UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

ROBSON GONÇALVES

Memória e oralidade de artistas de rua em São Paulo
Uma proposta de tratamento documentário

São Paulo
2016

ROBSON GONÇALVES

Memória e oralidade de artistas de rua em São Paulo
Uma proposta de tratamento documentário

Dissertação apresentada a Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre em de mestre em Ciência da Informação.

Área de Concentração: Cultura e Informação.

Orientador: Prof. Dr. Ivan Claudio Pereira Siqueira.

São Paulo
2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação

Elaborada por Michele Vasconcelos – CRB-8/9180

Gonçalves, Robson

Memória e oralidade de artistas de rua em São Paulo :
uma proposta de tratamento documentário / Robson
Gonçalves ; orientador Ivan Claudio Pereira Siqueira. – São
Paulo, 2016.

190f. : il.

Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo,
2016.

1. Artistas de rua. 2. Memória. 3. Documentação. I. Siqueira,
Ivan Claudio Pereira. II. Título

Nome: GONÇALVES, Robson.

Título: Memória e oralidade de artistas de rua em São Paulo: uma proposta de tratamento documentário.

Dissertação apresentada a Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre em Ciência da Informação.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Este trabalho é dedicado à memória de todos os artistas de rua do Brasil.

AGRADECIMENTOS

Aos meus progenitores.

Ao orientador Ivan Claudio Pereira Siqueira que me guiou muito bem na confecção deste trabalho.

À Lucia Barbosa de Oliveira, minha primeira orientadora que contribuiu com o tema de pesquisa e discussões em grupos.

Ao Marcos Mucheroni, professor do CBD que me acompanha em publicações e estudos por alguns anos.

Aos artistas de rua que concederam seu tempo para as entrevistas, Adão Fernandes, Celso Reeks, Giovani Baffô, Rafael Pio e Tânia Mujica.

Aos companheiros e companheiras que me ajudaram nas transcrições, ideias, orientações e bibliografias, Juliano Augusto, Sofia Basso, Abraão Antunes, Patricia Pimenta, Paula Venancio, Sushila Claro, Ana Marysa, Luciano Thomé, Carlos Torcato, Edison Santos, Sonia Novaes, Paulo Verano, Narayan Pinduca, Michele Vasconcelos, Fábio de Albuquerque, Peu, Mariana Xavier.

Ao Welder Rodrigues pelo apoio nas filmagens, captações e diárias de produção.

Aos elefantes poder podar acácias sem reconhecer morada sustentar o mar
na memória sussurrando um sol apertar os cintos na subida e outra sede
ancestral perseguir pesado mas sem tralhas e sem coroa ir bem alto ensinar
uma acorde ao silêncio.

Giovani Baffô

RESUMO

GONÇALVES, R. *Memória e oralidade de artistas de rua em São Paulo: uma proposta de tratamento documentário*. 2016. 190 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

A partir da fundamentação da documentação e dos recursos de história oral esta pesquisa apresenta uma proposta de método documentário para artes performáticas de rua. Cinco artistas atuantes na cidade de São Paulo foram selecionados para documentarem suas memórias sobre o tema de artes de rua, e tiveram sua execução artística gravada no formato audiovisual. O método consiste em três etapas qualitativas de captação e tratamento documentário utilizando-se das tecnologias digitais, a saber, a pré-entrevista gravada em áudio, o registro da atuação *in loco* dos artistas na rua e finalmente uma entrevista roteirizada pelas etapas anteriores gravada em vídeo em um estúdio. O referencial teórico baseia-se nos estudos de memória de Ecléa Bosi e no conceito de Hibridização Cultural de Nestor Garcia Canclini. Concluímos a importância da memória dos artistas para a história das cidades, como também constatamos os desafios conceituais e práticos enfrentados ao se pensar a documentação de artistas de rua na contemporaneidade.

Palavras-chave: Artes de rua. Memória. Documentação. Tecnologias digitais.

ABSTRACT

GONÇALVES, R. *Memory and orality of street performers (buskers) in São Paulo: a proposal for a documentary treatment*. 2016.190 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

From the basis of documentation and oral history resources this research proposes a documentary method for performing arts street. Five artists working in the city of São Paulo were selected to document their memories about street art theme, and had their artistic performance recorded in audiovisual format. The method consists of three qualitative steps capture and documentary treatment using digital technology, namely the recorded pre-audio interview, the record of action in place of artists in the street and finally an interview scripted by the previous steps recorded in video in a studio. The theoretical framework is based on Ecléa Bosi memory studies and the concept of Cultural Hybridization Néstor García Canclini. We conclude the importance of memory of artists to the history of cities, but also found the conceptual challenges and faced practical when considering the documentation of street performers in contemporary times.

Keywords: Street art performance. Busking. Memory. Documentation. Digital technologies.

Sumário

Introdução.....	10
Capítulo 1	
Artes de rua e suas narrativas.....	13
1.1 Artes de rua, espaço urbano e memória.....	13
1.2 Uma arqueologia das artes de rua.....	16
1.2.1 Origens – Europa.....	16
1.2.2 Brasil.....	19
1.3 As artes de rua e o poder público.....	24
Capítulo 2	
Memória e método.....	28
2.1 Introdução ao conceito de memória, documento e oralidade.....	28
2.2 Explicação geral do método.....	41
2.3 Fontes documentais, suporte audiovisual e contexto digital.....	42
2.4 Sistematização do trabalho documental.....	43
Capítulo 3	
Aplicação do método e leitura crítica do processo de documentação.....	45
3.1 O processo de entrevistas.....	45
3.2 Questões técnicas de captação e armazenamento.....	47
3.2.1 Fichas catalográficas.....	48
3.3 Transcrições.....	49
3.4 Método de análise das entrevistas.....	50
Capítulo 4	
Análises das entrevistas.....	53
4.1 Relatos, contatos... Silenciar.....	53
Capítulo 5	
Conclusões – Os desafios da documentação de artes performáticas.....	68
5.1 Múltiplas narrativas das ruas.....	68
5.2 Contribuições das tecnologias atuais – Mundialização e hibridização.....	69
5.3 Centro de Memória dos Artistas de Rua.....	72
5.4 Conclusão.....	73

Referências.....	74
------------------	----

Apêndices

Apêndice A – Modelo de documentação de artistas de rua.....	78
--	-----------

Apêndice B – Roteiros e transcrição de entrevistas.....	81
--	-----------

Anexos

Anexo A – Pen drive contendo áudios de entrevistas.....	189
--	------------

Anexo B – Pen drive contendo vídeos de entrevistas e atuação nas ruas.....	190
---	------------

Introdução

Há séculos as Artes de Rua ocupam espaços públicos exibindo criativas abordagens estéticas e sociais sobre o fenômeno artístico, ao mesmo tempo em que dialogam diretamente com os diferentes transeuntes que frequentam o palco das ruas na cidade. Considerando-se o contexto das tecnologias digitais, que produtos da documentação seriam adequados para a preservação da memória social dessas atividades? Qual método seria apropriado para documentar com a veracidade requerida e o detalhamento almejado pelo *modus operandi* dos artistas de rua: suas impressões e opiniões sobre a vivência laboral nos espaços públicos?

Histórias de vida que se mesclam no cotidiano artístico escapam à formatação quantitativa de pesquisa, por isso a oralidade é um dos aspectos centrais desta pesquisa: a memória em detalhes permeada pela subjetividade dos entrevistados. A escolha do audiovisual como suporte documental dessa atividade é justificada pela riqueza de detalhes, de significados gestuais e linguísticos que o recurso propicia. Por meio dele, pode-se analisar um momento de ironia com mais precisão, ou ainda a emotividade da lembrança de episódio da vida do entrevistado. A riqueza de trejeitos, olhares, gestos é captada e está diretamente associada ao discurso do entrevistado.

Tendo em vista o contexto vigente de facilidades das tecnologias digitais, o audiovisual se tornou um meio de divulgação que possibilita acesso mais democratização das histórias de vida dos artistas de rua. E, com isso, acaba por contribuir para a perpetuação dessa memória social.

Documentar memórias sociais requer uma postura científica específica na qual o objeto de estudo e o recorte temático são analisados sem que se busque submergir as idiossincrasias da subjetividade. O objeto de estudo é também testemunha do compartilhamento da vivência social de uma dada época e vivência em meio a uma determinada configuração cultural e econômica do país. Por isso se acentua a dimensão subjetiva, como sugere Paul Thompson, estudioso da história oral: “A evidência oral, transformando os “objetos” de estudo em “sujeitos” contribui para uma história que não só é mais rica, mais viva e mais comovente, mas também *mais verdadeira*.” (1992, p.137, grifo do autor).

A problemática da limitação de métodos com questionários estanques e relatos de observação surge quando questionamos de que forma métodos qualitativos podem favorecer a documentação do processo artístico na rua, considerando a vida do artista e suas memórias em relação à sua arte. Nesse sentido, a oralidade pode ser um recurso metodológico que, unido à tecnologia do audiovisual, possibilita análises mais condizentes com o propósito de tratamento, organização e compartilhamento de informações.

Este trabalho se baseia na hipótese de que o registro de narrativas orais proporciona como método e análise eficaz para o tratamento documental no campo da arte. O registro documental das artes de rua aqui proposto se situa em dois âmbitos: as narrativas do artista e os processos da sua atuação como artista pelas ruas. A reunião e a concatenação desse material coletado formam um *corpus* de análise correspondente à memória, informação e documentação – campos expressivos da pesquisa na Ciência da Informação.

Uma das justificativas para esse estudo é que no Brasil são escassas bibliografia e documentação sobre Artes de Rua. Ainda não temos uma documentação organizada e nem uma historiografia das artes de rua, perdurando a memória da oralidade via lembranças de antigos artistas. Consequentemente, eventuais tentativas de recuperação dessa informação podem ser prejudicadas no futuro.

A peculiaridade da falta de padronização da tecnologia digital em seus inúmeros formatos e linguagens é um dos grandes desafios para a tentativa de padronização que vinha caracterizando os processos da Ciência da Informação. Certamente, esse é um dos desafios enfrentados contemporâneo no que diz respeito à documentação de memórias sociais que se dão por processos tecnológicos digitais, e particularmente às narrativas da arte de rua.

A pesquisa parte da captação em formato audiovisual de entrevistas com cinco artistas de rua de diferentes origens e expressões artísticas. Com esse material, utiliza-se o método de investigação baseado nos estudos de história oral com o objetivo de se configurar modelo de documentação desses registros. O trabalho se centra nos seguintes conceitos-chave: Memória, Artes performáticas de rua, Documentação no contexto digital, Arte e Cultura Urbana.

Em relação aos estudos sobre a Memória a maior referência é Ecléa Bosi (1987), cujo método de coleta de informações de entrevistados e as reflexões

teóricas fundamentam tanto o conceito de Memória como um método de investigação. Sobre a relação entre Documentação e Memória utilizamos os trabalhos de Le Goff (2013) e Halbwachs (1990). E também Vera Dodebei (2011) e Johanna Smith (2009) no campo da Ciência da Informação e Documentação. Sobre a cultura e a arte nas cidades, nos valem das sugestões de Nestor Garcia Canclini (1980; 1983; 2005; 2012; 2013) acerca de *Culturas híbridas* e o *multiculturalismo* na América Latina. A dissertação está estruturada conforme se segue:

O capítulo 1, *Artes de rua e suas narrativas*, introduz o conceito de pluralidade das artes envolvidas no espaço público e descreve o brevemente as artes de rua na Europa e Brasil. Também se contextualiza a relação política atual dos artistas de rua de São Paulo com o poder público municipal. O capítulo 2, *Memória e método*, se centra no método de pesquisa e referencial teórico acerca da oralidade e Memória.

No capítulo 3, *Aplicação do método e leitura crítica do processo de documentação*, analisam-se as entrevistas e questões pertinentes à documentação. O capítulo 4, *Análise das entrevistas*, confronta os depoimentos dos entrevistados com o referencial teórico. O capítulo 5, *Os desafios da documentação de artes performáticas*, levanta questionamentos sobre o processo de pesquisa e elucidações sobre o método e suas aplicações práticas.

Capítulo 1

Artes de rua e suas narrativas

Tem em uma ocasião
 E p'ra quem caminha no trilho
 O ouro perde o seu brilho
 E a experiência não
 A mais bonita lição
 Que tem que ser decorada
 Uma mente iluminada
 E uma história vivida
 Experiência e a vida
 Não pode ser apagada

Adão Fernandes, repentista e artista de rua.

1.1 Artes de rua, espaço urbano e memória

As artes de rua em sua pluralidade remetem ao modo pelo qual os artistas mesclam diferentes modalidades, conforme se observa pela documentação disponível. É muito difícil conceituar a arte de rua como uma única forma de expressão artística.

Aliada a multiculturalidade, como contextualiza Canclini (2013), com um maior fluxo de migrações, intercâmbios entre cidadãos que agem diretamente no espaço público e seu conceito de cidade e cultura, eis um dos argumentos possíveis da pluralidade exigida ao referir-se às artes de rua.

“Artes de rua” definem-se a partir de uma relação entre o artista alocado no espaço público e o cidadão transeunte, sendo que ambos estão imersos e participativos no fluxo do cotidiano urbano. No prefácio do livro *Arte urbana: São Paulo Região Central 1945-1998* (PALLAMIN, 2000) Teixeira Neto menciona que:

[...] a arte pública, a arte que se faz no espaço público, o gesto, a intervenção, o evento, a instalação, o espetáculo, a apresentação, a arquitetura - que é, enquanto arte, pública por excelência -, tudo isso exerce sobre o social preexistente um impacto, em que talvez a hegemonia seja

confirmada ou desafiada, mas, mais importante que isso, em que algo do novo desse social passa a ter existência. Pode-se também dizer, portanto, que no impacto é o social que impacta. (PALLAMIN, 2000, p.10).

Essa pluralidade das artes de rua evoca: música, artes plásticas, teatro, dança, artesanato, esculturas, mímica, *clowns*, circo, e outras formas e expressões da cultura popular. O impacto sugerido por Teixeira Coelho, o qual pode colaborar ou desafiar a hegemonia cultural de uma classe pertence à definição das artes de rua haja vista a sua condição social.

Buscando referências para outras interpretações, recorremos a Raymond Williams, estudioso inglês que escreveu a obra *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. Ele apresenta considerações sobre a construção histórica dos conceitos da sociedade moderna. Sobre o conceito de Arte, Williams sublinha:

Esse conjunto complexo de distinções históricas entre os diversos tipos de habilidade humana e os propósitos básicos variáveis no uso dessas habilidades está obviamente relacionado tanto com as mudanças na divisão prática do trabalho quanto com as mudanças fundamentais nas definições práticas dos propósitos do exercício da habilidade. É possível relacioná-lo principalmente com as mudanças inerentes à produção capitalista de mercadorias, com sua especialização e redução de valores de uso a valores de troca. Em consequência, houve uma especialização defensiva de certas habilidades e propósitos, que passaram a designar-se **as artes** ou as *humanidades*. (WILLIAMS, 2007, p. 61-62, grifo do autor)

A sugestão é de que a relação entre arte e habilidade é historicamente construída, e de acordo com o autor, vai se transformando com as mudanças das práticas socioculturais. Seja no mercado profissional ou em práticas mais amadoras, as artes estariam diretamente relacionadas ao ritmo de especialização, produção e trocas capitalistas. Com a pós-modernidade, o conceito de arte entendido como verdade é questionado. E mesmo a noção de cultura passa a ser interrogada por outros olhares que consideram o contexto latino-americano e o fenômeno da globalização. Canclini é um dos autores para o qual a definição de cultura implica que:

Preferimos restringir o uso do termo *cultura* para a *produção de fenômenos que contribuem, mediante a representação ou reelaboração simbólica das estruturas materiais, para a compreensão, reprodução ou transformação do sistema social, ou seja, a cultura diz respeito a todas as práticas e instituições dedicadas à administração, renovação e reestruturação do sentido*. (CANCLINI, 1983, p. 29, grifo do autor).

