

Nome do autor:

Prof. Dr. Felipe Scovino

Instituição:

Departamento de Teoria e História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Tipo de proposta:

Comunicação oral

Título do trabalho:

Ironia e in(ter)venções: outros olhares sobre a cidade

Resumo do trabalho:

O espaço da cidade não é território neutro. Nossas escolhas sobre onde viver, trabalhar, conviver e se mover dentro da cidade, são predeterminadas por forças poderosas que governam a economia e a política da qual participamos. A vastidão e a superpopulação das cidades de hoje exigem a aderência a algum sistema de ordem, seja ele real ou percebido. Que essa tentativa de estabelecer a ordem, dentro da densidade e através das diferenças, se manifeste no isolamento e na contenção dos bairros centrais ou periferias, ou nas câmeras de segurança e nos portões das propriedades privadas. Artistas como a dupla Felipe Barbosa e Rosane Ricalde, Ronald Duarte, Renata Lucas e Ducha se apropriam do espaço urbano do Rio de Janeiro e imaginam um espaço onde essas barreiras desabam, onde a possibilidade de desconstruir essas fronteiras, ainda que com o simples gesto simbólico de “pavimentar” uma rua, por exemplo, pode resultar numa dinâmica social diferente, por mais temporário que seja.

Sessão temática:

“A cidade como campo ampliado da arte”

Ironia e in(ter)venções: outros olhares sobre a cidade

Felipe Scovino¹

O espaço da cidade não é território neutro. Nossas escolhas sobre onde viver, trabalhar, conviver e se mover dentro da cidade, são predeterminadas por forças poderosas que governam a economia e a política da qual participamos. A vastidão e a superpopulação das cidades de hoje exigem a aderência a algum sistema de ordem, seja ele real ou percebido. Que essa tentativa de estabelecer a ordem, dentro da densidade e através das diferenças, se manifeste no isolamento e na contenção dos bairros centrais ou periferias, ou nas câmeras de segurança e nos portões das propriedades privadas. Artistas como a dupla Felipe Barbosa e Rosane Ricalde, Ronald Duarte, Renata Lucas e Ducha se apropriam do espaço urbano do Rio de Janeiro e imaginam um espaço onde essas barreiras desabam, onde a possibilidade de desconstruir essas fronteiras, ainda que com o simples gesto simbólico de “pavimentar” uma rua, por exemplo, pode resultar numa dinâmica social diferente, por mais temporário que seja.

Os trabalhos que serão comentados nesse ensaio transmitem à arte uma potência capaz de influenciar o comportamento e desafiar, por meios de dispositivos que dialogam com a ironia, um modo de vida, administrando doses de espetacularização, estranhamento e um pouco de liberdade violenta porque os sentimentos humanos são perversos e em permanente crise com a ordem do mundo. Em relação a esses conceitos de paisagem urbana e também ressaltando a prática da análise do sistema de poder e controle foucaultiano discutindo a cidade como força geradora, uma força ativa e transformadora que determina uma nova política, o trabalho da dupla Felipe Barbosa e Rosana Ricalde é uma reinvenção crítica da maneira como nosso ambiente construído determina ações, comportamentos e relações sociais, e por extensão, a dependência da sociedade em relação à preservação de definições pré-estabelecidas de espaço, propriedade e ordem.

Um cruzamento movimentado no centro da cidade de Fortaleza. Quatro sinais de trânsito determinam os limites espaciais desse lugar. Abro parênteses. Toda inscrição nesse amplo espaço urbano passa, em parte, necessariamente despercebida. Impossível construir um marco que se faça inequivocamente ler num campo tão saturado. No deserto urbano não há como deixar trilhas contínuas. Os indícios deixados nesse lugar arriscam perder-se, confundidos com o resto da cidade. As obras podem apenas sugerir uma articulação, aludindo ao mesmo tempo à ruptura das comunicações, ao insuperável esgarçamento do tecido urbano. Agora não se tem mais o indivíduo como medida. As escalas da cidade são outras, desproporcionais à experiência humana. Impõe-se trabalhar com grandezas que não podemos mais dar conta. Situação oposta ao

¹ Doutor em Artes Visuais (EBA/UFRJ), curador independente e professor substituto do Departamento de História e Teoria da Arte (UERJ).

ambiente controlado dos museus: a arte é colocada em estado de precariedade e risco. Fecho parênteses.

