

Vivendo  
(ainda) da

# adversidade

ou como  
a arte do  
morro  
chegou à  
Bienal  
de Veneza

Este texto é uma versão ampliada da conferência lida na America's Society em 6 de junho de 2007, durante a exposição Emancipatory Action: Paula Trope e os Meninos (24 de maio a 31 de agosto de 2007). A tradução, do inglês ao português, foi feita pela própria autora. Agradeço a leitura do texto e a revisão de alguns dados e informações pelas artistas Paula Trope e Rosana Palazyan. A contribuição das duas artistas não apenas enriqueceu o artigo. Tornou-o mais preciso e verdadeiro. A Paula Trope agradeço ainda ter intermediado minha subida ao Morro do Pereirão e minha visita ao *Morrinho*. A Rodrigo de Maceda Perpétuo, um dos construtores do *Morrinho* e nosso cicerone, meu muito obrigada e meus parabéns, extensivos a todos os outros criadores dessa impactante escultura. A Fábio Gavião, agradeço ter-me tão gentilmente recebido na sede da ONG *Morrinho*, com direito a sessão de vídeo e acesso aos materiais do projeto.

**LÍDIA SANTOS**  
é professora da  
Universidade Cidade de  
Nova York (EUA).

LÍDIA SANTOS

Quando o *Morrinho*, uma maquete das favelas cariocas criada pelos meninos do Morro do Pereirão, voltar para casa, terminada a 52ª Bienal de Veneza, terá completado um périplo transcontinental<sup>1</sup>. Ele começa lá mesmo, no morro onde moram os meninos, no Rio de Janeiro,

onde a maquete foi construída, sendo até hoje utilizada para a brincadeira de seus idealizadores e de seus amigos<sup>2</sup>. A notícia do *Morrinho*, criado em 1998 pelos irmãos Nelcirlan Souza de Oliveira, então com 14 anos, e Maycon, na época com 8 anos, transpõe as fronteiras dessa favela, pela primeira vez, em 2001, através do cineasta Fábio Gavião, levado ao local por um dos professores de Nelcirlan. Àquela altura, a escultura, utilizando os mesmos tijolos com que o pai dos meninos, um pedreiro, trabalhava, já media 100 m<sup>2</sup>. Gavião decidiu documentar cinematograficamente o grande brinquedo. Como a permanente movimentação dos jovens dificultava a filmagem, o cineasta decidiu entregar-lhes a câmera e capacitá-los a usá-la. Estava lançada a semente do Projeto/TV *Morrinho* (Chequer, s.d.; ONG *Morrinho*, 2007).

<sup>1</sup> Na verdade, o *Morrinho*, como os meninos chamam sua obra, não se desloca: em cada lugar onde o expõem, eles reproduzem partes dele. Para a Bienal de Veneza seguiram 10 dos autores, embora o grupo tenha chegado a ser composto de mais de 20 rapazes. No trabalho colaborativo com a fotógrafa Paula Trope, citado neste artigo, participaram: Nelcirlan Souza de Oliveira (Beirão), Maycon Souza de Oliveira (Maiquinho), José Carlos da Silva Pereira (Júnior), Luciano de Almeida, Rodrigo de Macedo Perpétuo, Paulo Vitor da Silva Dias (Tovi), Ranieri Dias (Rani), Renato Dias Figueiredo (Naldão), Felipe de Souza Dias (Lepê), Marcos Vinicius Clemente Ferreira (Negão), David Lucio Terra de Araújo (Forma), Esteves Lúcio Terra de Araújo (Teibe), Gustavo José dos Santos (Djou), Leandro de Paiva Adriano (Lê), Leonardo de Paiva Adriano (Nem), Irla Silva dos Santos (Plin-Plin) e Bruno Silva dos Santos (Herkenhoff Paula). A maquete, hoje com mais de 300 m<sup>2</sup>, é uma espécie de diorama do conjunto das favelas cariocas (em dezembro de 2005, 20 delas já estavam incluídas). Modelo vivo, é acionado pelos meninos como num jogo de RPG (*roling playing game*). Eles acrescentam tramas e vozes às cenas cotidianas da favela, enquanto movimentam os bonecos, construídos com peças de jogos de Lego (ou seja, sem forma antropomórfica), que eles montam e pintam. Há também carros-miniatura de brinquedo, que se movem pelos becos e vielas do "morrinho". E armas. Toda a brincadeira é feita em "tempo real". Se um dos bonecos morre numa disputa do tráfico, por exemplo, deve ter sua pintura removida e ser transformado em outro personagem. Carros destruídos em acidentes, durante o jogo, também desaparecem (Chequer, s.d., p. 11; ONG *Morrinho*, 2007, pp. 5-6).

<sup>2</sup> Na verdade, os primeiros construtores do *Morrinho* são hoje adultos, estando alguns na faixa entre os 20 e 25 anos. Seu brinquedo na maquete se transformou nas filmagens que lá fazem, veiculadas pela TV *Morrinho*. No entanto, outros meninos os estão sucedendo e o *Morrinho* continua ativo.

Ao universo da arte erudita, a maquete chega através dos ouvidos do colecionador Gilberto Chateaubriand, que sabendo do trabalho que a fotógrafa Paula Trope vinha realizando com os jovens que vivem e trabalham nas ruas do Rio de Janeiro, a ela solicita o registro da artística escultura<sup>3</sup>. O resto é já lenda. Enquanto os rapazes se transformavam numa ONG (constituída em 2005), postavam os vídeos da TV Morrinho no YouTube e davam partida a um circuito internacional que, antes de Veneza, já passou por Barcelona, Paris e Munique (ONG Morrinho, contracapa e pp. 13-4), Paula Trope, encantada com o trabalho e com seus autores, iniciou com eles, em 2004, um projeto fotográfico, intitulado *Sem Simpatia*<sup>4</sup>. O resultado, também exposto na 52ª Bienal de Veneza, compõe-se de fotografias dos meninos, feitas por Paula Trope com máquinas *pinhole*<sup>5</sup>, apresentados, em tamanho natural, junto aos seus “morrinhos”, isto é, junto a cada uma das maquetes que lhes corresponde, já que os diferentes morros representados têm cada um o seu construtor. A elas se contrapõem fotografias escolhidas e tomadas por eles mesmos.

Entre os anos 2005-06, o projeto colaborativo de Trope com os construtores do *Morrinho* foi apresentado na exposição itinerante do Prêmio CNI/Sesi Marcantonio Vilaça para as artes plásticas, passando por Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, Belém e Recife. Em 2006, o *Sem Simpatia* foi selecionado para a 27ª Bienal de São Paulo. Apoiado pela curadora, Lisette Lagnado, além do crítico Paulo Herkenhoff, que acompanhou todo o desenvolvimento do trabalho através do Prêmio Vilaça, o projeto recebeu ainda a visita da curadora de artes visuais da America's Society, Gabriela Rangel<sup>6</sup>. Foi também graças a Herkenhoff que o curador da 52ª Bienal de Veneza, Robert Storr, conheceu o *Sem Simpatia* e o *Morrinho*, tendo visitado a exposição do projeto no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio, e subido o Morro do Pereirão em companhia de Trope, percurso que foi realizado anteriormente outras vezes por vários críticos de arte. Lá mesmo, no Pereirão, todos receberam o convite para a

participação na Bienal de Veneza<sup>7</sup>.

Em Nova York, o trabalho compartilhado entre Trope e os meninos foi exibido na exposição “Emancipatory Action: Paula Trope and the Meninos”, composta de vários projetos de natureza colaborativa realizados pela artista ao longo dos últimos 15 anos. O *vernissage*, seguindo-se a dois anos de planejamento e preparação, deu-se poucos dias antes da abertura da Bienal de Veneza, em 24 de maio de 2007.