A sua sugestão é que pensemos a cultura enquanto “reelaboração simbólica” que produz novos sentidos. Por essa via, pode-se entender o conceito de cultura enquanto zona política de conflitos, desigualdades e de embates de diferentes visões de mundo. Nesse sentido, a oposição entre a cultura dominante e a popular é vista como resultado de desigualdades e seus consequentes conflitos (CANCLINI, 1983).

Em função disso, o autor menciona dois fenômenos: dominação e resistência cultural. Por um lado observa-se a tentativa de se manter o *status quo* e seus “efeitos narcotizantes”, por outro as tentativas de se questionar o estabelecido. A cultura seria o palco de conflitos protagonizados por meio das artes em suas diversas manifestações. No caso das artes de rua, esse palco é permeado por relações sociais que suscitam a consciência e a memória.

Canclini também nos alerta que vivemos em uma sociedade sem relatos, e que embora o século XX tenha se encerrado com muitos dos seus paradigmas derrotados, não há explicações suficientes sobre a sociedade desigual que experimenta aceleradamente diversos fenômenos de mutações. A rapidez da transformação tecnológica produziria o estilhaçamento de conceitos antes arraigados. Por outro lado, multiplicaram-se as narrativas e o desafio de interpretação frente à diversidade e complexidade do mundo.

Em *A sociedade sem relato* (2012), Canclini comenta sobre a incerteza que desqualificaria a pergunta sobre “o que é a arte” e propõe em seu lugar o questionamento “quando há arte?”, já que a arte teria ficado “desemoldurada”. Nesse contexto, como podemos pensar as narrativas dos artistas de rua?

Historicamente, as artes de rua estiveram à margem de conceituações ou preocupações sistêmicas da crítica de arte. Na academia, também não é diferente, tendo em vista os poucos trabalhos que se debruçam sobre essa temática.

Por um lado, a individualidade das expressões artísticas na rua impede abordagens generalistas, já que a autonomia que caracteriza as ações de cada artista requer que se contemple a sua individualidade, história e memória. É que, além do seu fazer artístico, em se tratando de artes de rua, é fundamental pensar sobre a amálgama de dificuldades que insere o artista em meio a tentativas de sobrevivência frente às injustiças e desigualdades, sobretudo nas metrópoles.

De fato, o artista de rua está na contramão do projeto moderno para o cidadão comum. Ele é a figura da subversão, a alternativa e o incomum. Não raras

vezes, ele é a personificação da sua arte, que o designa e lhe garante a subsistência, mas sendo visto como não contribuinte aos impostos do estado.

A condição social contemporânea das artes de rua é também fruto de processos históricos em que se sedimentaram rupturas de tradições artísticas e de mudanças de funções sociais do artista no cenário das transformações sociais conjunturais. A fim de que possamos esboçar alguns pontos importantes dessa trajetória, faremos uma breve introdução histórica.

1.2 Uma arqueologia das artes de rua

1.2.1 Origens – Europa

Nas referências consultadas sobre as origens das artes de rua, encontramos Campbell (1981), que se refere à história das artes de rua como a história da civilização urbana. O fluxo de migrantes, viajantes, aventureiros que percorriam os primórdios das cidades antigas justificaria a presença desses menestréis, jograis, trovadores socialmente vistos como charlatões ou como quem recebem esmolas de um público curioso. Por serem vistos como etéreos e passageiros, suas atividades eram tidas como difíceis de documentar.

Assim como as artes de rua caminham juntamente com a formação das cidades e sua história, esses personagens permaneceram fugidios com pálidas descrições encontradas em obras clássicas da antiguidade, ou depoimentos de reis que aludem à relação dos artistas transeuntes com o desenvolvimento do teatro na Europa.

Agregando artes como malabares, acrobacias e mímica, esses artistas tocavam instrumentos musicais, cantavam, recitavam poemas, criavam números e pediam doações do público utilizando o chapéu como uma metáfora. Viviam soltos, eram sempre passageiros, e com isso simbolizavam a negação à estrutura de hegemonia, escola e estilos. Situavam-se como *outsiders*, sempre nas bordas e nas margens, muito próximo dos pedintes e dos excluídos.

De acordo com Campbell (1981), o povo recebia com alegria esses artistas,

por conta do vislumbre que traziam à vida complicada e insalubre, ao contrário dos nobres que os temiam por conta da sua ousadia. Por isso eram perseguidos e até queimados, apesar de que alguns (geralmente menestréis) eram escolhidos para adentrar a corte e ser um animador oficial.

O historiador Peter Burke elenca os tipos de artistas de rua comumente relatados na Inglaterra do século XV ao XVII:

Incluem os cantores de baladas, apresentadores de ursos amestrados, bufões, charlatães, palhaços, comediantes, esgrimistas, bobos, presdigitadores, malabaristas, truões, menestréis, saltimbancos, tocadores, titereiros, curandeiros, dançarinos equilibristas, apresentadores de espetáculos, tira-dentes e acrobatas. (BURKE, 1989, p. 118).

Ele relata que essas designações se imbricavam e os artistas geralmente apresentavam um espetáculo de variedades. Um mímico era músico, que também fazia mágicas e atuava como bobo, quando fosse necessário.

Em sua origem, a arte de rua se vincula ao estado de sobrevivência do artista, por isso também o seu nomadismo. Os números dos espetáculos não tinham a barreira da língua, sendo que os mímicos, músicos, malabaristas viajavam por diversos países, vivendo dos trocados do chapéu e das relações com os moradores locais de cada cidade por onde passavam.

Este modo de vida destituído de posses, imóveis e acúmulo de riqueza se chocava o *modus vivendi* que se procurava estabelecer como norma aos habitantes das cidades. Sobre isso, Burke comenta:

Os artistas ambulantes muitas vezes eram vistos como mendigos, e às vezes de ter sido difícil distinguir entre o cantor profissional em decadência e o mendigo que cantava ou tocava, por não poder mendigar caridade sem perder o respeito a si próprio. De qualquer forma, essa distinção dificilmente teria sido significativa para os magistrados, membros sedentários das classes altas preocupadas com as virtudes da ordem e do trabalho árduo. Suas atitudes se refletem na famosa lei inglesa para a “contenção dos vagabundos”, aprovada em 1572, que juntava indiscriminadamente “todos os esgrimistas, donos de ursos amestrados, tocadores comuns em interlúdios e menestréis [...], proibindo-os de ‘perambular’ sem uma autorização de dois juizes de paz”. (BURKE, 1989, p. 123)

Esses modos de vida dicotômicos refletiam não apenas diferenças econômicas, mas também visões sobre a vida entre autoridades e artistas de rua. Para o autor, a modernidade distingue os artistas entre “vagabundos” e “consagrados” pela alta sociedade. Ou seja, no bojo da distinção mecanismos

inerentes a conflitos de classe.

A vida com poucas posses possivelmente condicionava o fazer artístico dos artistas viajantes na idade moderna. E é provável que o viver miserável e o modo de se trajar impactassem tanto o seu comportamento quanto suas apresentações artísticas. Assim, Burke descreve as trupes de artistas:

Os artistas itinerantes podiam viajar sozinhos ou em trupes. Segundo um concílio eclesiástico russo do século XVI, os *skomorokhi* perambulavam “em grupos de até sessenta, setenta ou mesmo cem homens”. Na Inglaterra do século XVIII, podiam-se ver nas estradas trupes de tocadores ambulantes, alguns pobres demais para viajar de coche, mas ainda vestidos de forma suficientemente elegante para chamar atenção. Dois atores podiam ser enviados à frente do grupo, para obter autorização para atuarem nas cidades e aldeias do caminho. Seus acessórios e costumes deviam ser de segunda mão, até mesmo rotos, e se apresentariam em estalagens ou barracões (*barns*): daí o termo pejorativo do século XIX para o teatro mambembe (*barnstorming*) (BURKE, 1989, p. 121)

No geral, essa tradição nômade se chocava com que se procurava estabelecer como regra para o homem moderno, mantenedor da ordem e seguidor das virtudes do trabalho – uma afronta para a classe dominante. Daí a rejeição e criação de leis restritivas pelas autoridades.

Viajando com caravanas, tendas e animais, como os berberes do deserto africano, os artistas não recebiam essa denominação como prestígio social. Eram excluídos porque não se fixavam, e também porque não estabeleciam relações duradouras de subserviência com as classes poderosas.

Não temos dados históricos suficientes para compor registros da memória desses artistas, das razões que os predispunham a viver desse modo imprevisível. Apenas a liberdade? Muitos registros dessas histórias de vida certamente se perderem pelo tempo por não terem sido documentados, pois a oralidade era o principal meio de transmissão dessa tradição e seus valores.

Conforme Burke, a organicidade da cultura popular da idade moderna era autônoma, segmentada em famílias, povos e viajantes que deixavam sua contribuição mítica para o imaginário local. Sobre a oralidade e a cultura popular, ele comenta:

Cada artesão e cada camponês estava envolvido na transmissão da cultura popular, da mesma forma que sua mãe, mulher e filhas. Eles a transmitiam cada vez que contavam uma estória tradicional a uma outra pessoa, ao passo que a criação dos filhos necessariamente incluía a transmissão dos

valores de sua cultura ou subcultura. A vida numa sociedade pré-industrial estava organizada em base a coisa feita à mão pelo próprio indivíduo num grau que hoje em dia mal podemos imaginar. Os pastores faziam e tocavam suas próprias gaitas de foles. Os homens da casa faziam os móveis e as mulheres faziam as roupas; no campo, esses eram os afazeres naturais do inverno. Quem ficava doente ou sofria um acidente seria tratado em casa. Grande parte dos entretenimentos também estava organizada na base do “faça-você-mesmo”. (BURKE, 1989, p. 115)

Como se vê, a centralização da manufatura na localidade facilitava a transmissão e vivência cultural. A cultura oral era fundamental para a construção do imaginário e dos valores em uma sociedade que se relaciona diretamente com a produção de todas as suas necessidades, inclusive a arte.

A produção manufaturada e a transmissão oral de estória e vivências caracterizam-se por ocuparem-se diferentemente com o tempo. Na Era Industrial e pós-industrial, economicamente, a questão primordial situa-se na compressão do tempo e máxima capitalização dos bens. Os meios de produção se difundiram globalmente de modo que não temos mais noção sobre o processo de produção dos produtos e raramente fazemos a nosso próprio divertimento.

O fazer artístico nas ruas também se modificou enormemente. Como não poderia deixar de ser, as mudanças no modo de produção cultural e meio de produção de bens de consumo em alta escala impactam o fazer artístico, suas condutas e formas. Dos entrevistados neste trabalho nenhum é nômade ou vive perambulando em caravanas. No presente, eles se definem mais como uma espécie de *busker*, termo derivado do espanhol, *buscar*.

1.2.2 Brasil

Ser um artista de rua em tempo integral não é a regra nos dias de hoje. Vivem da arte de rua, porém também participam de outros meios da arte tradicional, como eventos, teatros e até casas de espetáculos. É a maneira de equilibrar a vida cotidiana com o ofício da arte, que funciona, em sua maioria, de forma autônoma.

Diferentemente do modelo tradicional que prevê formação e investimentos que geralmente vêm a partir da tradição familiar ou de receitas públicas, a arte de rua tem sua escola na própria rua sendo também alternativa ao modo de vida do

trabalhador de oito horas com ou sem registrado em carteira.

Muitos artistas escolhem esse caminho por conta da sua condição social. Repentistas nordestinos que migraram para o sudeste trabalhavam nas ruas a partir do que sabiam da sua tradição cultural, dos dotes para o repente e poesia.

Com a intensificação do êxodo rural a partir da década de 1960, acentuou esse processo de busca de melhores condições de vida no sul e sudeste. A busca pela oportunidade de uma vida autônoma e digna fora dos padrões típicos do “cidadão comum” é um dos fatores correntes que propiciam o surgimento dos artistas de rua. A questão social e o contexto cultural local e híbrido determinam diretamente o que vem a ser de rua.

No passado distante, os artistas de rua eram errantes e se aglomeravam em caravanas. Eles se perpetuavam através da oralidade e de um arcabouço simbólico diferente do atual. Consideramos que a mudança crucial dessas configurações sociais e de trabalho se deu após a revolução industrial.

O que queremos salientar é a influência da conjuntura social e dos modos de produção na cultura oral e nas artes de rua. Contudo, manteve-se a repressão aos artistas de rua, ainda que de modo diverso. Pode-se dizer que desde a Idade Média até o presente, as artes de rua sofrem restrições e são alvo de ações repressivas do policiamento. É como se a arte de rua representasse a transgressão, mais de um tipo de transgressão que a alijasse das manifestações artísticas da arte estabelecida socialmente.

Também na Idade Média havia uma divisão social que circunscrevia os jograis e menestrelis como atuantes nas ruas, e os trovadores que atuavam para a aristocracia nos palacetes. Na literatura clássica ocidental, a baixa Idade Média e o Renascimento contavam com a presença dos *street entertainers* no florescimento da *Commedia dell'arte* na Itália, persistindo como tradição e como símbolo cultural dos quais se originam os palhaços modernos e mímicos.

Ainda segundo Campbell (1981), no desenvolvimento da cultura de artes de rua na América do Norte do início do século XX, durante o processo de organização dos Estados Unidos, a diversidade desses artistas se incrementou com a imigração de italianos e alemães.

No Brasil, no início do século XX, temos as crônicas de João do Rio que poeticamente classificam as ruas como uma metáfora múltipla do concreto;

A rua nasce, como o homem, do soluço, do espasmo. Há suor humano na argamassa do seu calçamento. Cada casa que se ergue é feita do esforço exaustivo de muitos seres, e haveis de ter visto pedreiros e canteiros, ao erguer as pedras para as frontarias, cantarem, cobertos de suor, uma melopéia tão triste que pelo ar parece um arquejante soluço. A rua sente nos nervos essa miséria da criação, e por isso é a mais igualitária, a mais socialista, a mais niveladora das obras humanas. A rua criou todas as blagues todos os lugares-comuns. (RIO, 1907, p. 2)

No mesmo texto o autor cita a etimologia de rua, do latim, fenda, sulco. Podemos compreender a razão dessa ligação etimológica com a geografia das cidades. Os sulcos estão nos lugares-comuns, onde se abarca a todos, porém discordamos da sugestão de *mais igualitária*. Nas ruas, as relações de poder estão em todas as partes, nos traços sociais, nas mazelas e principalmente a disparidade social.

Na maior metrópole do Brasil, as ruas de São Paulo são palco de *desigualdades, diversidades e diferenças*. O artista de rua nesse território vive tanto de conflitos como de diálogos, o que deve ser considerado pelo documentalista como o contexto primário de campo.

João do Rio continua dissertando sobre a rua e considerando a sua estética:

Há uma estética da rua, afirmou Bulls. Sim. Há. Porque as atrizes de fama, os oradores mais populares, os hérules mais cheios de força, os produtos mais evidentes dos blocos comerciais, vivem de procurar agradá-la. Desse orgulho transitório surgiu para a rua a glória policroma da arte. O temor de serem esquecidos criou para cada uma a roupagem variada, encheu-as como Melusinas de pedra, como fadas cruéis que se teme e se satisfaz, de vestidos múltiplos, de cores variegadas, de fanfreluches de papel, da ardência fulgurante das montras de cambiantes luzentes; deu-lhes uma perpétua apoteose de sacrifício à espera do milagre do lucro ou da popularidade. A estética, a ornamentação das ruas, é o resultado do respeito e do medo que lhes temos... (RIO, 1907, p. 9)

A permissão que a rua tem de ser um espaço teoricamente livre e democrático permite, sobretudo, a variedade e a diversidade. O comércio diário que convive com os trabalhadores de escritórios, as tendas de produtos 'pirata', camisetas, guloseimas, eletrônicos. No centro de São Paulo, cores, transeuntes com roupas da moda, grupos segmentados e autoafirmados como góticos, *punks*, *skatistas*, vendedores excêntricos, mágicos, homens-sanduíche que fazem propagandas de compra e venda de ouro e joias. Essa arquitetura complexa remete à estética das ruas e à estética das ações dos artistas de rua.