A cena dá lugar ao absurdo. Não se coloca mais a questão do olhar: ocorre uma dissolução da cidade como palco do espetáculo, impossibilitando percorrer os espaços e articulá-los pela visão. Felipe Barbosa e Rosana Ricalde interferem no tecido urbano, e mais do que nisso nas leis desse tecido. Aproveitando o próprio diagrama matemático que a cidade oferece ao cidadão (pedestre, motorista), constroem um organograma que se mantém re-atualizado a cada ação do jogo: os movimentos contínuos, horizontais e verticais, dinamizam toda a área, transferem potência para algo amorfo, modificam o sentido daquele “sinal” e instauram a “surpresa”. A dupla entende a cidade como um organismo, vivo, justamente porque mantém os seus fluxos ativos, evitando o seu repouso absoluto. Em *Jogo da velha* (2002), Barbosa e Ricalde apropriam-se da faixa sinalizadora de um cruzamento de trânsito e transformam esse quadrilátero com feixes cruzados num tabuleiro de jogo. É um trabalho “entre-tempos”. No pequeno intervalo entre o fechamento de um dos sinais de trânsito e a abertura do outro, os artistas disputam uma partida do jogo que dá nome à obra. Tudo gira em torno do tempo, desse momento de parada no tráfego. Operam, portanto, no vermelho, no débito, na falta... de tempo. Arriscando suas vidas e a dos motoristas, essa tática irônica não significa divertimento, mas recusa ao cotidiano usufruto e justificável daquele espaço, reconhecendo-o como terreno de vivência móvel, volátil, na cidade.

Dispostos segundo uma grade, a marcação à tinta das cruzes e círculos, feitos pela dupla no asfalto, fazem um mapeamento negativo do espaço, indicam tudo aquilo que ele não é, que não se pode ver. Opondo-se ao transitório, ao ritmo de passagem dos carros, a nova ocupação territorial tem a preocupação em não ser provisória: ela é demarcada com a mesma tonalidade de tinta que compõe os grupos de sinais urbanos. A situação aqui não interessa tanto como uma simples demarcação, mas como deslocamento, um transitar entre as coisas, mas no sentido em que Guimarães Rosa afirmava: “Os lugares não desaparecem, tornam-se encantados”. Tudo o que temos é uma zona sem traçado nem fronteiras. Não se trata de simplesmente jogar (ou criar um percurso de um lugar a outro), mas de produzir um movimento que afete simultaneamente todo o espaço.

Na experiência do ritmo e da seqüência, Barbosa e Ricalde trazem um significado de vivência numa área entre eventos, onde nada acontece, dominada por um vazio e sensação de inutilidade e descarte pelos motoristas, já ávidos em cruzar o sinal antes mesmo dele transformar-se em verde. Passa a ser, portanto, um espaço que nega o seu desaparecimento ou sua disfunção no mapa da cidade. É nesse momento que a dupla de artistas se transforma em cartógrafos: redesenham o fluxo do cruzamento e constroem uma nova teia (irônica) para o cotidiano urbano. É como um corte que desagrega todo o desenho urbano da área, que rompe sutilmente uma espécie de homogeneidade e continuidade no caos do trânsito. O jogo de Barbosa e Ricalde vai adicionando novos elementos (gráficos) a malha viária urbana. A “disputa” entre os dois constrói novas redes e inscrições no tecido de comunicação da cidade, criando assim um

circuito irônico que alia perversidade a uma experiência de deslocamento do trânsito e das operações cotidianas da *polis*. No tempo em que a ação é criada, no jogo enquanto escolha e resultado, se faz visível um espaço aberto para o acontecimento, entra e sai tudo o que se move na cidade: gente, carro, máquina. No intervalo entre os sinais, aparecimento e desaparecimento são, assim, concomitantes e complementares. Falamos, portanto, de passagens.