Segundo a crítica especializada, a Bienal de Veneza de 2007 segue a tendência da Bienal de São Paulo de 2006. Nos dois casos, o foco central se dirige a obras socialmente engajadas, num movimento que parece reverter a preferência pelo minimalismo formalista presente nas artes plásticas dos anos 90. Robert Storr, ao intitular a Bienal de Veneza de “Pense com os Sentidos, Sinta com a Mente. A Arte do Presente”, confirma a nova tendência artística. Declara ter pautado a seleção das obras pela sua capacidade de oferecer “alguma coisa para pensar além do mundo da arte” (Kimmelman, s.d., p. 2). A escolha de Storr, no caso brasileiro, recaiu na combinação favela + Hélio Oiticica e Lygia Clark. Os dois últimos, explicitamente através da homenagem que a obra de Waltércio Caldas, também convidado por Storr para integrar a parte central da mostra de Veneza, presta a eles<sup>8</sup>. Implicitamente, os dois artistas também estão presentes na obra de Paula Trope.

Estabeleço, neste artigo, as semelhanças e diferenças da estética de Paula Trope em relação à produção artística de seus contemporâneos. Destaco especialmente a obra de sua companheira de geração, Rosana Palazyan, porque esta, assim como Trope, pauta seu trabalho por uma relação com jovens localizados em circuitos periféricos às grandes cidades brasileiras. Contextualizo a obra dessas duas mulheres, não no sentido sociológico, mas porque, como afirma Nicolas Bourriaud, apoiando-se em Lacan (“o inconsciente é seu próprio analista”) e Marx (“uma crítica verdadeira não é outra coisa senão a crítica do real existente graças à própria realidade”), “não há nenhum espaço mental a partir do qual

3 A informação foi prestada pela artista Paula Trope, em 24 de maio de 2007, na America's Society de Nova York, em sua palestra na *vernissage* da exposição a que se refere este artigo. Paula Trope expõe individualmente desde 1992, tendo recebido vários prêmios nacionais antes de ter o seu trabalho com os meninos do *Morrinho* selecionado para a Bienal de São Paulo. Seu trabalho fotográfico com os meninos de rua, que resultou no projeto *Os Meninos*, teve início em 1993.

4 O título *Sem Simpatia*, escolhido pelos meninos, substituiu o de *Meninos do Morrinho*, título sugerido pela artista para o seu trabalho realizado com a colaboração dos meninos. Na gíria local *sem simpatia* significa “sem intriga, sem inveja, sem vacilação” (informação prestada por Trope durante sua palestra na *vernissage* da exposição na America's Society).

5 A câmera *pinhole*, palavra da língua inglesa que significa “buraco de alfinete”, é uma câmera artesanal, sem lentes. A passagem da luz é regulada através de um orifício feito com uma agulha em latas recicladas.

6 A America's Society é uma instituição localizada no centro da ilha de Manhattan. Fundada por David Rockefeller em 1965, é um espaço dedicado ao “diálogo das culturas das Américas, entendidas nos seus aspectos político, econômico e cultural” ([www.americas-society.org](http://www.americas-society.org)). Seus salões abrigam palestras e concertos e sua galeria de arte, exposições de artes plásticas.

7 Informações enviadas pela artista à autora, por *email*, em agosto de 2007.

8 A Bienal de Veneza tem dois processos de seleção. Para a mostra central, a escolha é feita pelo curador responsável pelo tema geral. Para as representações nacionais, cada país faz suas próprias escolhas. Os artistas brasileiros citados foram destacados através do primeiro processo de seleção, integrando, portanto, a parte central da Bienal de Veneza de 2007.

Paula Trope com a colaboração de Renato Figueiredo Dias, Marcos Vinícius Clemente Ferreira, Luciano de Almeida e José Carlos da Silva Pereira Muller



o artista poderia excluir-se do mundo que ele representa” (Bourriaud, 1998, p. 114). Considerando também que a crítica – social ou não – implícita numa obra de arte se faz através do material e da técnica utilizados pelo artista, estabelecemos, ainda, algumas afiliações estéticas das obras citadas, no Brasil e além fronteiras.

Em primeiro lugar, vale a pena investigar por que Storr, um americano, ex-curador do MoMA de Nova York e, no momento, decano da Escola de Arte da Universidade de Yale, decidiu localizar a maquete dos rapazes do Pereirão “insinuando-se (significativamente) em frente ao pavilhão norte-americano” (Kimmelman, s.d., p. 2). O diálogo assim instaurado sinaliza a afinidade da obra dos brasileiros com “a arte do presente”, tema da Bienal, e também com a “estética relacional”, definida por Nicolas Bourriaud, que o fundamenta. Segundo as próprias palavras de Storr,

“[...] o *Morrinho* [em contraste com Brasília] é uma sombra vernacular [...] que se molda sobre o continente e sobre cada cidade do mundo cuja polaridade econômica e anárquica expansão segue o mesmo padrão de desenvolvimento. O *Morrinho* é também um paradigma de autodeterminação, um exemplo – emprestando o termo a Joseph Beyus – de escultura social” (ONG *Morrinho*, 2007, p. 15).

Um dos artistas citados por Bourriaud em sua análise da estética relacional, o falecido cubano-americano Felix González-Torres, é o centro do pavilhão americano da Bienal de Veneza de 2007. As *candy pieces* que compõem a obra desse artista – balas artesanais de aniz que podem ser degustadas ou levadas pelo espectador – propõem uma co-presença deste na obra, da mesma maneira que a obra dos meninos do *Morrinho* “se transformou num *playground* para as crianças em visita à Bienal, que sobem na maquete para brincar com os carrinhos de brinquedo” (Kimmelman, s.d., p. 2). Nos dois casos, os guardas do museu não reprimem o espectador: este pode tocar a obra e dela usufruir. A decisão de comer ou não as balas, pôr ou não em movimento os brinquedos que compõem a maquete, leva o espectador a relacionar-se com a autoridade que cerca a obra de arte desde o momento em que está exposta em um museu. A experiência sensível da obra baseia-se na troca e na negociação, sempre direta e individual. No entanto, seu objetivo último é a comunicação inter-humana, perdida nos guetos da tecno-convivência das nossas sociedades pós-industriais (Bourriaud, 1998, p. 62).

No caso brasileiro, o gueto tem outra natureza. No caso mais específico da arte de Paula Trope e dos meninos do *Morrinho*, trata-se de estabelecer a própria convivência, dentro do museu, entre o gueto do morro e

**Paula Trope, múltiplo da série Sem Simpatia, 2005, fotografia com câmera de orifício, impressão fotográfica em papel colorido resinado**

a cidade formal. Porque a obra dos meninos não esconde nada: na maquete se incluem os traficantes de drogas, a polícia e a violência. Sua extensão abarca os diferentes “comandos” e seus territórios. Cenas como “Bandidos do Borel e da Formiga na Reunião”, fotografada por Renato Figueiredo Dias (Naldão), para a série *Sem Simpatia*, de Paula Trope, estão nela incluídas. Trazer essa “realidade” para dentro do museu, se de fato oferece algo para pensar além do mundo da arte, também nos obriga a questionar a estética de que tal obra se serve.

À primeira vista, estamos diante de um “retorno do real” (Foster, 1996). A obra de Trope com os meninos do Pereirão poderia ter despertado a atenção dos curadores internacionais por estar de acordo com o hiper-realismo que dominou a arte norte-americana por muito tempo. No entanto, como ressalta Foster, esse tipo de arte, praticado, dentre outros, por fotógrafos como Richard Estes e Richard Prince, por seu uso do simulacro e por sua inserção absoluta na opulência material do capitalismo (“a narcísica sedução das vitrines, o exuberante esplendor dos carros-esporte” – Foster, 1996, p. 142), não pode ser dissociado do contexto norte-americano.

Já a maquete dos morros cariocas constituída no *Morrinho* poderia ter soado familiar aos críticos de arte do país do norte por seu caráter “etnográfico”, uma tendência presente na arte praticada pelas minorias dos Estados Unidos, como a das mulheres, a dos imigrantes, ou a dos afrodescendentes. Mas este não é o caso dos meninos: são todos do sexo masculino e sua etnia não é um fator preponderante. Tampouco estão tomando partido sobre o que observam nas favelas, ou seja, não estão defendendo os direitos de uma minoria excluída. Simplesmente descrevem o que vêem de uma maneira lúdica e bem-humorada, usando como um jogo a realidade assim recriada<sup>9</sup>.