Vejamos a crítica ao conceito de estética de Williams:

O que é evidente nessa história é que **estético**, com suas referências especializadas à arte, à aparência visual e a uma categoria o que é 'formoso' ou 'belo' é uma formação-chave em um grupo de significados que enfatizaram e ao mesmo tempo isolaram a atividade sensorial subjetiva como base da arte e da beleza enquanto distintas, por exemplo, das interpretações sociais ou culturais. É um elemento da cindida consciência moderna de *arte* e de *sociedade*: uma referência para além do uso e da valorização sociais que, como significado especial de *cultura*, tenciona expressar uma dimensão humana que a versão dominante de *sociedade* parece excluir. (WILLIAMS, 2007, p. 156-157)

Na concepção estética sugerida por João do Rio observamos o enclausuramento da arte em instituições, formações, condutas e normas construídas conforme o *status quo*.

Por outro lado, quando pensamos no espaço da rua estamos na síntese concreta da sociedade, no cotidiano, na vida urbana funcional. As artes de rua englobariam essa conexão entre fenômenos sociais distintos em sua plenitude por meio de uma arte influenciada e que dialoga com esse mesmo ambiente.

Estética da rua remeteria, portanto às possibilidades de interpretação poética que o artista pode trabalhar (no dizer de João do Rio; *a ornamentação das ruas*), ou simplesmente pela presença do artista, cuja existência ali simboliza a apropriação daquele espaço. Por isso não excluimos do pensamento estético das artes de rua a consciência de sociedade e da coisa pública, pois que ambos também remetem à apropriação estética do território num convívio público e democrático.

No presente momento, ainda carecemos de elementos referenciais para elaborar uma estética das artes de rua como um campo de estudo, e nem é esse o objetivo deste trabalho. Pairam muitas questões mesmo sobre o conceito de modernidade na América Latina. Nem o projeto modernizador nem o unificador triunfaram totalmente. Ou seja, não teríamos nem mesmo chegado a *uma* modernidade, mas há vários processos desiguais e combinados de modernização (CANCLINI, 2013, p. 154).

Para as artes de rua importam o povo, o contexto político e dualidades como o popular x hegemônico, alienação x resistência.

Temos em sua essência uma arte social que se faz e se justifica na sociabilidade e na complexidade do campo social, na vivência de pessoas que atuam majoritariamente fora dos circuitos tradicionais das artes – museus e teatros.

Este trabalho documental de memória busca esboçar alguns pontos de vista sobre as artes de rua, os artistas e suas simbologias, suas histórias etéreas

esvoaçantes que condecoram a experiência cotidiana do cidadão. O esforço deste trabalho busca situar a memória dessa poética que se banaliza no dia a dia da metrópole. Estacionar o tempo para refletir a rua e suas artes pode ser um dos pressupostos da conduta do documentalista de artes de rua.

Sobre essa poética:

Neste elogio, talvez fútil, considere a rua um ser vivo tão poderoso que consegue modificar o homem insensivelmente e fazê-lo o seu perpétuo escravo delirante, e mostrei mesmo que a rua é o motivo emocional da arte uRGana mais forte e mais intenso. A rua tem ainda um valor de sangue e de sofrimento: criou um símbolo universal. Há ainda uma rua, construída na imaginação e na dor, rua abjeta e má, detestável e detestada, cuja travessia se faz contra a nossa vontade, cujo trânsito é um doloroso arrastar pelo enxurro de uma cidade e de um povo. (RIO, 1907, p. 12)

As possibilidades de apropriação poética da vivência na rua são dinâmicas e fluidas. A imprevisibilidade do local público é o cenário em que a arte de rua acontece. Este cenário não se isola da execução artística. Alguns artistas remetem diretamente aos elementos da rua, outros, mesmo que estejam concentrados na sua execução, também sofrem influência direta da dinâmica das ruas.

Imersa no caldeirão movediço da cultura urbana com diversas camadas sensíveis, veladas ou sutilmente aparentes – eis as estéticas das ruas. A intensidade e a avidez estão agregadas às ruas, à relação das pessoas com o tempo. Os transeuntes passam, param por algum momento, mas dificilmente se estendem mais do que poucos minutos. O ritmo urbano é contrariado pelo artista de rua que exige contemplação e até participação do público.

O espaço de contemplação diminuiu em face do racionalismo que procura governar as tarefas do dia a dia com seus objetivos supostamente claros, seja no trabalho ou em incursões pessoais. O artista de rua professa a possibilidade de apropriar-se esteticamente do contexto e de dialogar com o público, refletindo-os no seu fazer artístico específico, pois não está preso à segurança do palco e estruturas de pré-produção, do cachê acordado e do controle da entrada. Ele está fisicamente aberto a possibilidades de interação e contato com os transeuntes.

As artes de rua dependem do contato direto com o público, do pedido de doações no chapéu, das suas normas, condutas e técnicas específicas. Atualmente, artistas de rua se apresentam em festivais na França, Alemanha, Holanda e Espanha, entre outros. Nesses países, já há leis que regulamentam a ação dos

artistas no espaço público.

No Brasil, além de São Paulo, Porto Alegre, Belo Horizonte e Rio de Janeiro têm legislação específica sobre artistas de rua e sua regulamentação na utilização do espaço público¹.

1.3 As artes de rua e o poder público

A cidade de São Paulo é a maior metrópole do país com 11.967.825 habitantes, com uma densidade demográfica de 7.398,26 habitantes por quilômetro quadrado². Os números do censo suscitam diversos questionamentos quanto à vivência, segregação e problemas sociais. Trata-se de um quadro de uma configuração social complexa, múltipla e, sobretudo problemática.

O artigo 5º, inciso 9º da Constituição Federal³ subscreve a *“livre expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independente de censura ou licença”*. Porém, na São Paulo de 2010, a repressão aos artistas de rua se fez presente com a Operação Delegada⁴, criada em 2009 com a missão de coibir o comércio ambulante ilegal nas ruas da cidade, inclusive com participação de contingente policial.

As artes de rua também entraram nessa definição com a justificativa de que “passar o chapéu” seria uma forma de comércio ilegal. O estopim aconteceu no dia 14 de outubro de 2010 quando Rafael Pio, guitarrista e *clown* que realizava seu trabalho na Avenida Paulista, sofreu voz de prisão ao reagir ao mandado de policiais durante a apreensão de seus equipamentos⁵.

¹ SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. *Arte de rua: um guia ilustrado*. São Paulo: Movimento dos Artistas de Rua da Secretaria Municipal de Cultura, 2014.

² IBGE. Censo de cidades, 2014. Disponível em: <<http://cod.ibge.gov.br/493>>. Acesso em: 13 jun. 2016.

³ BRASIL. Constituição (1988). Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado, 1988. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso em: 04 jul. 2014.

⁴ RODRIGUES, Artur. Com Haddad, Operação Delegada da PM cai à metade e camelôs invadem SP, *Estadão*, São Paulo, 04 jul. 2014. Cidades. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/cidades,com-haddad-operacao-delegada-da-pm-cai-a-metade-e-camelos-invadem-sp,1065137,0.htm>>. Acesso em: 04 jul. 2014.

⁵ ESTADÃO. Artistas de rua são expulsos da Paulista, *Estadão*, São Paulo. Cidades. Disponível em: <<http://blogs.estadao.com.br/jt-cidades/artistas-de-rua-sao-expulsos-da-paulista/>>. Acesso em: 04 jul. 2014.

Figura 1 - Momento de prisão de Rafael Pio. Fonte: foto retirada do perfil de Renato de Souza na rede social facebook.com (Dezembro, 2010).

Essa foto publicada nas redes sociais causou indignação por parte de artistas de rua. Eles se mobilizaram através das redes sociais para protestar contra a repressão policial⁶ em um ato na Avenida Paulista por meio de uma carta pró-artistas de rua. Como consequência, diversos encontros foram organizados com a Prefeitura, na tentativa de uma resolução legal que regulamentasse o trabalho artístico, permitindo as tradicionais doações, mas impedindo a venda de produtos autorais, como CDs, DVDs e afins.

Essa ocorrência pode ilustrar diferentes modos de interpretar o artigo 5º da Constituição Federal. Por isso, iniciou-se uma luta contra a repressão às manifestações artísticas nas ruas, de modo a evitar novos episódios contra a liberdade artística pelo poder público. O resultado veio com a Lei Municipal nº 15.776, de 29 de maio de 2013, que passou a regular as apresentações de artistas de rua nos logradouros públicos da cidade.

Mais recentemente, um decreto viria regulamentar e disciplinar (utilizando as palavras do próprio) as Artes de Rua. Isso causou mais revolta entre os artistas, que

⁶ PASINI, Mariana; DOMINGOS, Roney. Artistas de rua fazem passeata contra supostas restrições da prefeitura, *Globo.com – G1*, São Paulo. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2010/12/artistas-de-rua-fazem-passeata-contrasupostas-restricoes-da-prefeitura.html>>. Acesso em: 04 jul. 2014.

se mobilizaram na Casa Amarela⁷ no primeiro semestre de 2014, mais precisamente de março (data da publicação do decreto) a maio.

O Decreto Municipal n. 54.948 de 20 de março de 2014 era altamente restritivo e foi publicado sem a participação dos artistas de rua. Os artigos versavam sobre distâncias mínimas nos locais de atuação, cadastramento prévio nas subprefeituras para exercer as atividades artísticas em qualquer logradouro da cidade, entre outros cerceamentos. Alguns artistas notificaram que tiveram que pagar um taxa para o cadastramento, temerosos com a possibilidade de serem retirados por policiais.

As reuniões na Casa Amarela mostraram a organização dos artistas de rua (em algumas reuniões havia mais de 150 presentes) da cidade que atuam principalmente no Centro e na Avenida Paulista. Isso possibilitou o diálogo direto e reuniões periódicas com a Prefeitura por meio de manifestações em frente ao prédio municipal. Por fim, em maio do mesmo ano, o decreto foi revogado e uma nova versão (nº 55.140), desta vez escrita com a participação dos artistas, foi sancionada em 23 de maio de 2014.

O desconhecimento, ou antipatia de uma parte das associações de comércio do centro da cidade e da Avenida Paulista foi uma das razões aventadas para o imbróglia político do primeiro decreto, sem a participação democrática dos artistas de rua e seus representantes. Por isso gerou tanto descontentamento e desconforto a presença dos ambulantes ou “camelôs”⁸.

A força política dos artistas de rua e sua articulação por meio de associações permitiu que se alcançassem melhorias legais para as suas atividades artísticas. No panorama atual, os encaminhamentos confluem para a criação de políticas culturais em parceria com a Secretaria de Cultura e subprefeituras.

A primeira mostra desse trabalho é o desenvolvimento de uma cartilha de direitos e deveres dos artistas de rua, também com a finalidade de promover e informar a população sobre o bem cultural imaterial que é a arte de rua. É um dos primeiros documentos oficiais sobre artes de rua do poder público.

No Brasil, a bibliografia e a documentação das artes de rua em geral são

⁷ A Casa Amarela é uma ocupação artística localizada na Rua da Consolação em São Paulo. Website: <<http://ateliocompartilhado.wordpress.com/>>.

⁸ RODRIGUES, Artur. Haddad vai revogar decreto que endurece regras para artistas de rua, *Folha de S. Paulo*, São Paulo. Cotidiano. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2014/04/1438043-haddad-vai-revogar-decreto-que-endurece-regras-para-artistas-de-rua.shtml>>. Acesso em: 04 jul. 2014.

escassas. Muito do que se encontra advém da produção diária da grande mídia, jornais, revistas, ou da mídia digital independente, como blogs dos próprios grupos e movimentos de artistas. Ainda não é possível falar em documentação organizada e crítica da “História das Artes de Rua”. A memória ainda perdura na oralidade dos causos e lembranças dos artistas e das testemunhas atuantes que participam dessa história na cidade.

A metrópole está mergulhada no contexto da enxurrada informacional, dos celulares, dispositivos digitais e aplicativos, da troca de informações freneticamente exponencial e descentralizada. O conceito de documentação deve se atualizar num contexto global em que as informações circulam principalmente pela internet.

Sem qualquer preocupação documentalista, pululam na internet diferentes formatos de vídeos digitais produzidos por profissionais ou usuários em busca de compartilhamentos e difusão da informação. Como resultado, a dificuldade de catalogar e organizar essa informação nos moldes outrora tradicionalmente efetuados pela Biblioteconomia e Documentação.

Daí a necessidade de se pensar em modelos de documentação que contemplem as especificidades dos processos de memória dos artistas de rua num contexto de compartilhamentos de informação na era digital.

Capítulo 2

Memória e método

A rememoração também significa uma atenção precisa ao *presente*, particularmente a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente.

J.M. Gagnebin

2.1 Introdução ao conceito de memória, documento e oralidade

Inter-relações conceituais da Memória

A construção do presente depende da análise do passado, daquilo que não se manteve velado, ou desvelou-se por causa de inúmeros propósitos. Através da memória, e sua materialização em múltiplas formas nos documentos, a obscuridade dos fatos e as suas interpelações na vida social tornam-se mais abertas ao olhar crítico, que por sua vez também condiciona sentidos, significados e interpretações em contextos sociais e temporais.

De um modo geral, a relação entre memória e documento se estabelece no meandro das dinâmicas sociais impulsionadas pelas ações documentadas, existindo então inúmeras formas de contato, diálogo, decisão, negociação, diplomacia, comércio e troca conforme as possibilidades de interação proporcionadas pelo documento. É por esse viés que buscamos nos aproximar à complexidade do termo memória e às suas relações com conceitos como cultura, recursos, valor e futuro.

O passado memorial visto como nostalgia sinaliza para a entrada numa espécie de estado de torpor, como sugeria Nietzsche (apud GAGNEBIN, 2006). Estagnar-se na celebração é desfocar o presente e se ausentar das responsabilidades do momento. Essa omissão neutraliza o poder que a memória nos oferece.

Como trabalhar debruçando-se sobre a memória documentada para se pensar o presente criticamente? Não repetir erros? Amadurecer? De que forma, em uma escala social, podemos pensar em um novo modelo cívico? Milton Santos cita alguns tópicos importantes para se considerar a memória na esfera da sociedade civil conforme proposta de um novo modelo cívico:

Este significa a recuperação da cultura, com a substituição da ideia de recursos, noção estreita e enganadora, pela ideia de valor, que permite o encontro com o futuro. [...] alarga horizontes, convoca a sensibilidade e permite o pensamento criador. (SANTOS, 2000, p. 99).

Cultura, recursos, valor e futuro são conceitos fundamentais para tratarmos da memória, sendo que cada um deles sugere a sua própria simbiose e problemática. Em *cultura* temos diversas manifestações que escapam às formas tradicionais de registro. Em *recursos* temos a primeira barreira material que permitiria incidir sobre manufaturas e meios de produção. *Valor* também remete à troca, ao mercado. Já *futuro* nos reconduz à Memória, História e Sociedade.

Essas acepções nos interessam enquanto elementos constitutivos para tangenciar o conceito de memória social: “O estudo da memória social é um dos meios fundamentais de abordar os problemas do tempo e da história, relativamente aos quais a memória está ora em retraimento, ora em transbordamento.” (LE GOFF, 2003, p. 422).

