sobreviver/comer/morar ou para que possa seguir fazendo arte?

A prática de/na rua surge aqui para confrontar como se fossem duas práticas tão semelhantes e por vezes tão distantes e que ainda por vezes se misturam. (Dois mundos). Como artista de rua, enfrento um conflito entre uma necessidade econômica real e uma necessidade ou intenção pessoal de proteger a continuidade do trabalho do artista de rua. Dessa forma, como artista de/na rua, resisto, crio subterfúgios, estratégias, na busca por aprofundar a reflexão da prática artística que atua como agente de valorização do desenho - retrato, da forma como pode ser visto o trabalho no ambiente das ruas, a relação com os transeuntes e do próprio artista.

Deposito neste texto as esperanças de que tanto a prática de rua quanto a prática na rua possam ser vistas de outro ângulo, do qual aproximamos questões da política à arte, buscando compreender como o contexto socioeconômico e cultural de um lugar pode influenciar nas práticas artísticas. Acredito que este estudo possa ser alvo de interesse em pesquisas posteriores por confrontar algo ainda obscurecido na arte: a atuação profissional do artista e sua busca por meios alternativos de resistência frente à sua realidade econômica, colocando-o como um indivíduo social, dotado das mesmas necessidades que qualquer outro profissional. O artista não sobrevive financeiramente simplesmente por que é criativo, ou possui sensibilidade estética, mas porque trabalha. Sua arte se faz visível através do trabalho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros

ANTUNES, Jadir. *Ressonâncias Filosóficas: entre o pensamento e a ação*. Eliane Souza e Eládio Craia (Org.). Série estudos filosóficos; vol.10. Cascavel: EDUNIOESTE, 2006.

BAUMAN, Zygmund. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2001

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. (Originalmente publicado em 1936) 4ª Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

COLI, Jorge. *O que é arte?* Coleção Primeiros Passos.15ª ed., Editora Brasiliense, São Paulo, SP, 1995.

FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: Uma leitura do retrato fotográfico*. Editora UFMG, Belo Horizonte, 2004.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2ª edição. Rio de Janeiro – RJ. Nova Fronteira S.A., 1986.

FEUERBACH, Ludiwig. *A essência do cristianismo*. Petrópolis, RJ; Vozes, 2007.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1983.

GALLO, Sílvio. *Anarquismo: Uma introdução filosófica e política*. 2ª edição. Rio de Janeiro, RJ. Achiamé, 2006.

GOMES, Paulo. *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Lahtu Sensu, 2007.

JAMESON, Frederic. *O pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2 ed. Atica, São Paulo, SP. 1997.

LECHTE, John. *50 pensadores essenciais: Do estruturalismo a pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

- LIMA, Luis Costa (ORG.). *Teoria da cultura de Massas*. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- MARX, Karl. *O Capital. Livro I. Vol. 1*. Coleção Os economistas. SP: Ed. Nova Cultural, 1988.
- PAIM, Claudia. *Táticas de artistas na América Latina: Coletivos, iniciativas coletivas e espaços autogestionados*. Porto Alegre: Panorama Crítico Ed., 2012.
- PALHARES, Taísa Helena Pascale. *Aura: A crise da arte em Walter Benjamin*. São Paulo, Editora Barracuda, 2006.
- PARRAMÓN, José. *Como dibujar la figura humana y el retrato*. Espanha, 1964.
- PRATT, Hugo. *Corto Maltés*. Biblioteca Clarín de la Historieta. Diario Clarín. Buenos Aires, Argentina, 2003.
- PIETROIUSTI, Cesare M. *Descarte como obra, obra como descarte*. Itália, _____ 1980.
- ROSSET, Clément. *O Real e seu duplo*. São Paulo: L&PM Editore, 1997.
- ROSZAK, Theodore. *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*. Tradução: Angel Abad. Barcelona: Editorial Kairós, 1984.
- REZLER, André. *A estética anarquista*. Editora Achiamé. Rio de Janeiro, RJ, 2006.
- ROCHA, Michel Zózimo da. *Estratégias expansivas- publicações de artistas e seus espaços moventes*. Porto Alegre: Edição do autor, 2011.
- ROUILLÉ, André. *A fotografia*. São Paulo: SENAC, 2009.
- SALAVISA, Eduardo. *Hugo Pratt como “fazedor” de diários de viagem*. Artigo publicado na revista BDJornal nº5 de Setembro de 2005
- THOREAU, Henry David. *A desobediência civil*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1997.
- VÁSQUEZ, Adolfo Sánchez; *As ideias estéticas de Marx*. São Paulo, Expressão popular, 2010.