Reconfigurações do espaço urbano também se apresentam em *Cruzamento*, quando Renata Lucas “repavimenta” uma esquina com chapas de compensado.² A obra opera em dois níveis. Formalmente, *Cruzamento* tratava da qualidade física do espaço. A superfície crua do compensado sobre o asfalto normalmente escuro chamava a atenção para a junção de duas vias, o cruzamento de caminhos opostos e, por extensão, para as possibilidades metafóricas desse ponto de encontro ou mudança de direção. Como experiência, a obra criava uma interrupção e gerava movimentos novos num espaço preestabelecido. O contraste entre cor e textura, e a elevação e queda da superfície quando os carros e pessoas passavam por ela, mudavam a maneira das pessoas se movimentarem por seu ambiente diário ao mesmo tempo em que desestabilizavam o suporte do solo.

Essas duas ações – *Jogo da velha* e *Cruzamento* - contêm a descoberta de instaurar um deslocamento temporal e espacial naquele espaço dominado por uma aura funcional e precisa; a cidade está se desrealizando, ela é um horizonte, não pertence mais ao cidadão, e nem este a ela. Demasiado extensa e complexa, escapou da medida humana, tornou-se um *patchwork*, na expressão de Félix Guattari, no qual vão se justapondo desordenadamente fragmentos disparatados. Descentrada e excessiva, nem comporta mais planejamento integrado. A essa experiência adicionamos o fato de ambos os trabalhos confluírem para os campos da “deslocalização” e “deslocamento”. Enquanto o primeiro campo esvazia o habitante e o habitat desrealizando-os, o segundo esvazia-os para fazê-los aceder à plenitude da realização, à pura “presença”. Focalizando tanto o movimento negativo quanto o positivo, e até mesmo a possibilidade de conversão do primeiro no segundo, acabamos encontrando duas perspectivas para o indivíduo que habita a cidade. Na primeira, ele vive o processo de deslocalização sem questionamento (já que em nenhum momento os artistas são interrompidos ou questionados por alguém): aqui o esvaziamento não é sequer percebido pois o habitante se transforma no espectador-consumidor que sucumbe às imagens da estetização generalizada e vive na ansiedade de uma demanda insaciável. Na segunda o esvaziamento é experimentado como positividade, como se o habitante e o habitat se desrealizassem enquanto fluxo, fluência, intensidade, emergência, transformação, num espaço que é criado e percebido num intervalo que se abre entre dois tempos, entre o tempo do fluxo expectante e o tempo do choque.

A desrealização do espaço dialoga também com a questão ética e o papel social (?) que o trabalho de arte estabelece com o circuito em que opera. Uma casa enterrada no meio da praça

² *Cruzamento* foi executado em 2003 no Rio, na esquina da Praia do Flamengo com a Rua Dois de Dezembro, e em 2004 em São Paulo, na esquina da Rua Padre João Manuel com a Rua Oscar Freire.

apenas com alguns centímetros de parede e o telhado à mostra. O absurdo confunde as fronteiras entre casa e mundo, situa-a nas fronteiras do irônico, do estranho. Público e privado estão no mesmo espaço, disputando um lugar que não pode pertencer aos dois ao mesmo tempo. Pelo menos até *A casa enterrada* (2004), de Felipe Barbosa e Rosana Ricalde, aparecer. A função de ser “casa” muda de sentido: deixa de ser abrigo para ser invasora de espaço. Perde o seu entendimento como local seguro, lugar das práticas domésticas, como observa Marisa Florido³, para traduzir-se na impossibilidade de ser uma “terra para si”, o solo fundador e acolhedor do descanso e da privacidade. Não é dele, morador/proprietário, nem muito menos do coletivo, já que a sua “única” função está desprovida de uso: não possui entradas; é uma caixa intransponível que não oferece acolhimento. E pior: ocupando um dos poucos espaços de lazer daquele bairro⁴. A questão ética impõe-se mais uma vez no trabalho de Barbosa e Ricalde:

A Casa nos despertou para a questão ética do trabalho, que é a noção do desperdício. Então, quando o material é muito caro, isto incomoda bastante as pessoas. O fato de um artista gastar, na época, poucos mais de mil reais para fazer um telhado e tendo várias pessoas desabrigadas na cidade é um fato que pode ser encarado como desperdício. Passa a ser algo questionado pelo público. Eles perguntam: ‘Qual é o objetivo disso?’⁵



Felipe Barbosa e Rosana Ricalde
A casa enterrada, 2004
 Materiais diversos
 Instalação produzida no bairro de Santa
 Teresa, Rio de Janeiro, durante o prêmio
Interferências Urbanas

O processo de produção da “casa” passa a ser tão vital para o seu conceito de experiência artística quanto o resultado final do trabalho: os fatores de desagregação, o conflito entre o artista e os frequentadores da praça, tornam-se elementos que a obra passa a incorporar e por isso mesmo deve ser levados em conta quando nos referimos ao curso da “casa” como um todo.

O artista talvez nunca tenha sido marginal nem herói, ou talvez tenha apenas um senso de observação (social e político) mais aguçado do que a mídia pensa. A sua “marginalização” efetivamente está na falta de estrutura e de apoio do circuito de arte ou então, nos elementos escolhidos para a produção de suas obras muitas vezes por razões

³ Cf. FLORIDO, Marisa. A casa enterrada. In: BARBOSA, Felipe. Felipe Barbosa. Rio de Janeiro: Galeria Arte em Dobro, 2006, s/p.

⁴ O trabalho foi realizado dentro do evento *Arte de portas abertas*, em 2004, no Largo das Neves, bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro.

⁵ Depoimento concedido ao autor. Rio de Janeiro, 19 de abril de 2006.

econômicas, mas dificilmente num compromisso de que a marginalidade (como transgressão ao código penal) é a postura a ser seguida por sua engrenagem. Por um outro lado, podemos pensar no papel do artista e até que ponto ele está fora do sistema quando assume para si próprio o rótulo de “artista”. Até que ponto ele está fora do sistema quando ele decide que é artista? E até que ponto ele está fora do sistema quando ele decide fazer uma exposição numa galeria de arte? Ou fazer um jornal? Não há mais espaço para ele ficar à margem, porque há fortes indícios de que não há mais margens. Está tudo ocupado pela arte: essas duas expressões – “mundo” e “arte” – contaminam-se a todo o momento. A arte não está mais fora do mundo.

Estabelecendo esse vínculo, nada mais concreto, para a obra de arte, do que expor as fragilidades da cidade e do homem. Ronald Duarte executa em 2002 durante o evento *Interferências Urbanas*, no bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro, a intervenção *Fogo cruzado*. No entroncamento de 3 vias dos trilhos do bonde, um tridente é formado. A cidade está dividida. O artista espalha estopa e derrama querosene. Duarte utiliza aproximadamente uma extensão de 500 metros de cada via. Organiza 13 duplas de amigos que são incumbidos de espalhar a estopa e em seguida jogar o querosene sobre os trilhos. São 3 horas da manhã. Todas as duplas dão-se as mãos e a aproximação do público é contida antes do acendimento do mesmo. Ocorre a hesitação. O fogo deve ser aceso agora? Estão todos prontos? O estopim é dado. O fogo não atinge uma altura que possa provocar maiores perigos. O público começa a intervir: pular o fogo, interagir com a obra. Segundo o artista:

No momento, em que o fogo é aceso, a polícia fecha a delegacia. Os policiais não sabem o que fazer. Começam a perguntar ao público: ‘Quem é Ronald Duarte?’. Eu havia espalhado entre o público que caso alguém perguntasse quem era Ronald Duarte, que dissessem que era uma pessoa vestida com uma camisa estampada com os dizeres: ‘Fogo cruzado’. Havia 26 pessoas vestidas assim. Então, Ronald Duarte poderia ser qualquer um deles.⁶