É como se a memória contemplasse a dimensão do tempo e da história, espécie de oráculo por meio do qual se vislumbram o trabalho, o esforço e a luta pela liberdade. O poder de revelar a memória se constitui enquanto projeto de melhorias e de novos caminhos de pensamento e vida social:

A memória, na qual cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir ao presente e ao futuro. Devemos trabalhar de forma que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens. (LE GOFF, 2003, p. 471).

A partir daquilo que é narrado e vivenciado, temos o tempo presente como campo de atuação e de possibilidades. A memória social pode ser um ponto de partida para se refletir sobre a cidade o conceito de público, o espaço público e as ações que se instauram no cotidiano. Noutras palavras, a memória social é um veículo por meio do qual se tecem complexas inter-relações:

[...] é um sistema organizado de lembranças cujo suporte são grupos sociais espacial e temporalmente situados. Melhor que grupos, é melhor falar em redes de interrelações estruturadas, imbricadas em circuitos de comunicação. Essa memória assegura a coesão e a solidariedade do grupo e ganha relevância nos **momentos de crise e pressão**. Não é espontânea: para manter-se precisa permanentemente ser reavivada. (MENESES, 1992, p. 15, grifo meu)

É por esse viés que nos aproximamos da discussão sobre o momento presente vivido pelos artistas de rua em São Paulo, quando os *momentos de crise e pressão* se instauram. A matéria viva das atividades constantes das manifestações de rua e sua repercussão na web estão trabalhando a memória de modo a reavivá-la? Como se daria esse *reavivamento* da memória social em tempos de crise? De que formas, e por meio de quais linguagens?

Essas questões apresentam consideráveis desafios aos profissionais da informação de um modo particular – trata-se de não apenas constatar a disponibilidade dos suportes e o crescente nível de obsolescência, mas também de problematizar a noção de *valor* que vem sedimentando, sem maiores reflexões, determinadas lógicas de mercado.

Meneses (1992) observa a escassez de pesquisas sobre o tema memória sobre registros que ultrapassem o documento textual, a exemplo do estudo do corpo, da cerimônia e da cultura imaterial. A dificuldade de registro e organização de expressões culturais assinala para a necessidade de aprofundamento dessa discussão na área.

Por outro lado, a internet proporcionou uma grande capacidade de armazenamento e portabilidade, mas a inconsistência das mudanças de códigos e dos formatos digitais tem levado a uma convergência de saberes e tecnologias que operam por meio de filtros questionáveis e ou com excesso de informação.

Na Ciência da Informação, o tema memória constitui ainda um tema periférico, como indicado pelo trabalho de Eliane Braga de Oliveira: *O conceito de memória na Ciência da Informação no Brasil* (2010). Ao identificar os termos relacionados à memória em suas pesquisas de mestrado e doutorado, Oliveira comenta:

Os termos mais citados remetem a uma perspectiva social da memória, conforme observado nos corpora anteriormente analisados, sendo memória, informação e documento os termos mais citados. A família léxica memória é mais frequentemente vinculada às famílias léxicas dos termos informação, instituição, cultura, documento e social [...] (OLIVEIRA, 2010, p. 319).

A conclusão desse trabalho sugere pouca efetivação no estudo da memória, não há nenhuma citação correlacionando “memória e arte” ou “memória e artes de rua”. Embora seja correntemente apontado o fenômeno da interdisciplinaridade na Ciência da Informação, o que favoreceria o contato com outros aportes teóricos, em relação a abordagens do tema memória não se verificou indício de diversidade.

O problema é que essa ausência impacta não apenas as novas formas de documentação, mas, sobretudo a própria memória social: “Sem investigação sobre os agentes ativos e passivos da memória e seus papéis sociais – os bardos e rapsodos da epopeia os escribas e escrivães, feiticeiros, líderes políticos [...] delibita-se o estudo da memória”. (MENESES, 1992, p. 20).

Os agentes sociais e artistas vivem a história das manifestações artísticas em locais de consagração: teatros, casas de espetáculo, festivais (mesmo ao ar livre). E constroem a memória de forma direta na *aura* do momento, quase sempre captados e documentados. Mas, e os artistas que estão no espaço público, entre transeuntes, angariando sua condição de trabalho nas praças ou semáforos nas regiões centrais?

A partir de quais documentos poderá se compreender e problematizar a memória dessa população? De que modo documentar essa luta por espaço, trabalho e sobrevivência por meio da arte de rua? Como as tecnologias digitais e a web interfeririam nesse processo? Qual a transformação concreta ou condicionamento dos fatos que a memória tem poder de alcançar entre artistas de rua?

São essas questões de base que enfeixam o conceito de memória e o fundamento teórico deste trabalho. A partir de contribuições de Ecléa Bosi e de Jacques Le Goff, consideraremos as inter-relações conceituais pertinentes à memória, relacionando-os com as questões teóricas e o método utilizado.

Memória é trabalho

O conceito de memória estende-se por diversas áreas, tais como a Psicologia, História, Literatura, Estudos Culturais e Documentação. A abrangência do tema nos leva à problemática de qual memória está em questão, como também, qual teoria da memória está sendo ensejada. Tendo isso em vista, selecionamos Ecléa Bosi como autora basilar, pois em seu trabalho a memória se apresenta como

substância social (BOSI, 2003), em sintonia com a concepção de documentação qualitativa assumida nesta dissertação.

O ponto de partida se dá na concepção de que as artes de rua possuem uma memória social. As narrativas construídas no espaço público são abertas aos transeuntes e possibilitam relações que forjam a memória social nos momentos de atuação. Com a presença do observador participante, o artista exerce o seu ofício na metrópole, e as relações suscitadas nas apresentações artísticas produzem ocorrências que instauram o processo de construção das relações da memória do sujeito que experimenta a arte ao vivo.

Para além do seu caráter social, Ecléa Bosi refere-se à importância da rememoração nos seguintes termos:

O ancião, nas tribos antigas, tem um lugar de honra como guardião do tesouro espiritual da comunidade, a tradição. Não porque tenha uma especial capacidade para isso: é seu interesse que se volta para o passado que ele procura interrogar cada vez mais, ressuscitar detalhes, discutir motivos, confrontar com a opinião de amigos, ou com velhos jornais e cartas em nosso meio. (BOSI, 1994, p. 82).

A recordação, a lembrança, o pareamento de antigos registros mentais ou físicos com o presente se constitui como trabalho e clarifica uma função social. Segundo Ecléa Bosi, a memória-trabalho demonstra a concretude do processo de pesquisa ao religar o passado ao presente, através da oralidade ou de documentos. Esse esforço memorialista objetiva uma abrangência maior de uma dada visão de mundo no meio social em que vivemos. Através do trabalho com a memória dos artistas de rua podemos expandir as noções e concepções sobre a cidade, a arte e a relação entre artista de rua e público.

A autora ainda faz questão de salientar a característica concreta e racional da função memorialista:

Hoje a função da memória é o conhecimento do passado que se organiza, ordena o tempo, localiza cronologicamente. Na aurora da civilização grega ela era vidência e êxtase. O passado revelado desse modo não é antecedente do presente, é a sua fonte. (BOSI, 1994, p. 89).

Essa acepção nos remete à documentação, aos registros físicos e ao trabalho de organização do material de memória. Desde a captação ao tratamento de indexação existe um método racional que se utiliza de técnicas e análises

documentárias. Seja o suporte digital ou físico, a concatenação do conteúdo presente remete ao trabalho documental, de extrema importância para a recuperação posterior dos registros de memória.

Memória, monumento e arte pública

Memória e monumento sugerem em primeira instância uma condição de concretude da memória, como manifestação material da conexão com o passado, que se expressa também por via semântica, como aponta Le Goff:

Monumentum remete à raiz indo-européia *men*, que exprime uma das funções essenciais do espírito (*mens*), a memória (*menini*). O verbo *monere* significa “fazer recordar”, “avisar”, “iluminar”, “instruir”. O *monumentum* é um sinal do passado. Atendendo às suas origens filológicas, o monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação, por exemplo, os atos escritos. (LE GOFF, 2003, p. 526)

Le Goff caracteriza os monumentos em dois sentidos: como obra comemorativa de arquitetura, marcando a vitória ou trunfo; e como monumento funerário perpetuando a valorização da memória pela morte.

No Brasil, é comum as estátuas cívicas serem consideradas como exemplos de arte pública na maior parte das cidades (TEIXEIRA COELHO, 2001), seja fazendo referência a militares, conquistas e demarcações históricas. Pode-se especular que funções cumprem esses monumentos, que muitas vezes são vistos como manifestações anacrônicas, enquanto figuras costumeiras ou até invisíveis para os olhos de alguns.

Arte estatutária (por exemplo, de Duque de Caixas no centro de São Paulo) que representava heróis, e que atualmente funciona mais como referência de logradouro. Aquele objeto considerado “arte pública” dialoga com os transeuntes? É público simplesmente por estar à disposição de qualquer pessoa capaz de enxergá-lo a olho nu, a céu aberto?

Em termos mais amplos, mesmo algumas políticas culturais que se esforçaram para espalhar pela cidade de São Paulo esculturas de arte contemporânea, como a da artista Tomie Otake (TEIXEIRA COELHO, 2001), não se efetivaram como locais de convivência e interação. O conceito de público, se reduzido à noção de espaço exterior, de algo fora da casa do indivíduo,

provavelmente subverte a dinâmica dos espaços públicos em que se concentram pessoas, praças, ruas, bares; e onde se reúnem crianças, jovens ou idosos.

“Arte pública e espaço público são representações e não presentificações” (TEIXEIRA COELHO, 2001, p. 110). A questão do presente nos coloca frente a frente com a memória. As representações citadas pelo autor significam distanciamento e indiferença. A referência de arte pública efetiva é a que se opõe ao decorativo, rumo ao provocativo, ao instigante, e que se relaciona não somente ao campo visual, mas *interfere* diretamente no transeunte.

De acordo com a definição do *Dicionário Crítico de Política Cultural* de Teixeira Coelho (1997), arte pública engloba a produção e execução pública da arte, em predominância com as artes plásticas, esculturas, ainda assim delimitada em um elo fraco mantido pela tradição.

Artes de rua são públicas por excelência, pela sua característica de possibilitar o contato direto e afetivo com o público transeunte. O grafite, o teatro dos primórdios modernos Bread & Puppet nos anos 70, o músico, o malabarista do semáforo, todos se perfilam no conceito geral de arte pública.

As definições e esclarecimentos sobre a própria identidade do artista de rua caminham e se desenvolvem em um trabalho de memória que se faz no presente, atualizando os fatos e propondo novos caminhos para a relação da arte na cidade e o poder público. Já o interesse político invariavelmente emerge quando da possibilidade de “legalizar” uma categoria de profissionais tendo em vista o pagamento de impostos ou a ordenação social.

O diálogo entre poder público e artistas deveria ser constante, e um de seus possíveis frutos talvez fosse facilitar a compreensão das ligações dessa atividade com a memória da cidade, assim como de sua importância para de entender a própria cidade e as artes no plural.

Memória e cidade

No que tange à necessidade de trocas econômicas mais intensas, o desenvolvimento urbano aproximou o caminho da cultura da escrita com a memória. Do mesmo modo, o comércio e a sua expansão, as tomadas de decisões por dirigentes e os acordos de trocas mercantis constroem uma memória urbana que se

configura por meio de documentos, os quais por sua vez afirmam e criam um terreno propício para a compreensão das próprias cidades.

Nesse sentido, a memória urbana está condicionada às relações de desenvolvimento urbano e aos seus desdobramentos culturais. A memória coletiva da cidade cria e fixa os mosaicos de identidade por meio dos quais os seus cidadãos frequentemente se reconhecem. É nesse contexto que se situa o artista de rua, seja na execução da sua arte, ou simplesmente na sua presença ao ar livre. Sobre a presença do artista na cidade, Argan lembra que:

O artista – integrado ou apocalíptico que seja – não pode deixar de existir no contexto social, na cidade; não pode deixar de viver suas tensões internas. A economia do consumo, a tecnologia industrial, os grandes antagonismos políticos que delas derivam, a disfunção do organismo social, a crise da cidade são realidades que não se pode ignorar e com relação às quais não se pode deixar de tomar – mesmo involuntariamente – uma posição. (ARGAN, 1998, p. 221)

A crise sugerida pelo autor tende ao agravamento à medida que aumenta a complexidade das relações sócias na metrópole e diminui o espaço do diálogo. Para o artista, a tensão das metrópoles é ainda um fator constante da sua própria memória.

Estar na rua é abrir-se para a vulnerabilidade do diálogo imprevisível com as forças que habitam as ruas, seja a repressão policial, seja o surpreendente sorriso de uma criança em situação de rua. As contradições e as tensões da rua dialogam diretamente com as singularidades e características da arte de rua.

Através da memória da vivência na cidade, das imprevisibilidades dispostas no espaço público, o artista reúne um conhecimento tácito de como ser artista de rua, algo que somente a experiência e a vivência cotidiana trazem. A expressão da recordação dessas vivências é o *corpus* da memória dos artistas entrevistados.

Para eles, a denominação “artista” é inerente à sua condição de “artista de rua”. Expor um quadro, criar um espetáculo improvisado, fazer uma escultura a céu aberto com um chapéu de doações ao lado cria um laço de memória determinante com o espaço e suas dinâmicas concretas e simbólicas. Do mesmo modo se observa a posição social do artista e a sua ideologia de classe (BOSI, 2003).

Neste trabalho, essa consideração foi essencial para efetuar o processo de entrevistas e de captação de imagens. A memória *da* e *na* cidade pelo artista de rua

é formadora do conteúdo que será documentado, uma linha de força crucial para as análises das lembranças e dos discursos.

Documento e informatividade

A Ciência da Informação (CI) tem como principal foco de estudo a Informação e as inter-relações desse conceito-chave com as complexidades da sociedade contemporânea. Como a CI é elencada em meio às Ciências Sociais Aplicadas, sabe-se da dinamicidade dos seus conceitos e suas inter-relações com a história. Nesta pesquisa nos apoiamos na noção de documentação relacionada à condição de “informatividade” (ORTEGA; LARA, 2010).

Sobre a concepção clássica de Suzanne Briet relatada pelas pesquisadoras:

[...] toda base de conhecimento, fixada materialmente, suscetível de ser utilizada para consulta, estudo ou prova. Propõe, em seguida, outra definição que julga mais atual e abstrata: o documento é todo signo indicial (ou índice) concreto ou simbólico, preservado ou registrado para fins de representação, de reconstituição ou de prova de um fenômeno físico ou intelectual. (ORTEGA; LARA, 2010, p. 2).

A representação e a reconstituição se estabelecem como conceitos de memória, lembrança e recuperação de uma realidade representada simbolicamente em um registro. A documentação é a sistematização de processos de registro que contemplam definição conceitual, tratamento e indexação de metadados, técnicas e linguagens documentárias.

Esta conceituação é base dos princípios cujo método aqui se utiliza para sistematizar diversas fontes de documentos. No processo de escrita deste trabalho, fundamentalmente lidamos com a reunião de documentos sobre a política das artes de rua em São Paulo.

De posse da documentação, procedemos à organização e decupagem da transcrição dos depoimentos, do material audiovisual coletado, das fichas de orientação e indexação. Porém, os documentos não se limitam a seus suportes. A história oral e a captação dessa forma de relembração recorrem ao recurso audiovisual e posteriormente à escrita com a transcrição desse material. Nesse sentido, o conceito de informatividade nesses documentos é fundamental para os propósitos deste trabalho. Relacionamos a documentação com a condição de

informatividade, segundo a visão contemporânea de documento enquanto objeto informativo.