Poderíamos então concluir que a principal razão do convite da curadoria da Bienal de Veneza aos meninos do Pereirão se centre no destaque do local que a cultura globalizada necessita para reafirmar-se como global (Hall, 2000, pp. 67-89)<sup>10</sup>. Nesse caso, a

obra dos meninos, como foi ressaltado por Storr, se aproximaria muito mais da arte vernácula, brasileira e latino-americana. Quanto à arte de Paula Trope, sua estética se alinharia no realismo que há mais de uma década vem “fotografando” as favelas e a violência urbana no Brasil.

Atendo-me aos estudos literários, meu campo acadêmico de origem, poderia afirmar que, no caso da obra colaborativa de Trope com os meninos, um paralelo com escritores como Paulo Lins e Ferréz poderia ser estabelecido. Lins decide-se, inclusive, por um fotógrafo como personagem narrador de seu romance *Cidade de Deus*, título homônimo ao bairro onde se passa a narrativa (Lins, 1997). Ferréz inclui fotografias da favela Capão Redondo, já aparecida indicialmente no título do seu romance *Capão Pecado*, no corpo do texto, como a corroborar o realismo do que descreve (Ferréz, 2000). Nos dois casos, a crença na visão potencializada pela máquina fotográfica é óbvia. A angústia, ao mesmo tempo de ter que narrar uma história composta principalmente de cenas visuais e de ter que escolher uma estética contemporânea e adequada para ter êxito na empreitada, transparece nas respostas de Paulo Lins aos seus entrevistadores e na interpretação dos críticos dedicados à sua obra (Schwarz, 2001). Sua releitura das epopéias gregas e dos narradores realistas do século XIX demonstra que esses foram seus modelos para a escritura de *Cidade de Deus*, “romance que retrata ‘nua e cruamente’ a guerra dos jovens na periferia carioca” (Pinheiro & Almeida, 2003, p. 86 – grifo meu). No caso de Ferréz, se acresce à lista de autores o nome de Charles Bukowski, cujo *realismo sujo* é o modelo confesso do escritor paulista<sup>11</sup>. A escolha da reprodução fotográfica do ambiente descrito, no caso de Ferréz, ou do narrador-fotógrafo, no caso de Lins, assegura a verossimilhança da narração onisciente emprestada desses modelos. Fernando Meireles, ao transformar em filme o romance de Lins, integra o narrador fotógrafo na sua estética cinematográfica. Os flashes de suas fotografias funcionam como pausas no ritmo acelerado de *Cidade*

9 Esse jogo tem regras bem estabelecidas. São elas: “Não pode voar. Não pode correr mais que um carro. Não pode pular mais que cinco dedos. Se seu personagem morreu não volta mais, mais [sic] então terá que criar um personagem com uma nova vida. Idade para participar do *Morrinho*: de 11 até você ter responsabilidade na sua vida” (ONG Morrinho, 2007, p. 7).

10 Vale ressaltar que a revalorização do humanismo na arte praticada por Paula Trope e pelos meninos do *Morrinho* marca sua distância ou, pelo menos, faz uma reavaliação da visão particularista da cultura abraçada pioneiramente por Stuart Hall no princípio dos anos 90. Esse é também o ponto de vista que embasa as curadorias – e a arte por elas selecionada – tanto da Bienal de São Paulo de 2006, quanto da Bienal de Veneza de 2007.

11 Declaração de Ferréz à autora deste artigo durante entrevista realizada em julho de 2004. Quanto ao *realismo sujo*, a expressão foi cunhada no contexto americano e canadense. No arquivo da revista *Granta* se lê que o número 8 da revista, publicado em 1983, foi o número que definiu “uma nova escola de escritores americanos”, ou seja, a do *realismo sujo*. Além de Bill Buford, autor do prefácio em que a expressão aparece, nomes como Raymond Carver, Frederik Barthelme e Angela Carter na lista de autores dão idéia do quanto a definição se referia à literatura dos Estados Unidos ([www.granta.com](http://www.granta.com)). Charles Bukowski, ídolo de Ferréz, também é, em geral, incluído nesse grupo. A expressão é usada pela crítica literária latino-americana para referir-se, especialmente, a narrativas que se desenvolvem num ambiente urbano degradado, como no caso das que foram escritas nos anos 90 pelo escritor cubano Pedro Juan Gutiérrez



Paula Trope com a colaboração de Muller



de Deus, o filme. Em todos esses casos, a abordagem da história dos jovens dos circuitos periféricos às duas maiores cidades brasileiras é “fotográfica”. Suas técnicas literárias e fílmicas corroboram a natureza documental dessas obras. Todas elas são apresentadas tendo por base histórias ou locações reais, mas também se ressalta o fato de terem seus autores se originado nos não-bairros<sup>12</sup> (Augé, 1992) onde localizam suas tramas<sup>13</sup>.

A situação de Paula Trope não é a mesma. Embora, como Paulo Lins, tenha frequentado a universidade, não comparte nem com ele, nem com Ferréz, uma origem favelada. Quanto à fotografia, seu ponto de vista não poderia ser mais oposto. Nos quatro projetos expostos em Nova York, o caráter documental é sempre negado. Durante sua palestra na America’s Society, Trope contou, inclusive, que nunca viu em publicação as fotos encomendadas por Gilberto Chateaubriand, completando: “Nunca fui boa documentarista”. Em um trabalho anterior, série de retratos e auto-retratos com os meninos de rua, Trope, em lugar de revelar a vida das crianças, aproveita-se

das alterações de perspectiva que a câmera pinhole produz para distorcer o ambiente. Chega mesmo, algumas vezes, a nublar a identidade dos meninos, os quais parecem representar-se uns aos outros, construindo uma identidade partilhada. O resultado revela não interessar à artista uma representação objetiva do real. O mais evidente nesse trabalho com os meninos que vivem e trabalham nas ruas é seu desejo de aproximar-se de seu imaginário.

Entre *Cidade de Deus*, lançado em 1997, e *Capão Pecado*, publicado em 2000 e, ainda depois dessas datas, uma série de narrativas, literárias e cinematográficas, foi lançada no mercado brasileiro, descrevendo, com um realismo ilusionista, a violência urbana. Tendo como objetivo tornar visível a invisibilidade dos pobres ou, algumas vezes, somente multiplicando “a fala do crime” (Caldeira, 2000) implantada nas notícias diárias, essas narrativas poderiam ser alinhadas na versão latino-americana e brasileira do *realismo sujo* em literatura e do “retorno do real” no campo da arte.

É importante ressaltar como o ano de 1993 conecta o trabalho de Paula Trope com o de Paulo Lins. Naquele ano, Lins encerrava sua participação como assistente de pesquisa no projeto sobre a criminalidade nas favelas cariocas, liderado pela antropóloga Alba Zaluar. As entrevistas com os moradores de Cidade de Deus, sua parte no trabalho de investigação antropológica, foram o ponto de partida do romance. Paula Trope, por outro lado, data de julho

**Paula Trope,**  
**díptico da série**  
**Os Meninos;**  
**à esquerda,**  
**Muller,**  
**aos 8 anos,**  
**guardador de**  
**carros;**  
**à direita,**  
**Sem Título**  
**(o dinheiro),**  
**1993, fotografia**  
**com câmera de**  
**orifício**

12 Uso aqui o termo “não-bairro”, paralelo ao conceito de “não-lugar”, de Augé.

13 O fato evidencia como esses autores atribuem à fotografia uma capacidade documental, ao contrário de outros autores, estudados por Luz Horne (2005), mais preocupados, segundo essa autora, com o caráter *indicial* desta última.