As intervenções de Duarte e de outros coletivos que atuam no Brasil⁷ partem do conceito de cidade como campo de experiências, em que se instaura uma nova lógica perceptiva tanto de percurso do espectador-pedestre quanto da situação das imagens enquanto modificador de um certo urbanismo moderno. Criar uma situação de intolerância frente ao *status quo* e ao mesmo tempo enfrentá-lo, mesmo que seja pelo uso de metáforas, implodi-lo ou ao menos criar uma estrutura temporária que o faça desaparecer. Ronald Duarte cria *Nimbo/Oxalá* e antecipa a sua

⁶ Depoimento concedido ao autor. Rio de Janeiro, 03 de maio de 2006.

⁷ Coletivos como *Atrocidades maravilhosas*, *Imaginário periférico*, *Rradial*, *Chave mestra* e *Projeto SUBSOLO*, no Rio de Janeiro; *A revolução não será televisionada*, *Contra filé* e *Cobaia*, em São Paulo; *Telephone colorido* e *Re:combo*, em Recife; *Entretantos*, em Vitória; *Poró*, em Belo Horizonte, são alguns exemplos.

visão – explosiva – sobre um esgotamento/sufocamento que as artes visuais vinham sofrendo no campo da viabilização de verbas estatais a projetos artísticos. Essa ação foi realizada em 2004, na área externa do Palácio Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro. Duarte organizou um grupo de 20 artistas que formaram uma roda naquele espaço. Cada um deles possuía um extintor de incêndio abastecido de gelo seco. Num determinado momento, programado por Duarte, todos acionavam os extintores ao mesmo tempo. Formava-se uma nuvem de “fumaça” ou “cogumelo de fumaça”, como chama o artista, que chegou a encobrir 4 andares do prédio.

A poética de Duarte é possibilitar estratégias de circulação, agrupar indivíduos, deslocar a cidade de seu plano habitual de vivência, provocar ações, dirigir o poder de fogo para uma situação onde se extingue a obrigatoriedade de existência de um sentido por ser aquilo uma obra de arte, simplesmente porque aquilo pode não ser uma obra de arte. A arte não se reduz ao objeto que resulta de sua prática, mas ela é essa prática como um todo: prática estética que abraça a vida como potência de criação em diferentes meios onde ela opera. O objeto desfetichiza-se e se reintegra ao circuito da criação, como um de seus momentos e de igual importância que os demais. Ele perde sua autonomia, “é apenas uma imanência”, como ressalta Ronald Duarte, que será ou não ‘atualizada’ pelo espectador. O trabalho de Duarte é sobre ver, perceber as diferenças. “Não é uma performance, não tem nada a ver com teatro. É uma ação. Uma necessidade da cidade, do lugar, do agora.”⁸ Isso fica bem claro em *Fogo cruzado*, quando a polícia chega ao local da obra para descobrir o “culpado” por aquele incêndio, que obstruiu as vias públicas e causou pânico na cidade. Não era uma representação, mas simplesmente ação. Cidade sitiada pelo medo, pelas divisões que são demarcadas pela geografia, história, sociologia, política e pela violência. Balas traçantes e alvos humanos. Sua idéia era tornar visível a cidade invisível (ou que ninguém quer ver), tornar visível o ato de ver.

Quando Ducha realiza *Projeto Cristo Redentor* (2001)⁹, toma de assalto o símbolo máximo de cristandade, apelo turístico e orgulho do carioca e com a luz o “pinta” de vermelho, não está se falando de vandalismo ou uma simples e romântica crítica aos modelos de política de segurança pública ou cultural. Questionam-se o circuito de arte, nossas ambições e percepções sobre o mundo, e estrategicamente utiliza o suporte da mídia para se “inserir em circuitos ideológicos”. Ducha penetra no morro do Corcovado sem ser notado, mas sua ação por sua vez é “reconfigurada” nos jornais, que transmitem grande destaque ao “absurdo”. Falamos, portanto, de contágios: o trabalho de Ducha é atualizado por essa capacidade, ou seja, a realização da ação se dá na medida em que penetra em espaços e meios completamente inesperados e inusitados, potencializando-os com sua capacidade de deslocamento, embaralhando signos constituídos e gerando produção de diferença como necessidade de se pensar o local e o agora.