A noção de multiplicidade de suportes de documentos e suas possibilidades informacionais permite contornar os tradicionais conceitos materialistas de documento. A imaterialidade da oralidade e o contexto digital em que essa informação é disseminada sugerem o viés dessas considerações justamente por serem as condicionantes fundamentais para se pensar a informação:

Segundo ele, trata-se das propriedades das práticas documentárias, as quais ocorrem em quatro grandes categorias relativas ao documento: sua materialidade; seus lugares institucionais; modos pelos quais eles são socialmente disciplinados; e sua contingência histórica. Para Frohmann, informatividade refere-se aos fatores que devem ser levados em conta para compreender como documentos tornam-se informativos. Como documentos só o são de fato se forem informativos, diríamos que informatividade refere-se a como objetos tornam-se informativos, constituindo-se como documentos. (ORTEGA; LARA, 2010, p. 7)

Os objetos quando contextualizados carregam em si uma carga simbólica com ideologias, crenças, posições, omissões, ironia. E quando tratamos de um objeto que é a imagem e o discurso falado, implicando em uma relembração de vivências e opiniões, o conceito tradicional de documento não abarca essas possibilidades.

É por essa razão que o desenvolvimento dos estudos epistemológicos sobre a Ciência da Informação levou ao pensamento contemporâneo informativo. A informatividade é, portanto, condição *sine qua non* do documento, complementada com a sua função. De acordo com Johanna Smith;

Uma visão funcionalista (qual é a função atribuída ao documento neste contexto: ele informa? ele informa sobre? ele prova? ele remete a qual outra informação com qual função? etc.) parece hoje mais fértil, pois critérios de organização e representação da informação certamente deverão levar em conta a função atribuída aos documentos por determinado serviço ou sistema de informação. (SMITH, 2012, p. 92)

Estando o artista de rua inserido na metrópole, exercendo o trabalho singular da arte de rua em contato direto com transeuntes e com as surpresas da rua, a documentação dos relatos das suas experiências só pode ser concebida socialmente. Também por isso a função social do documento é ponto de destaque na metodologia deste trabalho.

Nesse sentido, aqui, a “institucionalização” de documentos coletados por associação informal de artistas ou coletivo de trabalho não se dissocia de outros contextos culturais de produção socialmente legitimados. Configuram-se como estratégia de comunicação e de disseminação de conteúdos que buscam propiciar a construção da memória por meio da circulação democrática de documentos e informações. Este ponto visa acentuar a função social do trabalho documentário.

Oralidade e narrativa

Insisto nos termos: *narrativa e oralidade*. Ambas se desenvolveram no tempo, falam no tempo e do tempo, recuperando *na própria voz* o fluxo circular que a memória abre do presente para o passado e deste para o presente. (BOSI, 2003, p. 45).

O ato de contar histórias é uma forma antiga de se comunicar. Necessita do contato direto, da atenção do ouvinte e da experiência de quem conta. A narrativa se tece em decorrência da história oral – arcabouço de conhecimentos comunicados que contribui para o resgate da memória social.

Através da função social da história é possível buscar luz sobre mudanças, revoluções, guerras e conflitos. Compreender o passado é refletir o presente observando-se as dinâmicas de rememoração enquanto processo em movimento constante. Por esse viés, o passado nunca se dissocia inteiramente do presente, mas a ele se conecta por vias diversas. Assim, o documento que quer ser o veículo dessa ligação deve de algum modo também documentar essas relações vivas, ou será apenas um documento frio arquivado.

Entre nós, a história social dos artistas de rua ainda não está devidamente documentada. Naturalmente, esse objetivo é tarefa para muitas pesquisas, porém chamamos a atenção para a importância da história oral como método para se refletir sobre a condição das artes de rua no Brasil.

Sabemos que a memória da vivência no narrador é o que impulsiona a existência da história, e o cumprimento da sua função social de comunicar e incitar a reflexão sobre a vida. Ora, a narrativa é justamente o veículo peculiar da expressão humana, além de ser fonte histórica da oralidade:

A narração é uma forma artesanal de comunicação. Ela não visa a transmitir o ‘em si’ do acontecido, ela o tece até atingir uma forma boa. Investe sobre o objeto e o transforma. Tendência comum dos narradores é começar com a exposição das circunstâncias em que assistiu o episódio: ‘Certa vez, ia andando por um caminho quando...’. Isso quando o conta como não diretamente vivido por ele. (BOSI, 1994, p. 88).

Por outro lado, a informalidade proposta pela narrativa oral gera dúvidas quanto à objetivação da pesquisa, dos métodos de análise e documentação. Assim sendo, de que forma trabalhar com a memória que surge de um depoimento solto, contado coloquialmente, de forma despojada sobre uma experiência? Como transcrever sem perder completamente as expressões da riqueza da fala?

Neste trabalho, a entrevista foi o processo de captação das memórias, com o objetivo de construir uma pesquisa temática e abordar os temas a partir da fala do narrador. O entrevistador/pesquisador é, sobretudo, um ouvinte.

O narrador está presente ao lado do ouvinte. Suas mãos, experimentadas no trabalho, fazem gestos que sustentam a história, que dão asas aos fatos principiados pela sua voz. Tira segredos e lições que estavam dentro das coisas faz uma sopa deliciosa das pedras do chão, como no conto da carochinha. A arte de narrar é uma relação alma, olho e mão: assim transforma o narrador sua matéria, a vida humana. (BOSI, 1994, p. 90).

A contraposição entre a objetividade da pesquisa científica e a natureza informal da oralidade se constituiu num dos desafios deste trabalho na busca pelo método adequado. Trata-se de dois mundos diferentes, sendo que um deles se abre para rememorar as imagens de outrora e traduzi-las em palavras, construindo uma narrativa que perpassa pela vida, pelas emoções e dificuldades daquele que é o dono da voz.

A função do pesquisador então se orienta para o aprendizado com o narrador. A objetivação surge posteriormente, depois do encontro, na transcrição e na análise teórica do discurso. Porém, o momento que se configura único é o da aproximação humana, da troca de olhares, do respeito e do interesse do entrevistador pelo assunto narrado. Não sendo possível a ancoragem em manuais, a entrevista frequentemente se acercou de assuntos delicados não previstos inicialmente.

Ecléa Bosi também comenta sobre a importância da autenticidade da história oral, fator fundamental durante o processo de pesquisa. Todo discurso perpassa pelo crivo dos preconceitos, da singularidade e das opiniões pessoais do narrador. A memória coletiva produzida no interior das vivências emoldurada pela consciência da classe social condiciona muito dos desvios, omissões, valores e identidades do discurso.

Os fatores que influenciam e constroem o discurso sobre a memória dos artistas originam-se de diferentes maneiras. Nesse sentido, vemos a complexidade e a riqueza de se trabalhar documentando memórias e refletindo sobre a história oral de artistas. Eles são a fonte documental viva do que podemos refletir no presente – da questão de classe à concepção do que é um artista de rua atualmente na cidade de São Paulo.

Com efeito, a contemporaneidade apresenta uma revalorização das narrativas orais e das histórias de vida, por isso mesmo o seu uso como fonte de pesquisa requer a utilização de uma metodologia que incorpore as vicissitudes da era digital e das tecnologias da web.

Dentre as exigências que se apresentam para o uso da História Oral como um método e das narrativas de história de vida como técnica observa-se a necessidade de ferramentas e procedimentos que permitam ao pesquisador a percepção do sujeito-narrador e toda a sua carga de subjetividade enquanto elementos indissociáveis que moldam as relações e discursos ao longo da entrevista:

A história oral é uma história construída em torno de pessoas. Ela lança a vida para dentro da própria história e isso alarga seu campo de ação. Admite heróis vindos não só dentre os líderes, mas dentre a maioria desconhecida do povo. Estimula professores e alunos a se tornarem companheiros de trabalho. (...) Ajuda os menos privilegiados, e especialmente os idosos, a conquistar dignidade e autoconfiança. Propicia o contato – e, pois, a compreensão – entre classes sociais e entre gerações. (THOMPSON, 1992, p. 44)

O equilíbrio entre o necessário rigor acadêmico e a organicidade humana do método da história oral é um dos principais desafios da pesquisa. Para adentrar na temática não bastam as fontes de informação; para suscitar naturalidade nas entrevistas, há que se ultrapassar o conhecimento das teorias narrativas. Por vezes é necessário sair do eixo reflexivo para se colocar no diapasão da escuta, e assim estimular quem está contando histórias.

A questão do tempo de pesquisa também foi uma variável importante. Questionários estruturados ou semiestruturados, frequentemente instrumentos ágeis para a coleta de dados, não se adequam exatamente aos propósitos da sistematização perseguida pelos princípios da documentação aqui almejada. É que a agenda de entrevistas dependia da disponibilidade e interesse do narrador. Muitas

das vezes, o modo como os encontros se articulavam, local, distância entre os encontros – influenciava nos resultados e na fluência das narrativas.

Por fim, a proposta documentária deste trabalho não se limita a um levantamento de documentos primários e secundários do contexto das artes de rua em São Paulo, ou de referências bibliográficas. Partimos da hipótese de aliar a oralidade e a sua riqueza de detalhes ao suporte audiovisual na tentativa de alcançar a máxima fidelidade na captação dos depoimentos colhidos em entrevistas. Com isso, buscou-se evitar a perda, por exemplo, das contribuições da linguagem corporal, caso fosse utilizado apenas o registro em áudio. Além disso, o registro audiovisual tem maior apelo no presente, sendo de fácil manuseio, além de possibilitar rápida disseminação pela web.

O dinamismo, organicidade e fluidez presente nas ações de rua foram considerados como elementos importantes na escolha do suporte para captar essas informações para um posterior trabalho de indexação e análise teórica.

2.2 Explicação geral do método

A escolha do método qualitativo de pesquisa é proposta basilar da pesquisa. O trabalho com a oralidade de artistas requer um olhar diferenciado por parte do documentalista. Levantamentos quantitativos foram utilizados como apoio para tratamento e melhor visualização dos dados.

A coleta de dados consistiu em reunir matérias jornalísticas dos principais meios de comunicação sobre os fatos de repressão aos artistas de rua, incluindo vídeos e documentários entre 2010 e 2014. Constatamos que, majoritariamente, o material coletado tem foco na relação entre os artistas de rua e o poder público, logo após o caso de Rafael Pio, citado anteriormente, e a consequente legislação municipal.

Entre os teóricos que embasam a metodologia de entrevistas de história oral e narrativas de vida sobre um tema específico, artístico e sociológico estão Alberti (2004), Bosi (2003) e Thompson (1992). A proposta metodológica sintetiza-se na união de dois processos de registro audiovisual, sendo um *subjetivo*, nas sessões de

entrevistas; e outro *objetivo*, correspondente à captação e acompanhamento do processo de preparação do artista até o final da sua apresentação.

Desse modo, trabalhamos na sistematização do processo metodológico por etapas:

- a) a primeira consistiu em pré-entrevistas com os artistas de rua selecionados pelo critério da diversidade;
- b) na segunda, o acompanhamento do artista em seu local de trabalho com recursos audiovisuais. A captação se deu por meio de duas câmaras no início da preparação do artista e na sua ida ao local de trabalho. A duração da captação do material ficou em torno de 50 minutos, com uma câmera estática e outra livre para situações de movimentação;
- c) na terceira etapa ocorreram as entrevistas pautadas pela transcrição da pré-entrevista e pela análise do material captado no acompanhamento das atividades do artista.

2.3 Fontes documentais, suporte audiovisual e contexto digital

A escolha do audiovisual como suporte documental justifica-se pela riqueza de detalhes, de significados gestuais e linguísticos que são captados com esse recurso. No formato de imagem e som pode-se analisar um momento de ironia com mais perspicácia, ou a emotividade aparente na lembrança de um episódio fatídico na vida do entrevistado. Além dessas razões, o suporte audiovisual digital está diretamente ligado ao compartilhamento na internet como um formato típico das redes sociais, além da possibilidade de ser posteriormente publicizado como um documentário fílmico ou disponibilizado *online* gratuitamente. Nesse âmbito da relação entre memória, suporte documental e cultura digital:

A reproduzibilidade parece também ser necessária à permanência de uma memória que é, sem dúvida, um recorte momentâneo do social. E a tecnologia, que sempre contribuiu para a fixação material de momentos importantes da ação social desde a pintura rupestre, os papiros e os pergaminhos, até a imprensa, o disco, o cinema e chip eletrônico, atualmente fragiliza, no complexo jogo entre o concreto e virtual, a preservação da memória social. (DODEBEI, 2011, p. 5).

Vera Dodebei, pesquisadora de Ciência da Informação na área da Memória, refere-se em seu trabalho à convergência de campos conceituais, como informação, memória e conhecimento no contexto digital, e como as tecnologias estão diretamente relacionadas aos processos de memória e documentação (DODEBEI, 2010).

Atentos a esse contexto, devemos pensar a relação da memória hoje com os suportes e meios de propagação que não estejam diretamente vinculados ao recurso físico, *offline*, por sua vez fadado à obsolescência de equipamentos, dificuldade de propagação e manejo; assim como também, aos meios de preservação, na questão da durabilidade, segurança e garantia de estabilidade de dados.

Na relação entre suporte, técnica e documento indagamos de que forma a oralidade, registrada em formato audiovisual, pode se constituir como uma narrativa coerente capaz de elucidar momentos históricos, processos criativos, artísticos, questões sociais sobre o acesso à informação e importância histórica da memória no campo das artes?

Aqui chegamos ao questionamento da concepção de documentação e de como a arte pode ser registrada evitando ao máximo a unilateralidade do recorte direcional da tradução da experiência para registro, dados e fórmulas estatísticas.

A pluralidade de recursos conduz o processo documental com a riqueza necessária para representar em um conjunto de formatos (audiovisual, textual, gráfico e analítico) a complexidade e a diversidade do contexto artístico de rua de São Paulo. O grande desafio é estabelecer uma proposta de conduta de trabalho com esses elementos documentais de modo a tratá-los e recuperá-los em sistemas de transmissão. A documentação tem, portanto, um papel em conjunto com a memória para refletir o presente e proporcionar diversas formas de interpretação do passado, sendo estas bem preservadas.

2.4 Sistematização do trabalho documental

A proposta documental deste trabalho se esforçou para elaborar uma sistematização em linguagem objetiva e organizada visando o fácil acesso e

recuperação de dados temporais e de cessão de direitos. O planejamento dos documentos de procedimento de sistematização se deu por três modelos, a saber:

- a) termo de cessão de direitos: prática comum para captação de imagens e de áudio com o intuito de estar legalmente documentada a participação e divulgação do conteúdo da entrevista e do acompanhamento dos artistas;
- b) ficha de captação de execução artística: aqui se inserem dados da visita junto com o artista *in loco*. Data, local, tempo de apresentação, quantidade e tipo de câmeras usadas;
- c) ficha de contato com o artista: dados pessoais, resumo da história de vida, locais de atuação e outros dados que podem ser indexados, ou transformados em metadados para uma organização otimizada para a busca e pesquisa. Permite a criação de perfil do artista como uma fonte de acesso à documentação qualitativa.

Nesse caso, a representação descritiva é importante para criar modelos objetivos e indexáveis que facilitem a construção de uma base de dados, com a possibilidade de utilizar palavras-chave entre outros termos recuperáveis. O intuito futuro é promover a sistematização de uma base de dados *online* que seja acessível e organizada a fim de que qualquer pessoa interessada tenha fácil acesso a essa base para pesquisa e disseminação da memória dos artistas de rua de São Paulo.

Capítulo 3

Aplicação do método e leitura crítica do processo de documentação

Uma história de vida não é feita para ser arquivada ou guardada numa gaveta como coisa, mas existe para transformar a cidade onde ela floresceu.

Ecléa BOSI

3.1 O processo de entrevistas

Podemos considerar o processo de captação de entrevistas como o momento nevrálgico do trabalho de pesquisa. É nesse momento em que o entrevistador/pesquisador fica frente a frente com o depoente e as possibilidades de informações e memórias que possam surgir daquele encontro. Consideremos também a posição de pesquisador que participou ativamente do processo político e artístico das artes de rua em São Paulo, desde 2011 até 2014.