Mauro Restiffe



Mauro Restiffe

de 1993 o seu primeiro projeto fotográfico em conjunto com meninos pobres, por ela intitulado *Os Meninos*. A fotógrafa relata ter encontrado os meninos de rua, com os quais comparte o trabalho, no quarteirão do bairro de classe média da Zona Sul carioca em que ela morava, onde, ressalta, eles “viviam em condições precárias e se compunham de grupos diversos e heterogêneos”. Na verdade, ela declara, andava procurando por eles depois de uma longa preparação para esse tipo de trabalho<sup>14</sup>.

Embora não afirme que fatos externos às duas obras hajam determinado sua realização, não posso deixar de ressaltar a coincidência de julho de 1993 com o massacre da Candelária. O choque que o assassinio de oito meninos de rua, perpetrado por parapoliciais, provocou nos moradores do Rio de Janeiro, nessa data, pode perfeitamente ter criado as condições para a concretiza-



Vicente de Mello

ção, tanto do romance de Lins, quanto das fotografias de Trope. A enorme resistência em aceitar o tema do abandono da infância e da juventude brasileiras nas obras de arte do país começa a ser vencida pelos acontecimentos. Sua persistência na literatura e no cinema a partir dessa data indica, como cita Amartya Sen (1997), que, quando a pobreza começa a criar problemas para os não-pobres, obriga o tema a ser tomado em consideração<sup>15</sup>.

O trágico desdobramento do massacre da Candelária no seqüestro do ônibus 174, efetuado em 2000 por um dos seus sobreviventes, resultou em mais um filme dedicado à violência urbana. José Padilha, o cineasta do documentário *Ônibus 174*, comprou da Rede Globo as imagens do seqüestro, mostrado em tempo real por quatro horas e meia. Cortando-as e inserindo os cortes em meio a entrevistas com a família, os amigos e os conhecidos do seqüestrador do ônibus, além de depoimentos de policiais, psicólogos e ativistas, a triste e terrível história de vida de um jovem chamado Sandro Nascimento emerge em lugar do monstro mostrado pela televisão. Sem ficção envolvida na trama, o objetivo de Padilha era estabelecer a *verdade* sobre a vida de Sandro, produzindo um *documento* capaz de substituir a imagem monstruosa e virtual mostrada pela Rede Globo.

Nas artes plásticas, o delicado trabalho de Rosana Palazyan, embora tenha como ponto de partida um trabalho documental, ou seja, embora se baseie, como os escritores citados, em entrevistas com menores infratores e a população que vive nas ruas, transforma a informação obtida numa obra

<sup>14</sup> Todas essas informações foram dadas por Trope, ou durante sua palestra em Nova York, ou por e-mail dirigido à autora deste artigo.

<sup>15</sup> Sen extrai a crítica de uma afirmação de M. Rein, que ele cita com ironia: “Não se pode permitir às pessoas que se tornem tão pobres a ponto de ofender ou ferir a sociedade. O que é crucial nessa visão da pobreza não é tanto a miséria nem a situação difícil em que o pobre se encontra, mas o desconforto e o custo dela para a comunidade. Temos problemas com a pobreza na medida em que a baixa renda cria problemas para aqueles que não são pobres” [Rein apud Sen, 1997, p. 9, tradução minha].

singular. Considerada por críticos como Paulo Herkenhoff (in Palazyan, 2002, p. 17), pelo tema e pela estética relacional que pratica, como uma companheira de geração de Paula Trope, Rosana Palazyan também trabalha com o abandono da população das ruas, com a desigualdade social e com a violência urbana. No entanto, o próprio suporte de seu trabalho—o tecido, a linha que usa nos seus bordados, seu próprio sangue—pressupõe um engajamento com o outro a ser retratado, provocando sua des-objetivação. A escolha desses materiais alinha a artista numa tradição das artes visuais brasileiras que passa por Artur Bispo do Rosário e Leonilson, o primeiro uma influência confessa, o segundo seu companheiro de geração. Na série “...Uma História que Você Nunca Esqueceu?”, datada de 2000, Palazyan recria, com bonecos de pano em miniatura, arrumados sobre impecáveis travesseiros brancos, cenas das histórias de vida dos adolescentes e jovens infratores, internados numa instituição correcional do Rio de Janeiro. Ela as escutava, como Lins e como Padilha, durante suas visitas, realizadas por dois anos, a essa instituição. No entanto, ao contrário de uma estética documental, Palazyan atribui aos trágicos casos da vida real dos internos um tom onírico, fazendo-os convergir para a área do sonho.

Em outro trabalho, exposto em 1998, intitulado “... O que Você Quer Ser Quando Crescer?”, o sonho era o centro. Tratava-se, como explica Paulo Herkenhoff, de lançar

“[...] a noção de futuro no horizonte. Ouviu ‘sonhos profissionais’ (quero ser ‘dono de banco’ ou ‘policial-ladrão’), confrontos niilistas, respostas céticas ao inóspito: ‘Não quero sonhar’, ‘Nada’, ‘Amanhã posso estar morto’. Havia sonhos triviais sobre a família e a miséria sem saída: ‘Casar’, ‘Ajudar a minha mãe’, ‘Ser jogador de futebol’” (in Palazyan, 2002, p. 17).

A partir dessas respostas, Palazyan construiu uma instalação composta, outra vez, de bonecos de pano, agora pendurados

do teto, como a buscar esse lançamento no futuro. As linhas ascendentes em direção ao céu/teto se repetem na instalação “...Um Pedido para Estrela Cadente” (2000-02), em que as frases/desejos dos meninos infratores estão escritas, com tinta fluorescente, em bolas de gás estacionadas no teto da galeria, iluminadas com luz negra.

Palazyan marcou sua presença na 26ª Bienal de São Paulo, em 2004, com a instalação *O Realejo*, também baseada em entrevistas, no caso, com a população em situação de rua na cidade de São Paulo, onde a artista encontrou uma diferença. Ao contrário do Rio de Janeiro, onde predominam as crianças e os adolescentes, em São Paulo estão nas ruas os adultos, o que a leva a incorporar, nessa instalação, o passado e a memória, das pessoas e da cidade, através do realejo:

“A figura nostálgica com seu chapéu tradicional de copa achatada, com o realejo caprichosamente pintado do qual emanava música, e com o belo pássaro, atraiu a participação das pessoas. A expectativa era de que o pássaro tirasse a sorte para cada um, uma mensagem de boa sorte. Mas, em vez disso, os pedaços de papel continham textos coletados das pessoas que a artista

Vicente de Mello



*Na página anterior, à esquerda, Rosana Palazyan, peças integrantes de “... Uma História que Você Nunca Mais Esqueceu?” 2000-2004, detalhes; à direita, vista geral da instalação, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2004*

*Rosana Palazyan, detalhe da instalação Retratos, 2000*



encontrou nas ruas de São Paulo, nos abrigos para sem-teto e nas ONGs que oferecem assistência social àqueles em situação de rua” (Zeitlin, 2006, p. 17).

A obra de Palazyan mais próxima à de Trope é a série *Retratos*. Como Trope, na série *Os Meninos*, Palazyan trabalha com o necessário nublamento da imagem frontal do retratado, também exigido pela instituição onde se encontravam internados. Para atribuir uma identidade visual a esses jovens a quem não se pode identificar, Palazyan negociou com a instituição a substituição da tarja preta por máscaras brancas<sup>16</sup>. Com a face assim protegida, foram entrevistados pela artista, sendo o resultado gravado em vídeo. A obra resultante, ou seja, os *Retratos*, sustenta-se na metalinguagem crítica da arte documental. Rosana copia, em desenho, a face do jovem gravada em vídeo. A comunicação entre ela e o entrevistado, realizada basicamente pelo olhar, é reproduzida na ênfase que os olhos adquirem em cada um dos *Retratos*. Finalmente, como as conversas eram acompanhadas pela prática do desenho – a artista pedia aos jovens que fossem desenhando o que lhes viesse à cabeça durante a entrevista –, são os desenhos deles, feitos com cera e lápis de cor, que individualizam os retratos, arrumados em dípticos com espelhos, maneira de situar a discussão de suas identidades com o espectador, dentro do museu. Os desenhos dos adolescentes, única marca indicial de sua presença, ao contrário do retrato que os estigmatizaria numa ficha criminal, revelam um personagem perversamente integrado na sociedade de consumo. O imaginário que os desenhos revelam compartilha, com seus contemporâneos da classe média, os sonhos de consumo das “roupas de marca”.