WEST, Shearer. *Portraiture*. Oxford History of Art. Oxford university press, UK, 2004.

Artigos em revistas e periódicos

AGUIAR, Ana Lúcia de Oliveira. *Caminhos do trabalho informal: Trabalhadores na Região da rua 25 de março na cidade de São Paulo*. UNIFESP, 2013.

BRITTO, Ludimila da Silva Ribeiro. *Intervenções urbanas: a cidade como suporte para as experiências artísticas de Paulo Bruscky*. Revista Ciclos, Florianópolis, V.1, N.2, Ano 1, Fevereiro de 2014.

CARVALHO, Luciana. *Banksy coloca obras à venda, mas só 3 pessoas compram, em NY*. Revista Exame, 2013.

GUBERT, Andréa e KROEFF, Locimara Ramos. *Versões sobre o trabalho na rua: significações na relação do retratista com a sua arte*. Psicol. cienc. prof. vol.21 no.1 Brasília Mar. 2001

LIGIÉRO, Zeca. *Performances na rua e as comunidades-relâmpago: Re-humanizando espaços da cidade*. ARTEFILOSOFIA. Brazilian Journal of Philosophy, Music and Theater; Published by: Universidade Federal de Ouro Preto. 2012.

MARTÍNEZ, Horácio Luján. *Theodore Roszak (1933-2011) Um contra-obituário*. Revista Espaço acadêmico. Nº 132. Maio de 2012.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. *Arte, performance e rua*. ARTEFILOSOFIA. Brazilian Journal of Philosophy, Music and Theater; Published by: Universidade Federal de Ouro Preto. 2012.

MARSILLAC, Ana Lúcia Mandelli de. *Paulo Bruscky e a liberdade de olhar*. Rio de Janeiro: ANPAP, 2011.

PRADO, Ana Carolina. *A volta da cultura do "Faça você mesmo"*. Entrevista com George Mckay. Revista Superinteressante. Editora Abril S.A. São Paulo, SP, 2011.

QUINN, Ben. *Arquitetura hostil: as cidades contra seres humanos*. Tradução Maria Cristina Itokazu. Site Outras Palavras: Comunicação Compartilhada e Pós-capitalismo. 2014.

REIS, Paulo. “Arranjos e Circuitos”. In: *Os lugares (e o trânsito) da arte*. Revista Número. n. 4. São Paulo, 2004.

SOARES, Luciano de Sampaio. “Do Autorretrato ao Selfie: um breve histórico da fotografia de si mesmo”. Tuiuti: Ciência e Cultura, n. 48, p. 179-193, Curitiba, 2014.

ZAHUMANSZKY, Carlos. *Montan uma replica del puesto de Banksy em Nueva York*. Site Gizmodo, 2014.

Catálogos

CANONGIA, Ligia. Org. *Artur Barrio*. Rio de Janeiro: Modo, 2002. (catálogo de exposição).

MEDEIROS, Mauria Beatriz de. *Composição Urbana: surpresa e fuleragem*. Catálogo Palco Giratório: circuito nacional. Rio de Janeiro: SESC, Departamento Nacional, 2013.

NUNES, Hélio Alvarenga. *Sem essa de “outro”, Paulo Nazareth é nós*. Texto de curadoria da exposição “Diante da dúvida de nomear o que vejo” – Paulo Nazareth. MAC/PR, 2010

Sites

Artista na rua - <http://www.artistasnarua.com.br/>

BRANDÃO, R. CARNEIRO, O. *Os rolezinhos como fenômeno social e manifestação pública*. Revista Fórum. Publicado em Janeiro de 2014 – disponível em <<http://www.revistaforum.com.br/mariafro/2014/01/27/os-rolezinhos-como-fenomeno-social-e-manifestacao-publica/>> acessado em Março de 2015.

Coletivo Filé de Peixe - <http://coletivofiledepeixe.com>

Itaú Cultural - <http://www.itaucultural.org.br>

Lambe-Lambes Agora São Patrimônio Imaterial de Bh. IEPHA/MG – Publicado em 15 de Março de 2012. Disponível em <<http://www.iepha.mg.gov.br/banco-de->

noticias/1036-iephamg-informa-lambe-lambes-agora-sao-patrimonio-imaterial-de-bh_>
acessado em Março de 2015.

Prefeitura de São Paulo - <http://www.capital.sp.gov.br/portal/>

PERTUZ, Fernando. *El valor de la obra de arte*. Esfera pública (site), 2014.