⁸ Depoimento concedido ao autor. Rio de Janeiro, 03 de maio de 2006.

⁹ Trata-se de uma intervenção que se desenvolve no Cristo Redentor do Rio de Janeiro: duas pessoas – o próprio Ducha e uma segunda pessoa que registra o acontecimento – penetram no espaço que circunda o monumento e usando os holofotes principais, introduzem papéis de gelatina vermelha nos mesmos, escapando sem serem vistos. O Cristo ficou “pintado” durante algumas horas.

Há nisto um movimento duplo, marcado inicialmente pela imersão no objeto expandido: em lugar da antítese entre sujeito e objeto, entre entidades complementares, porém inconciliáveis, a cidade é tomada como “obra”, permitindo-se o trânsito entre a continência dos limites pessoais e a exterioridade em relação ao seu “outro”. Os trabalhos podem ser lidos como perversos? Ducha pede a palavra e responde em depoimento ao autor: “Perverso? A vida é perversa conosco. É natural o homem ter este grau de perversidade. Ele está sempre no fio da navalha. A arte não foge disto. O que existe de mais perverso do que ser um artista?”.

O conjunto de obras apresentado configura-se numa espécie de rede de interlocuções, discussões e mapeamentos sobre um tecido que podemos identificar como o conceito de “campo ampliado” da arte criado por Rosalind Krauss. Essa arena de possibilidades que a ironia exerce sobre a obra, o espectador e todos os agentes envolvidos no circuito de arte transmite esse contorno à produção estudada. Como identifica Basbaum, é nesse território onde se desenvolvem as manobras da arte contemporânea, “sem esquecer que os limites desse campo, e mesmo da arte como disciplina, são traçados pela própria prática da arte, com trabalhos que exploram e estendem, sempre, os regimes de possibilidade.”¹⁰

Segundo Basbaum o modelo de campo ampliado sugerido por Krauss permite pensar que o artista (“pós-moderno”) trabalharia diretamente em conexão com o “âmbito cultural”, deslocando-se por todos os territórios, construindo estruturas de visibilidade a partir do mapeamento de impasses, oposições, conflitos, paradoxos. Porém, esses pontos de instabilidade não estão exatamente visíveis, e sim “encobertos” por um “suposto estado de equilíbrio.”¹¹ Seria portanto nesse espaço que a ironia exerceria a sua função. O conceito de “termos em oposição” (não arquitetura, não paisagem) citado por Krauss constitui efetivamente focos de instabilidade, locais onde pulsam as tensões do campo cultural, conjuntos de pontos em estado de conflito. A ação irônica, portanto, consistiria num fenômeno de flutuação, de irregularidades, que romperia o equilíbrio e a imobilidade do contexto cultural de onde emerge.

A afirmação específica dos objetos artísticos, de suas características e formas particulares de atuação, assim como seu percurso dentro do campo ampliado (do circuito irônico), é que permitirão a visibilidade das questões e tensões próprias do campo cultural em que este objeto se desloca.

Bibliografia

- BARBOSA, Felipe. Felipe Barbosa. Rio de Janeiro: Galeria Arte em Dobro, 2006
 _____. Depoimento concedido ao autor. Rio de Janeiro, 19 de abril de 2006.
 BASBAUM, Ricardo. **Além da pureza visual**. Porto Alegre: Zouk, 2007.
 DUARTE, Ronald. Depoimento concedido ao autor. Rio de Janeiro, 03 de maio de 2006.
 LUCAS, Renata. **Renata Lucas**. Los Angeles: Redcat, 2007.

¹⁰ BASBAUM, Ricardo. **Além da pureza visual**. Porto Alegre: Zouk, 2007, p. 109.

¹¹ Idem, p. 110.