Entre 2005-06, Rosana Palazyan realizou um projeto de Arte Pública e Instalação que, resumindo seus mais de 15 anos de atividade artística, propõe uma poderosa metáfora sobre as populações em situações de rua. Intitulado *No Lugar do Outro*, o projeto concretiza artisticamente a proposta filosófica das “vidas nuas”, ou seja, das vidas reduzidas ao funcionamento bioló-

gico, de Giorgio Agamben. O tratamento dispensado a essas populações é resumido na plantação, pela artista, de ervas daninhas nas fendas do piso da galeria, tendo seu espaço sido transformado numa espécie de laboratório. Para a inauguração, Palazyan convidou biólogos, cuja especialidade são os lepidópteros e cujo borboletário ela visitou em fevereiro de 2006. Com o cuidado dos pesquisadores científicos, como eles, vestidos e munidos de instrumentos, os biólogos retiravam os objetos artísticos que Palazyan havia ocultado nos casulos construídos nos detalhes da arquitetura da galeria: pequenos buracos nos painéis de concreto. As crisálidas ali inseridas eram feitas de tiras de tecido costuradas por agulhas que as sustentavam nesses esconderijos. O bordado nas obras retiradas do interior dos casulos eram os desenhos das linhas das mãos daqueles que não estão mais em situação de rua, metaforizando, assim, o processo de transformação dessas pessoas. Enquanto isso, as ervas daninhas, os únicos seres vivos da instalação, também ali postas como metáfora do ciclo biológico – as borboletas dependem dessas ervas –, eram pisadas pelo público, invisíveis como as populações da rua. Dessa forma, o trabalho de Palazyan alcança também a “botanização do asfalto”, conceituada por Walter Benjamin a partir da obra e da postura intelectual de Baudelaire em relação à cidade do século XIX. O uso das ervas daninhas denunciava também a volta de um discurso da época de Baudelaire, o discurso da “higienização”, usado em 2005 pelas autoridades de São Paulo. Segundo elas, somente a remoção das populações de rua conseguiria “higienizá-la” (Zeitlin, 2006, pp. 19-20). Nesse ponto, a metáfora criada pela artista permite uma interpretação que vai além de seu objetivo de metaforizar a invisibilidade das populações em situação de rua. Por serem consensualmente invisíveis, mas resistentes como as plantas daninhas, podem receber o tratamento biopolítico a estas dispensado, isto é, a remoção ou o extermínio.

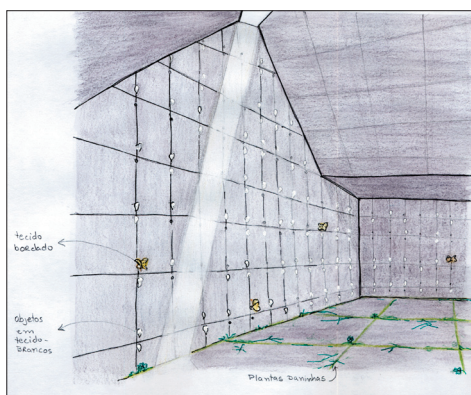
Portanto, como Paula Trope e os meninos com quem compartilha sua obra, vários artistas brasileiros estão praticando uma ação

<sup>16</sup> Embora não previsto pela artista, o resultado agrega à fruição do espectador a possibilidade de relativizar a máscara negra usada pelos infratores, quando em ação, e com a qual muitas vezes a mídia prefere representá-los.



Cristina Haapalainen

estética sobre o abandono da infância e da juventude, sublinhando sua relação com a desigualdade social e a violência urbana. Às vezes, é difícil discernir a diferença entre o mundo apocalíptico descrito pela mídia e o realismo ilusionista usado pelos artistas, especialmente pelo caráter documental dessas obras. Quando compostas pela representação dos violentos episódios “reais” tecidos pela “fala do crime”, algumas obras parecem confirmar o diagnóstico consensual da mídia quanto à passagem de uma violência endêmica a uma violência epidêmica. O tratamento cínico desses problemas, ou um culto à abjeção que eles provocam, técnica originada nos Estados Unidos e que teve seu ciclo na arte americana da última década (Foster, 1996), pode ser encontrado em filmes como *Cronicamente Inviável*, *O Invasor*, ou nas obras literárias de Patrícia Melo ou de André Sant’Anna. Tal estética parece mesmo confirmar a monstruosidade atribuída pela mídia aos meninos de rua ou aos habitantes dos circuitos periféri-



Desenho de Rosana Palazyan para o projeto *No Lugar do Outro*, 2005-2006; à esquerda, detalhe da instalação, Galeria Leme, São Paulo, 2006

cos. Mostrados nesse tipo de arte como personagens desenraizados, destituídos de família, sua experiência é reduzida ao que Agamben (1998) define como “vida nua”, correndo o risco de transformar a denúncia da invisibilidade desses jovens em justificativa de seu abuso. Ou o tratamento deles como imagens virtuais, apagadas quando se desliga a televisão.

É nesse contexto que o trabalho de Paula Trope e de Rosana Palazyan marca sua diferença. Em primeiro lugar, suas obras não estão diretamente relacionadas com a violência. No caso de Palazyan, embora seu ponto de partida tenha sido o contato com meninos infratores, seu trabalho artístico sempre tem procurado revelar a humanidade oculta nas vidas nuas com as quais trabalhava. Os segredos escondidos – e revelados através de sua obra – nos sonhos, nas esperanças e, finalmente, nos casos de sucesso que inspiraram o projeto *No Lugar do Outro*, transformavam a “realidade” em sublime.

No caso de Paula Trope, mesmo quando relatam atos violentos, os meninos que retrata aparecem juntos, no espaço público das ruas. São trabalhadores, construtores, artistas. Principalmente, a escolha do retrato os humaniza. Suas fotografias mostram-nos de corpo inteiro, nas ruas, e algumas vezes nos seus lugares de moradia, ainda que esses lugares estejam escondidos sob os viadutos, ou se localizem em buracos invisíveis ao passante desavisado. Em lugar do típico Frankenstein das ruas, constantemente mostrado nas cadeias comerciais de televisão, eles aparecem nesses retratos



*Paula Trope, díptico da série Traslados; à esquerda, De Saia Rodada no Jardim da Casa da Minha Tia. Júlia, 7 anos, Rio de Janeiro, 1997; à direita, Un Besito. Luiz Miguel, 7 anos, Havana, 1997; fotografia com câmara de orifício*

como gregários seres humanos. Embora a maneira como as fotos são tiradas exija a imobilidade do fotografado, o resultado composto por Trope supõe uma companhia humana na solidão da cidade. Os meninos têm amigos e famílias, mesmo se essas famílias são disfuncionais, ou compostas de outros meninos “problemáticos” como eles próprios. Finalmente, graças ao processo de negociação estabelecido por Paula Trope com eles, transformando-os em sujeitos, são capazes, não só de representar-se uns aos outros, mas também de escolher alguma coisa que valha a pena ser mostrada, através da fotografia, a outros seres humanos.

Sua escolha pode às vezes surpreender nossa correção política. Por exemplo, não são imunes ao consumismo, ou à noção capitalista do valor do dinheiro. A nota de 100 cruzeiros claramente fotografada por Müller, um guardador de carros, evidencia como os meninos de rua estão inseridos na sociedade de consumo em que vivem e como seu imaginário se desenvolve em esferas similares às do resto dessa sociedade.

Tais imagens põem em xeque nossas certezas sobre a exclusão social desses meninos. Usando um termo cunhado por Alba Zaluar (2004), o que eles experimentam é uma “integração perversa” na sociedade em que vivem. O problema dessas crianças, dizem as fotografias dos projetos de Paula Trope e dos meninos, como também nos deixam saber as instalações de Rosana Palazyan, não é sua exclusão. É o lugar que ocupam

na sociedade onde nasceram. Na verdade, sua presença é conhecida e consensualmente determinada: eles são invisíveis como as ervas daninhas<sup>17</sup>. Extraíndo da metáfora de Palazyan um suplemento, deduzo que sua invisibilidade, por outro lado, justifica certos procedimentos aplicados às daninhas: também se pode extirpá-los.