O processo de documentação durou cerca de um ano, compreendendo o tempo e disponibilidade de cada artista. Conhecemos pessoalmente os entrevistados em maior ou menor grau de intimidade. Este fato colabora para uma certeza do comprometimento dos artistas ao processo.

Nesse sentido, reiteramos o caráter qualitativo da pesquisa que recusa uma metodologia imediatista. Falar sobre memórias é um assunto que considera fatores emocionais e intrapessoais. A informação que desejamos captar e analisar está além de dados concretos ou relatos datados. Ao conversar com cada um dos artistas eu sentíamos que estávamos falando de suas vidas, desde a infância, passando por medos, traumas, momentos de vitória, tristezas. São essas condições que o fazer científico, a metodologia deve levar em consideração nesse processo.

Tomada como base do arcabouço teórico do método aqui exposto e analisado, Ecléa Bosi sugere ao jovem pesquisador;

Às vezes falta ao pesquisador maturidade afetiva ou mesmo formação histórica para compreender a *maneira de ser* do depoente. Somos, em geral, prisioneiros de nossas representações, mas somos também desafiados a transpor esse limite acompanhando o ritmo da pesquisa (BOSI, 2003, p. 61).

A consciência da alteridade é essencial para deixar o depoente fluir em suas memórias. Portanto, cabe do entrevistador optar pelo silêncio do que conduzir a entrevista. Os depoimentos surgem com o conforto do depoente, da confiança, entre outros fatores humanos não objetificáveis pelo processo científico. Havia sensibilidades a serem consideradas pela pesquisa.

O resultado das entrevistas se mostrou satisfatório, não houve nenhum desconforto ou reclamação por parte dos artistas. As conversas e depoimentos renderam, em média, 2 horas e 30 minutos de conteúdo captado por artista. Todos dispuseram de seu tempo para contar suas histórias, relembrar suas vivências, que em muitos casos, eram recentes.

Por um lado, podemos justificar o êxito por fatores objetivos, como a assertividade das perguntas, ou pelo formato do método. Entretanto, consideramos mais influente a relação de amizade que gerou confiança para o desenvolvimento do trabalho. A inserção do pesquisador no contexto temático do objeto não se limitava ao levantamento de dados, ou no estudo de bases teóricas. Sobre esse quesito Ecléa Bosi salienta:

A entrevista ideal é aquela que permite a formação de laços de amizade; tenhamos sempre na lembrança que a relação não deveria ser efêmera. Ela envolve responsabilidade pelo outro e deve durar quanto dura uma amizade. (BOSI, 2003, p. 60).

A história oral trabalha no nível do olho a olho, na disposição entre duas personalidades. Uma que se mostra retraída e aberta para ouvir, e outra que se despe e aprofunda numa viagem dentro de si perante um aparelho de áudio ou de vídeo. A análise dessa relação é importante, pois influencia diretamente no conteúdo que comporá o documento de memória a ser analisado.

A postura do pesquisador deve estar baseada no silêncio, quando muito incitar o depoente com questões, respeitando sempre seu momento de rememoração. Consideramos a entrevista como um momento único. A dinâmica da entrevista não deve ser conduzida pelo pesquisador, mas incitada com intervenções, sugestões, recuo e silêncio. Ecléa Bosi comenta “O silêncio na pesquisa não é uma

técnica, é como que o sacrifício do *eu* na entrevista que pode trazer como recompensa uma iluminação para as ciências humanas como um todo” (BOSI, 2003, p. 65).

A autora evidencia a necessidade de se alertar contra o tecnicismo imperante em pesquisas de campo ou coleta de dados ao referir-se ao silêncio. Nota-se a contribuição dos estudos de história oral para a Ciência da Informação se analisarmos sobre o viés da metodologia de entrevistas qualitativas. A profundidade dos temas abordados e as informações que podem ser obtidas carregam um valor importante para a posterior análise do contexto cultural, valores e visões de mundo.

É importante deixar claro que todo o material captado será devolvido para os entrevistados, como uma conduta ética e também um agradecimento às suas contribuições para essa pesquisa.

O que se estabelece é um roteiro de questões que auxiliam o entrevistado em sua narrativa, para que ele possa ter a liberdade de compor sua história, muitas vezes rompendo com a cronologia, repetindo informações, transformando “aquilo que foi vivenciado em linguagem, selecionando e organizando os acontecimentos de acordo com determinado sentido” (ALBERTI, 2004, p. 77).

Há nesse momento uma recordação do processo, com perguntas direcionadas à busca de memórias e captadas com câmeras e áudio. A escolha do ambiente deve estar sempre sobre preferência do entrevistado, porém com sugestões de locais com menos propensão a ruídos e fatores de desvio de atenção.

Almeja-se com esses processos conseguir unir o caráter subjetivo (memórias) e objetivo (execução artística) do artista de rua, construindo assim, um modelo crítico e qualitativo de tratamento documental específico para artes de rua, e possivelmente, para outras expressões artísticas performáticas.

3.2 Questões técnicas de captação e armazenamento

Temos atualmente diversas opções de tecnologias acessíveis para captar com alta qualidade depoimentos em formatos de áudio e vídeo. Optamos na pré-

entrevista utilizar um aparelho gravador de áudio em formato WAV⁹. A escolha por gravar somente o áudio se justifica por ser o momento de estudo exploratório, onde o depoente pode se sentir livre para falar o quanto desejar sem a tensão de um posicionamento de luz em um estúdio com câmera.

Para um primeiro contato de pouco conhecimento do entrevistado sobre a pesquisa, essa conduta é considerada cautelosa. E constatamos que as entrevistas em áudio foram mais fluentes, como conversas coloquiais, em contraposição às entrevistas finais que tiveram uma curta duração, geralmente com depoimentos mais sucintos e complementares à conversa prévia.

Nas gravações *in loco*, ou seja, na rua, escolhemos duas câmeras, pois teríamos uma variedade de perspectivas para uso posterior e duas funções distintas: uma câmera estática no tripé captando a atuação do artista, e outra captando detalhes do público e acontecimentos ao redor. A exceção foi o poeta ambulante Giovani Baffô, que percorria com seu guarda-chuva as ruas da Vila Madalena em uma noite de meio de semana. Nesse caso, tivemos que dar às duas câmeras a mesma função de “câmera na mão” acompanhando o poeta.

O armazenamento de vídeos deverá pode ser no formato que foi captado, evitando futuros problemas com conversões digitais. Sabe-se dos desafios da informática quando falamos de obsolescência de formatos digitais e softwares atualizados. O mesmo se aplica aos arquivos de áudio.

Para a gravação da entrevista final o posicionamento da luz, a padronização do mesmo local para todos os entrevistados proporciona melhor conforto para se reproduzir esse material em documentários, ou utilizá-lo posteriormente com o intuito de difundir as memórias dos artistas de rua.

3.2.1 Fichas catalográficas

Para orientar o arquivamento dos dados de vídeo, texto, entre outras informações sobre os entrevistados catalogamos as informações em formas de

⁹ Formato de áudio em alta qualidade (320kbps) patenteado pela Microsoft Waveform Audio File Format. Fonte: Wikipedia.org.

fichas simples¹⁰ a partir de sugestões de Paul Thompson sobre o sistema de classificação a ser criado e utilizado:

“Ele deve ser fácil para o usuário e flexível: o pior erro possível é adotar um sistema especializado, feito sob medida, projetado individualmente para a coleção, porque quando quem o projetou for embora, você se vê” (THOMPSON, 1992, p. 286).

Thompson sugere flexibilidade ao sistema a ser adotado, e que ele permita modificações à luz da experiência. O objetivo dos catálogos é facilitar a localização e mapeamento do material de forma sumária. O conteúdo das entrevistas é extenso, detalhado, pois se trata de uma conversa despojada. A catalogação das entrevistas e das visitas a campo trata de informações básicas úteis para ordenar o material pensando em uma coleção em crescimento.

3.3 Transcrições

As pré-entrevistas fazem parte da pesquisa extensa com o depoente. A importância de transcrevê-las é facilitar a análise posterior e também a roteirização da entrevista final. A fidelidade da transcrição de um depoimento oral é uma discussão presente nos círculos de estudo de história oral. Sobre esse tópico, Thompson comenta:

[...] não existe nada que substitua uma transcrição completa. [...] a transcrição integral deve, pois, incluir tudo o que está gravado, com a possível exceção de digressões para verificar se o gravador está funcionando, etc [...] mas outro tipo de hesitações e de ‘muletas’ como ‘você sabe’ ou ‘veja bem’ devem ser incluídos. [...] a verdadeira arte do transcritor está no uso da pontuação e numa ou noutra grafia fonética que transmita a natureza da fala (THOMPSON, 1992, p. 293).

Há uma necessidade de *habilidades literárias*, de acordo com o autor, para a transcrição ocorrer efetivamente e, de certo modo, fidelizar o sentimento ou intenção que está explícito no momento da entrevista. Optamos pela norma culta ao transcrever, porém mantendo a flexibilidade de gírias e palavrões. Os modos de falar dos artistas de rua são bem peculiares e diferentes entre si.

¹⁰ Ver APÊNDICE A - Modelo de documentação de artistas de rua.

Adão Fernandes é um nordestino com diversas hesitações, como sugerido na citação acima. Giovani Baffô traz consigo as gírias típicas da periferia de São Paulo. Celso Reeks tem um discurso fluente, uma dicção mais compatível com a atividade de atores. Tania Mujica perdeu muito do seu sotaque peruano, mas as acentuações da sua língua natal se misturam com o português paulistano.

A caracterização de cada artista personaliza o processo de coleta de depoimentos do início à entrevista final. Justificamos a importância de transcrever com detalhes o discurso, suprimindo somente algumas repetições ou interrupções abruptas. Acreditamos que seja mais fácil se guiar pela transcrição¹¹ do que pelo áudio original para recuperar informações gravadas. Quanto à entrevista final, transcrevemos somente excertos de nosso interesse para a análise, pautados na pré-entrevista. Ambas as entrevistas são complementares, reforçando alguns assuntos-chave, ou trazendo novas lembranças.

3.4 Método de análise das entrevistas

Baseamo-nos na obra de Ecléa Bosi para a análise das entrevistas. A autora possui uma metodologia que não se sedimenta em um método estanque. Permite que no projeto acadêmico entre a poesia, ou mesmo recursos literários, como Paul Thompson sublinhou. A história oral possui essa ferramenta que dá fluidez à análise e justifica outro caráter histórico dos depoimentos orais gravados e transcritos. Essas memórias são experiências contadas e dentro da sua sinceridade muito podem contribuir para a história e práticas sócias.

Ecléa cita em seu livro *O tempo vivo da memória* a necessidade dos urbanistas de ouvir os moradores de um bairro que se modifica com a especulação imobiliária. Há um sentimento de enraizamento dos moradores em seu espaço. As histórias da vizinhança, a criação dos filhos, o luto, o cotidiano pela rua da morada e outros momentos memoráveis. Todos vivem a experiência das cercanias, além de suas propriedades, porém o espaço habitado sofre intervenções sem considerar quaisquer memórias dos que ali vivem há anos.

¹¹ Ver APÊNDICE B – Roteiros e transcrição de entrevistas.

Para os artistas de rua que ocupam os espaços públicos, seu nomadismo tem uma característica ambígua de desenraizamento e enraizamento. Um músico de rua que toca há muito tempo no mesmo local faz parte da história daquele espaço. Por outro lado, um malabarista de semáforo não insiste em ficar no mesmo lugar em um dia de feriado prolongado.

O artista de rua faz parte da memória local assim como o morador do bairro em que vive. Identificamos nos cinco entrevistados a preferência de um local fixo e periódico que cada um costumava frequentar para executar sua arte. A memória também marca seu território, por mais que este seja temporário ou performático.

Ecléa também tece comentários sobre as memórias dos entrevistados levantando questões aqui são trazidas. Os singelos depoimentos podem conter relatos abrangentes que podem elucidar diversas questões sobre nosso momento histórico do presente. Porém devemos ter cuidado com a intromissão da análise no discurso alheio.

A autora chama a atenção para a diferença entre opinião (*Doxa*) e conhecimento (*Aléthéia*);

O conhecimento começa pela resistência à opinião, principalmente à que está endossada pelo poder. Quando se ergue contra ela, o pensamento que diverge é tido por desordem. Mas a negação abstrata das opiniões coisificadas também é uma degeneração. Não aceita nada, mas não propõe nada. (BOSI, 2003, p. 125).

Esse limite para o pesquisador deveria ser definido desde o início da pesquisa nas pré-entrevistas. A importância do silêncio no trabalho do pesquisador de história oral é essencial. O silenciar é um ato de consciência que abre um leque de possibilidades a partir de um momento único e delicado, a rememoração. Ecléa ainda comenta que essa ideia não é uma técnica, é uma conversão, ou seja, uma simpatia para com o material coletado, pela personificação da história analisada.

Paul Thompson complementa as ideias de Ecléa ao reconhecer as entrevistas não somente como uma forma de discurso, mas também um testemunho:

As entrevistas, como um todo testemunho contêm afirmações que podem ser avaliadas. Entrelaçam símbolos e mitos com informação, e podem fornecer-nos informações tão válidas quanto as que podemos obter de qualquer outra fonte humana. (THOMPSON, 1992, p. 315).

A validade das informações para as artes de rua, que carecem de história crítica documentada ou uma área de estudos específica, torna-se mais crítica para a história oral. As artes de rua caracterizam-se por pertencer à marginalidade das artes, dos estudos e análises. Portanto, a fidelidade da fonte histórica está no próprio depoimento do artista e na confiabilidade das suas memórias de vida.

No capítulo 4, trataremos de analisar os depoimentos e memórias. Esse procedimento foi adotado no livro de Ecléa Bosi, *Memória e sociedade: lembrança de velhos* com a justificativa de que para Maurice Halbwachs, cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva (BOSI, 1994, p. 413). De acordo com a autora, a construção da memória coletiva requer um entrelaçamento de diversas lembranças que emanam de um só indivíduo, como também daquelas que derivam de seus depoentes contemporâneos.

A abordagem teórica tomará por base a obra de Néstor Garcia Canclini e suas Teorias de Culturas Híbridas acerca da arte popular e do mercado de arte na América Latina, assim como sobre a situação de transição da cultura e política modernas na presente globalização.

Capítulo 4

Análises das entrevistas

Ser artista de rua para mim é ser livre, ser livre até desse nome, ser livre de tudo.

Rafael Pio

4.1 Relatos, contatos... Silenciar.

O processo de entrevistas durou um pouco mais de seis meses. Os encontros eram agendados de acordo com a disponibilidade de cada entrevistado. Todos colaboraram com vontade e, ao compreender os objetivos da pesquisa, se dispuseram a ajudar o quanto fosse necessário.

Os primeiros encontros para as pré-entrevistas foram em variados locais pela cidade. Tânia Mujica me encontrou no Starbucks da Avenida Paulista. Havia um aniversário na loja no dia gerando um ruído constante no áudio, porém não a ponto de prejudicar a compreensão do discurso de Tânia.

Celso Reeks preferiu seu apartamento como local da entrevista. Ele preparou um chá sentamos calmamente e conversamos. Antes de ligar o gravador, conversávamos sobre outros assuntos como seu grupo de teatro, o caminhar da minha pesquisa e sobre livros que ele me emprestou da parca bibliografia sobre artes de rua. Estes de fato me ajudaram bastante a atualizar a bibliografia deste trabalho.

Giovani Baffô era meu vizinho na época do trabalho. Sua casa tinha um quintal frontal com um barranco, cadeiras brancas de plástico e seu cão chamado *Poema*. À beira do muro sentamos e conversamos, mesmo com várias digressões que vinham da rua que morávamos, amigos que chegavam, etc. Giovani é um bom falante, assim como Tânia Mujica. Naqueles momentos compreendi o que é *silenciar* – como Ecléa Bosi orienta - perante o depoente, perante as memórias e emoções relatadas em um discurso.