Parte da obra de Paula Trope denuncia a biopolítica exercida contra essas crianças. O objetivo é explícito desde seu primeiro projeto com elas desenvolvido, *Os Meninos* (1993-94), quando se estabeleceu o caráter dialógico do seu trabalho. Ele se opõe a conceitos tais como “representação do outro”, ou “documentação de uma condição subalterna”. Cito a descrição do projeto feita por Trope em sua entrevista a Gabriela Rangel (2006):

“Uma espécie de jogo foi proposto: tendo concordado em ser fotografado, o menino era convidado a participar também, fotografando qualquer objeto de sua escolha. Assim, foi criada uma via de mão-dupla, onde a criança, a princípio objeto da foto, transforma-se em agente do processo criativo, assumindo o papel de sujeito”.

*Contos de Passagem*, considerado por Trope o seu “experimento mais radical”, parece retomar o processo de *Os Meninos*, já que o vídeo experimental, começado em 2000 e ainda em progresso, é composto de *retratos falados*: os meninos são filmados

com uma câmera fixa, quase sempre em posição frontal, enquanto contam suas vidas e expõem as razões de estarem nas ruas. *Contos de Passagem* é composto de depoimentos de jovens que vivem e trabalham nas ruas da cidade do Rio de Janeiro. Seus retratos são feitos *in situ*, ou seja, nas entranhas da cidade onde vivem esses meninos descartáveis. Sendo o projeto mais “documental” de Trope, caracteriza-se pela “escuta” dos meninos, uma escuta de vozes pertencentes a corpos borrosos, vozes cortadas por silêncios, ruídos seguidos por gestos inesperados (Rangel, 2006, p. 281). Um dos resultados laterais da engenharia de intersubjetividade desse projeto é um mapa da “cidade invisível” onde esses meninos vivem no Rio de Janeiro, seguindo o objetivo que a artista com ele se propôs: o de “constituir uma geografia da cidade do ponto de vista desses jovens, procurando reconhecer diferentes grupos, muitas vezes conflitantes, além de diferentes níveis de sociabilidade e ruptura, dentro desse universo”<sup>18</sup>.

Nos dois outros projetos – *Traslados* e *Sem Simpatia* – Trope propõe uma alternativa à regra de exceção à qual esses meninos estão submetidos. Baseados num “modelo de sociabilidade”, ambos os projetos exalam esperança.

*Traslados*, iniciado quando Trope tomava parte da 6ª Bienal de Havana e desenvolvido entre 1996-97, é composto por fotografias enviadas numa via de mão dupla entre o Brasil e Cuba. A proposta, diz Trope, era “o estabelecimento de uma espécie de intercâmbio (fotográfico-poético-imaginário) entre as crianças do Brasil e de Cuba, atuando como agentes de trocas de imagens/mensagens entre eles” (apud Rangel, 2006, p. 281). Em *Traslados*, as crianças não operaram as câmeras, mas foram ativos participantes na construção dos retratos, escolhendo poses e respondendo às escolhas afetivas do imaginário dos seus parceiros no outro país.

*Sem Simpatia*, iniciado em 2004, registra o trabalho dos meninos-artistas do *Morriinho*. Ao contrário dos desterritorializados, ou reterritorializados meninos de rua, que cegamente se movem no labirinto das ruas,

ocupando buracos nelas disponíveis, como o fariam pequenos animais (as vidas nuas), esses jovens estavam ludicamente construindo uma maquete das favelas do Rio de Janeiro. Não surpreende por que seu trabalho atraiu Paula Trope: enquanto ela estava traçando o mapa da cidade invisível onde se escondem os meninos de rua, os jovens do Morro do Pereirão estavam tornando visível seu lugar de moradia. Seu objetivo, ela deve logo ter percebido, era sua própria territorialização e a territorialização da comunidade dos moradores das favelas. A constatação determinou também a técnica fotográfica adotada. Ao contrário do nublamento que protegia o anonimato dos meninos de rua, tratava-se agora de apresentar os rapazes (através de uma imagem mais nítida), os quais, segundo Trope, “participaram do processo de decisão de sua representação com toda a altivez e poder”<sup>19</sup>.

A coerência da trajetória dessas duas artistas é mais admirável quando se pensa sobre o caráter da arte política nos dias de hoje. Ambas pertencem a uma geração que não pôde mais contar com filiações ideológicas. Uma vez que a revolução coletiva não é mais viável, o engajamento político tem que ser feito individualmente. A utopia-na-mão (parafaseando Glauber Rocha) restringe a discussão das desigualdades sociais a projetos de aproximação, os quais, por outro lado, trabalham com uma visão mais concreta da pobreza. Ao subir o Morro do Pereirão, Paula Trope está reencenando a tentativa, feita por Hélio Oiticica, de inclusão da gente da favela no mundo da arte, sem representá-los. Nos dois casos, a intenção é compartilhar a experiência dessas comunidades. Os parangolés foram a maneira encontrada por Oiticica de traduzir para o público da arte erudita a experiência concreta da pobreza, oposta às pré-assunções que todo programa político sempre prescreve<sup>20</sup>. Em lugar de idealizações abstratas, o que aparece nessa estética relacional não é a pobreza “real”, mas uma pobreza humanizada, composta não apenas de sofrimento, mas também de alegria e de uma especial habilidade de viver da adversidade (Oiticica, 1976, p. 98)<sup>21</sup>.

17 Com apoio na biologia, disciplina que estudou a fundo para a construção de *No Lugar do Outro*, Palazyan nos recorda que as ervas daninhas são assim designadas pelos humanos: não há nada que as diferencie das ervas consideradas benignas. Cultivando-as, descobriu que são belas e duráveis, o que não as defende do abuso em potencial (Zeitlin, 2006, p. 20).

18 Informação prestada por Trope, por e-mail, à autora deste artigo.

19 Informação enviada à autora por e-mail, em agosto de 2007.

20 “Os parangolés, inspirados no movimento do corpo dos passistas da Escola de Samba da Mangueira, eram capas coloridas que só ganhavam vida com o movimento do corpo do participante (palavra com que Oiticica designava o espectador)” (Santos, 2005, p. 41).

21 Retomo no título e no espírito deste artigo o “grito de alerta da Nova Objetividade”, dado por Hélio Oiticica: “Da Adversidade Vivemos!”. A presença de Oiticica na obra de Trope pode ser medida por outra afirmação do artista dos anos 60 nesse mesmo “Esquema Geral da Nova Objetividade” (Oiticica, 1976, pp. 84-98): “Com isso verificou-se, acelerando o processo de chegada ao objeto e às proposições coletivas, uma ‘volta ao mundo’, ou seja, um ressurgimento de um interesse pelas coisas, pelos problemas humanos, pela vida em última análise” (Oiticica, 1976, p. 95).

Paula Trope,  
Bruna, aos  
10 anos,  
Copacabana,  
31/12/2000,  
still da série de  
vídeos Contos  
de Passagem,  
super-8,  
16 mm,  
VHS e Hi-8  
(com câmeras  
sem lente)  
– DVD



No caso de Trope e Palazyan, isso é mais claro quando se compara seu trabalho com a maneira documental de abordar os problemas das crianças e jovens pobres no ambiente artístico de que participam, composto principalmente de obras em branco e negro, metafórica e literalmente. Note-se, por exemplo, a tonalidade de filmes como *Cidade de Deus* e *Ônibus 174*. As obras de Palazyan, ao contrário, são claras. As fotografias de Paula Trope, mais que isso, são coloridas. No entanto, suas cores são velhas. Brillhantes, primárias, mas esmaecidas. Seu tom nos recorda filmes *technicolor* de data vencida, o que é verdade. Paula Trope descobriu nos filmes vencidos o par perfeito para as câmeras pinhole que ela e os meninos estavam fabricando.

Essa é outra técnica artística perfeitamente enraizada na arte brasileira. Formada em arte cinematográfica – graduou-se pela Escola de Cinema da UFF e pela ECA da USP na pós-graduação –, Paula Trope trouxe do Cinema Novo o procedimento técnico correspondente à sobrevivência na adversidade: compartilhar um trabalho com os meninos significa compartilhar também a precariedade de suas vidas. Câmeras pinhole, câmeras obsoletas, das quais ela extrai as lentes, filmes usados ou vencidos são o veículo adequado para seguir a velocidade

desses jovens, uma escolha absolutamente oposta à estética de Fernando Meireles, por exemplo, já que a velocidade de *Cidade de Deus*, o filme, mimetiza não a vida dos meninos, mas sua “perversa integração” no ambiente urbano. Em lugar da velocidade das armas de última tecnologia, único aparato oferecido à geração jovem das favelas para catapultá-las à modernidade, Trope ralenta o ritmo de nossa apreensão estética, obrigando-nos a experimentar o tempo e a velocidade da adversidade em que vivem (Virilio, 1977)<sup>22</sup>.

Outra vez, Paula Trope não está sozinha nessa escolha. A câmera pinhole – uma câmera artesanal, construída com latas recicladas – vem sendo usada em vários grupos comunitários como ferramenta política. Em Porto Alegre, um grupo de cinco fotógrafos, denominado Lata Mágica, estabelece objetivos muito próximos aos de Trope (ver [www.latamagica.art.br](http://www.latamagica.art.br)). Com a câmera pinhole, eles afirmam “promover uma experiência de produção de imagens a partir de uma técnica não-convencional, possibilitando ao participante o envolvimento em todas as fases do processo: da construção das câmeras à exposição das imagens” ([www.projetocontato.com/cursos/lata.html](http://www.projetocontato.com/cursos/lata.html)). Uma das mais exitosas experiências do grupo foi o *Olhar Passageiro* (2003-04), projeto

<sup>22</sup> Virilio foi um dos primeiros a relacionar globalização e velocidade. Retomo seu pensamento numa direção oposta à de Daniel Noemi Voionmaa, já que a obra de Paula Trope é uma prova cabal de que não necessariamente a velocidade da pobreza se associa à fragmentação, como concluiu esse pesquisador chileno. Ver Voionmaa, 2004.

autoral que criou uma série de 25 adesivos (tamanho pôster), com fotografias pinhole de lugares significantes da cidade (escolhidas pelos autores das fotografias), expostas dentro dos 1.600 ônibus de Porto Alegre. As fotos circularam durante a IV Bienal de Artes Visuais do Mercosul, realizada na cidade, em 2003. Em Recife, outro grupo, com o mesmo nome de Lata Mágica, vem usando a câmera pinhole para registrar partes significantes da cidade entre alunos de turismo.

Comparada com esses usos, melhor se percebe a mestria da obra de Paula Trope. Ao controlar a técnica de aquisição das imagens, ela capacitou o precário instrumento pedagógico – antes de iniciar seus projetos artísticos com os meninos de rua, Trope ensinava fotografia numa escola de classe média – ao nível de uma ferramenta útil à arte contemporânea, extraindo de suas limitações um potencial máximo de invenção estética.

Num dos dípticos de Paula Trope, em colaboração com Fabrício, Júlio e Xambim (Dângelo), sem título, da série *Os Meninos* (1993-94), podemos observar como o embaçamento da foto oferece ao espectador uma idéia clara, quase indicial, da presença dos meninos nas ruas de nossas cidades. Eles estão persistentemente nelas, como fantasmas vagantes, mesmo se não somos capazes, ou não queremos, perceber sua presença. Essa espécie de “comoção”, que, segundo Theodor Adorno, é a característica principal da obra de arte, é construída graças à precariedade do instrumento usado para registrar a foto. Aqui, Trope se move na experimentação herdada de Hélio Oiticica e do Cinema Novo. No entanto, ela vai mais longe. Acompanhando as questões correntes nas artes visuais contemporâneas, Trope está não somente pugnando pelo espectador-participador, requerido por Oiticica, mas, principalmente, promovendo um projeto autoral colaborativo. Cada imagem, ela ressalta sempre, “é fruto de um processo de negociação”.

Essa estética relacional é especialmente aparente no projeto *Sem Simpatia*. Dispondo as imagens em conjuntos que variam de três a cinco fotografias, Trope nos permite, uma

vez mais, experimentar sua arte como uma interação humana. De um lado, experimenta-se sua própria autoria. O jovem, fotografado por Trope, é mostrado em tamanho natural. Justapostas, estão as fotografias realizadas com a colaboração dos meninos fotografados, referentes às suas maquetes. Como estas aparecem ampliadas em escala em relação ao original, cria-se uma ambigüidade: não se sabe se as situações apresentadas são reais, ou representadas. O resultado é, não somente a imagem de uma experiência compartilhada, mas também a visão de um sujeito, cujo aspecto “natural”, tal como fixado por outro, é enriquecido pela revelação de suas fantasias, mais evidentes como fantasias graças ao contorno impreciso das fotografias feitas com a máquina pinhole e à alteração de escala realizada pela artista.

O logro holístico da revelação desse sujeito, tal como mostrado nos múltiplos de *Sem Simpatia*, é mais uma evidência do embasamento humanista que sustenta o trabalho de Paula Trope. Uma vez mais, é possível testemunhar como tal resultado se fundamenta numa lógica estética. Descrevendo o processo de aquisição das imagens, ela afirma: “A conceituação e a construção do jogo dialógico, e a conseqüente manipulação dos recursos técnicos são de minha responsabilidade” (apud Rangel, 2006, p. 281). Os meninos, ela acrescenta, atuam numa “janela” aberta no interior da obra, o que permite que o espaço simbólico do outro entre dentro dela. “Isso faz com que a contribuição dos meninos”, ela assegura, “seja essencial à obra e a verdadeira razão da pesquisa” (Trope apud Rangel, 2006, p. 281). Por essa mesma razão, o ganho com a venda da obra é dividido com os meninos. O mesmo procedimento é adotado por Rosana Palazyan, quem também utiliza o jogo, especialmente o jogo teatral, presente nas máscaras da série *Retratos*, e nas instalações *O Realejo* e *No Lugar do Outro*.

Concluo detalhando partes da descrição do processo de trabalho feita pelas próprias artistas. Quando repetidamente sublinham fazer do jogo o ponto de partida da sua relação com os jovens e adultos com quem trabalham, estão fundamentando seu traba-

lho numa ação que foi considerada, tanto pela antropologia quanto pela filosofia, como uma das mais humanas de nossas atividades. A concepção antropológica de Johan Huizinga (1970), por exemplo, atribui ao jogo o *status* de fundador da cultura, a qual, segundo esse autor, desenvolveu-se de uma maneira lúdica.

O filósofo Eugen Fink (1969), por outro lado, faz do jogo uma metáfora da nossa estada no universo. O jogo, segundo a abordagem fenomenológica de Fink, muito pertinente a uma estética que descrê de qualquer sentido anterior à ação humana no caos da realidade, é a única atividade humana que segue o movimento da Terra no espaço. Por sua falta de sentido preestabelecido, por seu desinteresse numa recompensa futura, o jogo é um mero exercício do nosso movimento no universo.

Em acordo com essas duas concepções, podemos entender que Paula Trope e Rosana Palazyan podem compartilhar a construção de sua obra com as populações que retratam somente porque podem, através do jogo, extrair deles sua mais profunda humanidade. Isso não quer dizer que toquem com esse proceder sua “condição humana”, nem que sejam movidas por objetivos morais. Fundamentada no jogo, sua concepção de humanidade está centrada na nossa capacidade de criar cultura, uma qualidade que nos diferencia da “vida nua” sem, ao mesmo tempo, separar-nos do cuidado com a vida que assegura a nossa manutenção no universo. Como um jogo artístico, as regras são muito bem estabelecidas: Trope, por exemplo, as conceitua e as manipula, sem manipular os jovens com quem trabalha.