Encontrei Rafael Pio na esquina da Rua Teodoro Sampaio com a Rua Cristiano Viana. Esquina famosa por suas várias lojas de instrumentos, onde ele gosta de tocar. Terminado seu trabalho ele me convidou para tomar um *pingado* no bar e subimos para o fim da rua sem saída. Sentado ao pé do muro, Rafael contou suas histórias. Um pouco tímido, tive que intervir algumas vezes para dar fluxo à entrevista. Esta me trouxe outra experiência de *silenciar*, instigando o depoente em pequenas ideias, perguntas pontuais.

Adão Fernandes preferiu ir para o meu estúdio e aproveitar para gravar umas cantorias de sua autoria. Acomodado no sofá, servido de uma jarra de água fresca, pois fazia calor no dia, o cearense, muito experiente, palestrou. Seu dom da oratória somente me fazia silenciar e aprender com suas ideias filosóficas. Trouxe várias memórias, a prosa foi significativa, com um repente sobre a memória que lhe pedi para fazer ali, no improviso.

Câmera objetiva, câmera presente

No segundo passo do método encontro os artistas em seu campo de atuação, a rua. A primeira experiência foi com Tânia Mujica. Encontramos a artista na saída da estação Sé do metrô. Descemos a Rua 15 de novembro - estava acompanhado de um companheiro de filmagem – e fomos até o estacionamento onde ela guardava um carrinho com o cenário e roupas. Captamos a preparação, maquiagem, concentração, meditação, alongamento. Tânia captou a atenção de alguns transeuntes que realmente se espantavam com os movimentos da estátua viva.

Em uma tarde paulistana, meio da semana, horário de pico, meu amigo fotógrafo e eu encontramos Rafael Pio na frente do metrô Faria Lima, nas mediações do Largo da Batata. Rafael já estava tocando, fazendo algumas poses de *clown*. Mudamos de posição três vezes, a pedido dele. Muitos transeuntes passavam, mas poucos paravam para oferecer uma moeda no chapéu. Ele conta que está experimentando tocar naquele local, que é diferente da conhecida Avenida Paulista. Ali ainda não há costume de se ver artistas de rua.

Adão Fernandes combinou de me encontrar nas mediações do Vale do Anhangabaú. Fui só e esperamos seu companheiro cantador alguns minutos. Quando este chegou finalmente, ele nos convidou para tomar um *pingado* no bar ao lado. Tomaram o cafezinho e conversaram sobre amigos repentistas, coisas da vida.

Logo depois encostaram as capas das violas, afinaram os instrumentos e começaram a cantar.

Pessoas de todos os tipos passavam. Uma diversidade típica do centro de São Paulo. Um homem em situação de rua parou, sentou e pediu para que eles tocassem, disse que se sentiu ser humano outra vez. Depois de ouvir todos os versos cantados à lembrança da terra natal, do nordeste, da honra aos pais e amor pela mãe. Depositou duas moedas de vinte e cinco centavos e se foi.

A Nau de Ícaros, grupo de teatro do qual Celso Reeks pertence, iria se apresentar no SESC Ocupação Parque Dom Pedro. Localizado no enorme terreno que antes abrigava o famoso prédio Treme-Treme, no centro de São Paulo. Uma região pouco habitada do centro da cidade de São Paulo, com velhas fábricas fechadas, grandes terrenos baldios.

A apresentação foi no domingo, havia cadeiras para os espectadores. Muitos eram amigos dos atores, filhos, parentes. Ao fundo se podia ver o cenário cinza do pontilhão, o Mercado Municipal e despontando, o edifício Banespa. Melhor cenário para a peça não havia. O título era Cidade dos Sonhos e versava sobre a liberdade no espaço público.

Por fim, Giovani Baffô levou outro amigo que fazia vídeos e eu para a Vila Madalena, notívaga, meio da semana. Gravamos Giovani preparando seu guarda-chuva com poemas pendurados, sua invenção de intervenção poética chamada, Menor Sarau do Mundo. Câmera na mão, o poeta abordando os transeuntes, recitando seus poemas para as ruas livremente, tecendo críticas aos músicos de bares que não tocam música autoral. Giovani estava exercendo seu papel de artista provocador e captamos grande parte desse processo.

Acompanhar os artistas em sua jornada de trabalho é refletir sobre o que estávamos documentando. A memória sintetizada como trabalho do presente nos faz compreender mais sobre o processo artístico e elucida questões sobre o contexto da arte na América Latina da modernidade desigual e descontinuada. O que foi documentado, sobretudo, foram experiências dos artistas, seus olhares sobre o mundo, sua forma de interferir na contradição da vida urbana.

A partir desses elementos e também de seus depoimentos, podemos conjecturar a partir da base teórica, as principais indagações sobre os conflitos culturais da vida urbana. E a partir delas, linhas de poder que se dissolvem na

complexidade das relações interpessoais dentro do panorama híbrido e desigual da sociedade atual.

Podemos nos perguntar em qual contexto cultural as artes de rua participam, e de como podemos enfrentar o desafio da Ciência da Informação de documentar as memórias dos artistas e sua arte. Evitando o argumento do essencialismo dos folcloristas da cultura popular, e o tradicionalismo romântico que quer conceituar as artes como beleza e sublime (CANCLINI, 2013, p. 209).

Arte: o campo da incerteza, do dissenso.

A primeira discussão pertinente é sobre o contexto cultural no qual as artes de rua estão inseridas. Na entrevista final, uma pergunta padrão para todos os artistas: *o que é ser artista de rua no Brasil?* Uma problematização abrangente mais do que uma indagação direta, e que trouxe diversos pontos de vista.

Ao ser perguntada sobre o que é ser artista de rua no Brasil, Tânia Mujica define que o artista de rua tem um palco sem limites para sua expressão e seu público:

Ser artista de rua no Brasil muitas vezes foi ser delinquente, infringir leis, etc; então a gente passou por várias fases e ainda continua passando. A arte liberta e amplia a tua consciência e isso incomoda. Incomoda quando pessoas que lideram a população e não querem que o povo seja mais consciente. Deste modo, a arte se torna inimiga. A arte sempre foi libertadora. Tanto para o artista ou para quem admira a arte. (MUJICA, 2015)

Rafael Pio complementa a ideia de Tânia quando relembra do episódio em que reagiu à ação opressiva de policiais em 2010.

A liberdade incomoda outras pessoas. É perigoso ser livre. Os policiais pegaram minhas coisas, mesmo eu mostrando para eles a constituição, leis, etc. Eu bati com a guitarra no carro deles várias vezes. Um cara bateu foto, saiu no JT (Jornal da Tarde), teve um protesto. E as pessoas começaram a tocar na rua. (PIO, 2016)

As artes de rua constituem em si o ato transgressor de ocupar um espaço não preparado para receber arte. Diferentemente do palco que é concebido fisicamente no consenso de tamanhos específicos para cada tipo de apresentação. Com o

requerimento de uma pré-produção executiva, a expectativa do público, o montante de dinheiro investido e arrecadado.

Todos estes quesitos preparados desaparecem com a arte de rua. A rua é o espaço da livre expressão, seja de um indivíduo ou de um grupo. Os artistas de rua estão inseridos nesse contexto tanto como um cidadão comum. Ou seja, o artista se apropria do espaço e o transforma a partir da transgressão. Nessa ação, que independe do tipo de arte ou posição estética do artista, existem diversos conflitos e contradições veladas ao olho passivo.

Canclini, em *Sociedade sem relato*, discorre sobre o artista como trabalhador do dissenso e do desacordo. Com base em Jacques Rancière, Canclini caracteriza as ações artistas pós-modernas nesse contexto conflituoso, que diferem da arte moderna.

Nas primeiras etapas da modernidade faziam sentido a independência dos campos culturais e as noções de patrimônio nacionais e da humanidade. Sua eficácia decaiu à medida que avança a interdependência global e a circulação internacional da cultura. (CANCLINI, 2012, p.184).

Apesar da antiga cultura das artes de rua, não há uma estagnação de práticas e estéticas. As artes de rua atualmente não são como festas tradicionais de rua, que prezam em manter a tradição, a escolástica dos saberes técnicos, de forma familiar, ou em núcleos de corporações. O *modus operandi* dessa possibilidade é subordinada ao contexto cultural e artístico. O autor sugere que a contemporaneidade carece de paradigmas que possibilitem ações mais condizentes aos artistas:

As práticas artísticas carecem agora de paradigmas consistentes. Os artistas e escritores modernos inovavam, alteravam os modelos ou os substituíam por outros, mas tendo sempre *referentes de legitimidade*. (CANCLINI, 2013, p. 328).

O recesso da modernidade influencia diretamente no mundo das artes, retirando os platôs que as vanguardas modernas e outras estéticas se sustentavam. Não é possível pensarmos a arte hoje, seja de rua, seja na rua, com uma epistemologia moderna, ou uma crítica pautada em cânones ou referências sólidas. Em sua obra define as atividades da arte e suas características formais na sociedade moderna:

A arte elitista, originada da burguesia, mas que inclui também setores intelectuais da pequena burguesia, privilegia o momento da **produção**, entendida como criação individual: supõe que o artístico se realiza, inapreensivelmente, no gesto criador, e a substancializar-se na obra de arte, que, por isso, é fetichizada. A distribuição é ignorada pela estética das 'belas-artes' ou julgada um acessório posterior à obra, que não modifica sua essência; o consumo carece de uma problemática específica, pois a única função do espectador é 'recolher-se', 'elevar-se', 'colocar-se em atitude de contemplação' para receber a visão revelada pelo criador. Seu valor supremo é a **originalidade**.

A arte para as massas, produzida pela classe dominante, ou por especialista a seu serviço, tem por objetivo transmitir, ao proletariado e às camadas médias, a ideologia burguesa, e proporcionar lucros aos donos dos meios de difusão. Tem como centro o segundo momento do processo artístico, a **distribuição**, tanto por razões ideológicas como econômicas: interessa-lhes mais a amplitude do público e a eficácia na transmissão da mensagem do que a originalidade da produção ou a satisfação de reais necessidades dos consumidores. Seu valor supremo é a **sujeição feliz**. (CANCLINI, 1980, p. 49, grifo do autor).

Ambas as definições permeiam as artes de rua de certo modo. O autor alerta sobre o formalismo das definições e sua insuficiente para explicar a arte contemporânea, que transbordaria essas categorias, sem negá-las ou esquecê-las. Identificamos um paralelo claro com a definição do campo da arte popular:

A arte popular, produzida pela classe trabalhadora ou por artistas que representam seus interesses e objetivos, põe toda a sua tônica no **consumo** não mercantil, na utilidade prazerosa e produtiva dos objetos que cria, não em sua originalidade ou no lucro que resulte da venda; a qualidade da produção e a amplitude de sua difusão estão subordinadas ao uso, à satisfação de necessidades do conjunto do povo. Seu valor supremo é a **representação a satisfação solidária de desejos coletivos**. Levada as suas últimas consequências, a arte popular é uma **arte de libertação**. Para isso, deve apelar não só à sensibilidade e à imaginação, mas também à capacidade de conhecimento e ação. Sua criatividade e seu prazer consistem nesse trabalho sobre a linguagem que a potencializa até convertê-la numa forma de práxis. (CANCLINI, 1980, p. 49-50, grifo do autor).

Podemos enquadrar as artes de rua como arte popular, porém lacunas aparecem. A intersecção dos três elementos descritos acima ocorre quando pensamos no conceito de arte de rua. O espaço público em centros comerciais é diverso, pessoas da elite, que também consomem produtos da massa e publicam vídeos na internet com artesãos, ou *hippies* viajantes. A cultura do grafite explicita muito esse contexto pelo meio que se origina, como contracultura e é absorvida

pelos museus e grandes exposições do mercado milionário da arte (CANCLINI, 2012 p. 187-188).

A circulação dessas definições dificulta a tentativa de enquadramento, assim como as fronteiras nacionais, ou sentimentos de pátria dão lugar ao cosmopolitismo do *busker* viajante, da *plurinacionalidade* encontrada nos artistas de rua que migraram de suas raízes. São *desterritorializados*.

Dessas definições podemos traçar algumas conexões com a *representação*, *arte de libertação*, *satisfação solidária de desejos coletivos*. Identifiquemos no discurso dos artistas esses relatos. Celso Reeks comenta a diferença essencial do teatro de rua para o teatro convencional:

Na rua está todo mundo ali embaixo da mesma luz, está dentro do mesmo espaço. Às vezes atravessa um cachorro, uma criança entre em cena. Então você não pode ignorar o público. No teatro convencional você ignora o público. Quer dizer, você sabe que o público está lá, mas você consegue trabalhar sem fazer a troca com o público. Na rua se você ignora a troca com o público você está fadado ao fracasso (REEKS, 2015)

Tânia Mujica sobre a sensação que sente ao estar na rua.

Eu sou o canal de algo maior do que eu. Sendo o reflexo das pessoas. Porque quando eu paro eles param também. Elas deixaram toda a correria do passado, do futuro que estava nos pensamentos para viver o agora contemplando a arte. Eu entro em um estado que as outras pessoas também começam a estar. (MUJICA, 2015)

Adão Fernandes, um repentista, talvez o que mais se enquadre no elemento de *arte popular*, diz sobre seu ofício.

Eu espero que verdadeiramente nosso trabalho, nossa busca, venha a ser reconhecida. Nós, artistas de rua, não fazemos da arte simplesmente um meio de vida, mas uma aproximação com as pessoas. Porque eu tenho certeza, que no meio em que vivemos existisse mais aproximação entre as pessoas não precisaríamos deixar uma memória como legado (FERNANDES, 2016)

A missão que cada artista se propõe livremente é clara. O intuito não é somente a arte pela arte, ou qualquer forma de contemplação ou busca por consagração. Existe uma missão social imbuída de propor contato com o público, com a diversidade. Diferentemente da seleção prévia e elitista de teatros ou de casas de show, a rua é aberta a público.

Em São Paulo é difícil segregar o *diferente* no espaço público. Imigrantes, jovens da periferia, funcionários de médio, baixo escalão almoçam em restaurante próximos. A calçada da Avenida Paulista mescla-se com pedintes, enfermos deitados no chão, e homens de terno. O segurança do *shopping* também usa um terno. Para adentrar em um carro blindado é preciso atravessar a rua, cruzar com engraxates, um jovem poeta, uma mãe solteira.

A presença do artista de rua no espaço urbano introduz uma contradição independentemente do conceito estético ou do tipo de arte executada. A simples ideia de propor a contemplação no meio do *semiordenado caos urbano* é uma provocação poética. Ao mesmo tempo a rua classifica o artista transformando um artista *na* rua em artista *de* rua, já que a transgressão é iminente a qualquer artista que desloque o ritmo imposto do trabalho e da necessidade de produção desenfreada.

A rua é hostil – O espaço público e seus conflitos culturais

Em um regime democrático, idealmente o espaço público ocupado pelo artista representa um espaço de livre expressão e liberdade. Compreendemos que nesse ínterim do acordo democrático as relações de poder se misturam e compõem um mosaico de linhas de força veladas, no gesto, nos hábitos e nas ações oficiais. É nesse campo conflituoso, às vezes aparentemente pacífico, que os artistas se inserem.

Nessas relações sociais também se inserem relações de poder, que conectam de diferentes formas pessoas de distintas posições e origens. O artista também exerce o seu poder intervindo no ritmo do fluxo e monopolizando por instantes a atenção dos transeuntes. Como consequência dos atritos, a violência. Todos os entrevistados mencionaram ter sofrido algum tipo de repressão por atuar nas ruas.