Quando Paula Trope confessa não saber qual será o futuro do projeto, ou mesmo não ter idéia do que acontecerá com os meninos, revela o quanto sua obra se relaciona com a “utopia possível” que caracteriza o trabalho da geração de artistas brasileiros a que ela pertence. Deslocando a utopia para o presente, eles estão tentando, pelo menos, mudar a manipulação das imagens – sua especialidade – que inundam a brasileira “sociedade do espetáculo” (Debord, 1992). No que concerne à desigualdade social,

os estereótipos abundam no excesso de exposição de determinadas imagens. Uma das mais aterrorizantes é a imagem do jovem pobre do sexo masculino, não-branco, sempre associada ao perigo e ao crime. O medo que essa imagem provoca no Brasil só pode ser comparado, em termos globais, ao medo provocado pelo homem muçulmano. Ao mostrar com sucesso outros ângulos dessa imagem, ou criar imagens capazes de nos distanciar, à maneira brechtiana, do violento estereótipo, Paula Trope e Rosana Palazyan estão fazendo muito mais do que o suficiente, como artistas, como cidadãs, e como mulheres.

Porque há que ressaltar a ótica feminina do trabalho dessas duas artistas. Ele é mais visível no caso de Palazyan, que incorpora na sua técnica artística as práticas milenares das mulheres, como o bordado e a costura. No entanto, a recorrência de questões sociais relacionadas com a infância e a juventude, presente também na obra de Paula Trope, permite incluí-la no que comenta Heloísa Buarque de Holanda a respeito de Palazyan, referindo-se aos “temas vinculados ao pequeno mundo da casa e da família, aos ritos de passagem [...] e de situações autobiográficas, tendo a memória e a subjetividade como fios condutores de sua criatividade” (Holanda, 2002, p. 73).

A relação das duas artistas com os jovens que elas nos apresentam, além de ser caracteristicamente feminina, revela também uma grande mudança operada pelo seu trabalho no universo da arte brasileira. Em lugar da figura do mediador, adjetivo com que se vem marcando a atuação dos artistas e intelectuais, de várias épocas, junto às “classes perigosas” (Viana, 1995)<sup>23</sup>, Rosana Palazyan e Paula Trope se transformaram em *parceiras* das populações que vivem nas ruas e nas favelas. O convívio assim expressado indica que ele não se restringe à relação obra-espectador. A metáfora das ervas daninhas de Palazyan é efetiva porque se baseia em experiências compartilhadas com os meninos infratores e com as populações de rua, das quais vem acompanhando a trajetória. A estética relacional das fotos de Trope é exitosa porque se fundamenta na

23 Ao contrário de Viana, que supõe que, desde Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, a cultura dos segmentos pobres da população brasileira vejo à luz graças a fabulosos mediadores situados nas camadas médias e ricas, Trope, em sua entrevista a Gabriela Rangel, embora concorde com um argumento similar da entrevistadora, responde acrescentando o seu papel de protagonista no jogo dialógico da sua “mediação”. Não é por acaso que Trope continua a resposta citando a fenomenologia. O problema do conceito de mediador é deixar-nos com um problema fenomenológico por resolver: sem o mediador, o *Morrinho* não existiria? Ou a falta do *Morrinho* anularia o mediador?

relação igualitária, interessada e duradoura, de Paula Trope e de outros agentes bem posicionados no universo da arte erudita brasileira com seus autores. Tamanhas realizações da utopia possível indicam que, no que concerne à desigualdade social e à violência urbana, temos também, para exportação, experiências muito bem-sucedidas.

---

## BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Trans. Daniel Heller-Roazen. Stanford, Stanford University Press, 1998.
- AUGÉ, Marc. *Non-Lieux: Introduction à une Anthropologie de la Surmodernité*. Paris, Seuil, 1992.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique Relationnelle. Documents Sur L'art*. Dijon, Presses Du Réel, 1998.
- CALDEIRA, Teresa. *City of Walls. Crime, Segregation, and Citizenship in São Paulo*. Berkeley, University of California Press, 2000.
- CHEQUER, Jamile. Fotos Marcus Vini. "Não É Sonho, É Realidade. Uma Idéia, um Projeto, a Conquista e o Mundo", in *Jornal da Cidadania*, 132 (11), s.d., pp. 8-9.
- DEBORD, Guy. *La Société du Spectacle*. Paris, Gallimard, 1992.
- FERRÉZ. *Capão Pecado*. São Paulo, Labortexto, 2000.
- FINK, Eugen. *Le Jeu como Symbole du Monde*. Paris, Minuit, 1969.
- FOSTER, Hal. *The Return of the Real: the Avant-Garde at the End of the Century. An October Book*. Cambridge, Massachusetts, MIT, 1996.
- HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva & Guaracira Lopes Louro. 4ª ed. Rio de Janeiro, Dp&A, 2000.
- HERKENHOFF, Paulo. "Paula Trope e a Casa Fraca (Arte e Sociedade no Brasil Contemporâneo)", in *Prêmio CNI Sesi Marcantonio Vilaça para as Artes Plásticas: Mostra Itinerante 2005/2006*. Brasília, CNI Sesi, 2006.
- \_\_\_\_\_. Texto in Rosana Palazyan. *Catálogo*. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 2002, pp. 68-71.
- HOLANDA, Heloísa Buarque de. "Rosana, o Terreno até Aqui", in Rosana Palazyan. *Catálogo*. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 2002, pp. 9-23.
- HORNE, Luz. *Hacia un Nuevo Realismo: Caio Fernando Abreu, César Aira, Sergio Chejfec Y João Gilberto Noll*. Yale University, 2005.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: a Study of the Play Element in Culture*. London, Maurice Temple Smith, 1970.
- KIMMELMAN, Michael. "That Unruly, Serendipitous Show in Venice", in *Arts Review*, s.d.
- LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- NEW YORK TIMES. June, 15 2007, Sec. Arts (www.nytimes.com).
- NOEMI VOIONMAA, Daniel. *Leer la Pobreza en America Latina: Literatura y Velocidad*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2004.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Ed. Luciano Figueiredo et al. (sel.). Rio de Janeiro, Rocco, 1976.
- ONG MORRINHO (org.). *Catálogo da Exposição ONG Morrinho — uma Pequena Revolução*. 13 de julho a 19 de agosto de 2007. Rio de Janeiro, Caixa Econômica Federal, 2007.
- PALAZYAN, Rosana. *Catálogo*. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.
- \_\_\_\_\_. *No Lugar do Outro (2005/2006)*. Catálogo da Exposição. 23 de setembro a 20 de outubro de 2006. São Paulo, Galeria Leme, 2006.
- PINHEIRO, Paulo Sérgio & ALMEIDA, Guilherme Assis de. *Violência Urbana. Folha Explica*. São Paulo, Publifolha, 2003.
- RANGEL, Gabriela. "Paula Trope e os Meninos do Morrinho", in *Review: Literature And Arts of The Americas* 39, nº 2.73, 2006, pp. 277-83.
- SANTOS, Lidia. *Tropical Kitsch. Media in Latin American Literature and Art*. Trans. Elisabeth Enebach. Princeton, Markus Wiener, 2005.
- SCHWARZ, Roberto. "City of God", in *New Left Review* 12, 2001, pp. 103-12.
- SEN, Amartya. *Poverty and Famines: an Essay on Entitlement and Deprivation*. Oxford, Clarendon, 1997.
- VIANA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar/Editora da UFRJ, 1995.
- VIRILIO, Paul. *Vitesse et Politique. Essai de Dromologie*. Paris, Galilée, 1977.
- ZALUAR, Alba. *Integração Perversa: Pobreza e Tráfico de Drogas*. 1ª ed. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2004.
- ZEITLIN, Marilyn. Texto de Marilyn Zeitlin sobre a Exposição de Rosana Palazyan na Galeria Leme. São Paulo, Galeria Leme, 2006, pp. 13-22.