Tânia Mujica refere-se aos desafios de se apresentar na rua:

Na América do Sul as artes de rua são comuns, alguns lugares menos. Na maioria é mais difícil, até por conta do conflito de lugares. Cada país enfrenta um desafio diferente. Alguns enfrentam desafios de segurança, como estar exposto em locais não seguros; algumas vezes você enfrenta desafios de ilegalidade. Em alguns lugares que são seguros você enfrenta o

desafio da falta de consciência das pessoas ou a falta de interesse (MUJICA, 2015)

Celso Reeks dialogando com o poder público sobre a garantia de liberdade de expressão dos artistas na rua.

A gente tratava com tecnocrata. Ele falava “não posso deixar o artista se apresentar em qualquer lugar da cidade” – Por que não? – “Porque eu preciso garantir a livre circulação dos cidadãos”. E o artista não é besta de bloquear a rua – se ele bloquear a rua ele não tem público. Se ele bloquear a rua ele vai criar ódio do público. Ele não vai ser adorado, ele vai ser odiado. “Não, não. E o que você acha se a gente determinar aqui: uma rua é pra músico, uma rua pra teatro, uma rua é pra circo?”. Falei não. O cara sempre com a mente controladora dele: “A gente tem que ter um cadastro porque quem vai garantir que aquele cara jogando malabares não é um assaltante?” – Eu respondi: “Da mesma forma que você não garante que aquele cara entrando de terno no banco não é um assaltante também”. E assim aos poucos a gente ia quebrando todo e qualquer argumento completamente louco e bizarro que os tecnocratas têm (REEKS, 2015)

Adão Fernandes descrevendo a contenda com um subprefeito que reprovou com insultos a apresentação dos repentistas na Praça Floriano Peixoto, na Zona Sul da cidade de São Paulo.

Daí o subprefeito de lá desceu de lá e mandou um camarada lá que eu não sei quem é. Para mim ele não tem condições nem de ser faxineiro. Chegou lá e extravasou. E nós criamos uma polêmica muito grande, porque eu falei com ele que ele não estava falando com gente da sua laia não. Você não está falando com parente seu não. Nós somos artistas. Eu tenho credencial para poder me apresentar em qualquer parte do Brasil, coisa que você não tem. Vá puxar o saco dele lá! A Telma que estava comigo, ela é advogada também, já tomou aquela causa daquilo ali e eu sei que a gente colocou na internet aquilo ali e foi quando nasceu a revolta dos artistas de rua (FERNANDES, 2016)

Rafael Pio diz sobre a dualidade da rua.

Já fui muito hostilizado, mas já fui muito bem recebido também. Assim, às vezes que eu fui hostilizado eu não guardo mágoa, porque talvez eu estivesse invadindo um espaço ali que não era para eu estar fazendo aquilo. Era o meu portal para o mundo. Mas talvez eu estivesse sendo um pouco invasivo mesmo. Então eu não tenho mágoa assim de ninguém. De quase ninguém (risos) (PIO, 2016)

Giovani Baffô fala das contradições da rua e sua rispidez.

Estar na rua é desgastante, ao mesmo tempo é primoroso. Expor a si mesmo à inteligência e à arrogância das pessoas. O ser humano é bem

fraco energeticamente, se você deixar a galera te maltrata muito na rua. É sempre trabalhoso e até frustrante fazer arte na rua. Nem todo dia é dia santo. Tem de ter a inteligência e coragem para desafiar o mundo com a sua arte (BAFFÔ, 2015)

O artista de rua parece estar em um lugar que não é seu. No local público que se confunde com o privado. O espaço público se dissolveu em uma confusão de influência de poderes, onde nem sempre é certo que a liberdade tem prevalência. Nesse sentido, podemos refletir sobre as relações entre cultura e poder no contexto vigente do artista de rua: “Para qualquer lado que dirigimos o olhar, seja a economia, a arte ou a política, não encontramos bipolaridade nem unipolaridade, mas sim, uma distribuição complexa e instável de focos nos quais se exerce o poder”. (CANCLINI, 2012, p. 189).

A hibridação cultural, de acordo com Canclini, advém com a expansão urbana. No Brasil, o fenômeno se intensifica nos anos 70 e 80. A pluralidade dos povos na cidade de São Paulo compõe gamas de fluxos culturais, raízes, lembranças e hábitos que se hibridizam. Nesse mosaico, pode-se argumentar que o anonimato é uma das tônicas da vida cotidiana. As pessoas não se olham, tomam o transporte público e raramente se cumprimentam. Não há necessidade de se olhar nos olhos do outro. Cada um segue seu próprio caminho, metrô, faculdade, trabalho, como uma massa que se dissolve no anonimato.

Canclini propõe outra abordagem para esse fenômeno – o escapismo resultaria da insegurança das ruas, por isso se busca evitar o contato com o desconhecido que segue ao nosso lado. Como consequência, muitos anônimos seguem indiferentes todos os dias o fluxo seletivo de sociabilidades:

Os grupos populares saem pouco de seus espaços, periféricos ou centrais; os setores médios e altos multiplicam as grades nas janelas, fecham e privatizam ruas do bairro. Para todos o rádio e a televisão, para alguns o computador conectado para serviços básicos, transmitem-lhes a informação e o entretenimento a domicílio. (CANCLINI, 2013, p. 286).

Isolar-se em um espaço próprio, seja virtual, seja concreto limita a experiência e o relato com a cidade. A gentrificação dos espaços, a falta de locais de ócio momentâneo para a contemplação ou convivência reitera esse diagnóstico. O celular conectado também se constitui como um *espaço* de isolamento. E com fones de ouvido, há uma justificativa para evitar o contato *a priori*; assim como fitar o celular durante uma viagem de ônibus. Há uma falta de interesse e de sentido pelo que se

passa *ao redor*. A multidão anônima cria suas identidades em pequenos grupos seletos, fechados. Há poucos espaços para a surpresa, que abriga o sentimento de insegurança e acentua a sensação do perigo de se perder nas ruas.

Nesse contexto, os artistas de rua interrompem esse circuito fechado e apresentam outras possibilidades de interação, reflexão e contemplação com a cidade, muitas vezes explicitando as contradições pungentes da indiferença do *modus vivendi* contemporâneo na metrópole.

Para Canclini, a complexidade das concepções de poder e de dominação enfraquecem os focos de resistência. A insuficiência dos discursos de resistência não lograram mudanças estruturais efetivas, em parte devido à obliquidade das linhas de força dos poderes, que dificultam o enfrentamento. Por outro lado, a *resistência* empobreceu-se como solução à multiplicidade de comportamentos (CANCLINI, 2012, p. 195):

Percebemos uma notável versatilidade para se mover em meio a um repertório de recursos escassos, mas muito diversos, preocupando-se com a sobrevivência e o desenvolvimento social de modo distinto do que ocorria entre os artistas vinte anos atrás. (CANCLINI, 2012, p. 189).

Falar em sobrevivência faz mais sentido no cenário atual. Por conseguinte, a hostilidade se justifica. É necessário sobreviver em uma guerra diária só parcialmente velada. O fôlego exigido para essa empreitada exige que os artistas de rua criem estratégias e habilidades outras para sobreviver da sua arte específica. O jogo de cintura, a sabedoria das ruas e a capacidade de lidar artisticamente com o acaso, a insegurança e o dissenso são fundamentais.

Tânia Mujica considera a criatividade como parte do processo do desenvolvimento dessa capacidade.

Para você ser artista de rua no Brasil tem que ser muito criativo. Para que a pessoa possa parar. Artista de rua em São Paulo mais ainda. As pessoas estão correndo de um lado para o outro. Você precisa ser maior do que as prioridades delas. Na arte de rua, além de você ser artista, você tem que ser criativo, ter jogo de cintura, tem que tem muito mais habilidades do que somente ser um artista. Porque se eu sou um artista, eu posso me apresentar no palco e está tudo tranquilo; a minha remuneração, o meu público, o espaço, os assistentes de palco, etc. Mas na rua não basta você ser um bom artista, não é suficiente (MUJICA, 2015)

Giovani Baffô complementa essa ideia com sua própria experiência.

A rua é um meio e também uma finalidade. Tem muito artista que não quer sair da rua, aprendeu a execução, construção, etc. A minha finalidade artística não é ser um artista de rua, mas sim fazer arte. Eu quero sempre usar a rua, interferir na rua. Quero ser artista de palco, influenciar plateias, cabeças, uma época. A rua não vai me dar plenitude para fazer isso, foi um meio que eu já me doe bastante. Passei quase uma década pensando, dormindo, trabalhando na rua. Até em situação de rua. Mas quero fazer parte do primeiro time de artista do meu país ou cidade. Só a rua não garante nada (BAFFÔ, 2015)

Políticas públicas poderiam amenizar a hostilidade e a dificuldade do artista de rua? Um ar de descrença nos toma ao pensarmos que soluções de problemas dessa ordem possam vir do poder público. Canclini argumenta que estamos em uma época em que a esfera pública é protagonizada por um pensamento tecnocrata e burocrático, que se posiciona como racionalizador das demandas sociais. Os critérios para essas demandas são rentabilidade, eficácia e necessidade econômica.

O mercado rege o mundo público com poder decisivo para suscitar o consumo irrefletido. A sociabilidade contemporânea na América Latina ainda traz em seu bojo as dificuldades herdadas dos anos de ditaduras militares na região e de seu legado. A repressão indicava a ‘preferência’ ao sossego do lar, em vez de transitar pelas ruas da cidade. Na segurança das casas, a informação diária era fornecida pela televisão, rádio e mídia impressa – com pouco ou nenhum apelo à incursão pelas ruas. Daí a importância dos artistas de rua. O depoimento de Tânia Mujica evoca a função libertadora da arte de rua:

Ser artista de rua no Brasil muitas vezes foi ser delinquente, infringir leis, etc; então a gente passou por várias fases e ainda continua passando. A arte liberta e amplia a tua consciência e isso incomoda. Incomoda quando pessoas que lideram a população e não querem que o povo seja mais consciente. Deste modo, a arte se torna inimiga. A arte sempre foi libertadora. Tanto para o artista ou para quem admira a arte (MUJICA, 2015)

A sugestão de libertação inerente à arte de rua seguiriam determinadas tendências pós-moderna das artes plásticas, do *happening* e performances. As artes performáticas de rua acentuariam esse sentido ritualístico de libertar – o ritual diário de libertação dos conflitos cotidianos que presentificam a indiferença a si, e ao próximo e à paisagem urbana. Daí a contemplação, o diálogo com a experiência passageira entre transeuntes e artistas. Canclini, em *Culturas Híbridas*, sublinha esse aspecto ritual em que a arte de rua está inserida, lembrando que, a partir de

Bourdieu, o conceito de rito se configura como ato cultural que busca ordenar e controlar em favor da manutenção da tradição.

Nas entrevistas, o discurso dos artistas sinaliza para esse pensamento ritualístico contraditório, no sentido de que o ritual tradicional das artes de rua, desde os menestréis, pauta-se pelo avesso da manutenção de tradição. As práticas da arte moderna, vanguardas - descreve Canclini (2013) – se legitimavam por negações de escolas anteriores, visões de mundo e tradições circunscritas. Atualmente, a pluralidade de meios e formas de organizar a prática artística possibilita inúmeras estéticas complexas e híbridas que desafiam os novos artistas.

Artistas da transgressão imediata: Artistas na rua

Qual é o novo limite a ser rompido? Que desafios afligem atualmente os artistas? O que se observa é que as artes se mesclam, ousando nas performances e dialogando com inúmeras formas de hibridismo. Para Canclini:

Os artistas garantem realmente o domínio sobre seu campo? Quem se apropria de suas transgressões? Ao aceitarem os ritos de egresso, a fuga incessante como a maneira moderna de fazer arte legítima, o mercado artístico e os museus não submetem as mudanças a um enquadramento que as limita e controla? (CANCLINI, 2013, p. 50).

As transgressões são de fato apropriadas ou partilhadas? As vivências, as trocas, as migrações – todos os artistas entrevistados já migraram no mínimo duas vezes para diferentes locais – são absorvidas pelas práticas artísticas e também em suas formas de organização, seja em equipamentos culturais, seja pelo anarquismo dos artistas de rua. Também vemos exemplos da absorção por entidades como o SESC¹² da demanda de artistas de rua, integrando os equipamentos com propostas autônomas.

Sobre a intervenção em equipamentos culturais, especialmente o teatro, Celso diagnostica um movimento que derivaria da reivindicação dos próprios artistas. Para ele, a comunidade artística das artes cênicas é muito mobilizada e

¹² O Serviço Social do Comércio (Sesc) é uma instituição brasileira privada, mantida pelos empresários do comércio de bens, serviços e turismo, com atuação em todo âmbito nacional, voltada prioritariamente para o bem-estar social dos seus empregados e familiares, mas aberto à comunidade em geral. Atua nas áreas da Educação, Saúde, Lazer, Cultura e Assistência. Website: www.sescsp.org.br. Fonte: Wikipedia.org.

propõe constantemente projetos de políticas públicas e fomento às atividades teatrais. Isso se justificaria em função dos altos custos de produção.

Mas qual seria o papel da arte?

Qual é, então, a função social das práticas artísticas? Não lhes foi atribuída – com êxito – a tarefa de representar as transformações sociais, de ser o palco simbólico onde acontecem as transgressões, mas dentro de instituições que limitam sua ação e eficácia para que não perturbem a ordem geral da sociedade? (CANCLINI, 2013, p. 50).

O autor refere-se à dessacralização da arte contemporânea do espaço cultural dos museus. Como se dá essa intersecção entre o público e o privado, o hegemônico e o segregado? Em que ponto as artes de rua se tornam atraentes para esses equipamentos como propostas alternativas? Essas questões nos remetem ao diagnóstico prévio de que não se trata de uma via de mão única. Do ponto de vista de alguns artistas, o ato de transgressão pode ser mantido num SESC ou fora dele.

Rafael Pio (2016), diz:

O músico de rua toca na rua porque ele tem o direito de fazer isso. Rafael não concorda com a categoria do artista de rua. O artista está além do espaço que delimita sua ação. Um músico de rua é antes um músico, por exemplo. O artista está na rua, e não faz parte dela essencialmente.

Giovani Baffô comenta sobre a denominação de artista de rua.

Eu não me considero mais um artista de rua. Sou um fruto das ruas. Eu sou um artista e isso já basta. Não tem essa de artista de rua, de apartamento, de asfalto. Sou um poeta, mas também tenho a proposta artística de ocupar a cidade com festivais, que para mim é arte também. Não sou um artista rotulado. Posso ser chamado de artista de rua sem ser ofendido, porque a rua que me deu suporte para mostrar a minha arte, e também colher (BAFFÔ, 2015)

Estar na rua atuando artisticamente não parece ser o objetivo central, ou a justificativa estética. Os artistas de rua se veem como artistas que aceitam convites para atuar em outros logradouros. Músicos são convidados para bandas, casamentos. Estátuas vivas para eventos, programas de TV. Repentistas para rádios, reportagens, *web series*, etc.

De qualquer forma, a indagação sobre as definições de artes de rua, a condição social e memória dos artistas se mostraram elementos imprescindíveis para essa pesquisa. A busca para conformar registros de memórias desses artistas

sugere as suas narrativas se interligam a complexidades e diversos aspectos ainda pouco explorados na academia.

Para os artistas entrevistados, o *estar* do artista *na* rua se reveste de um ato de transgressão dada à configuração desigual e conflitante das relações sociais na metrópole de São Paulo. Giovani Baffô expressa essa relação entre o artista e o seu meio:

O artista tem de entender a cidade, ver e ser visto, visitar os locais. Ir nos centros culturais, ir nas favelas. Isso dá embasamento, força lírica e segurança para o artista. Entender como as pessoas pensam, o como, quando, no lance buscar a informação e saber repassar essa informação (BAFFÔ, 2015)

Ao resgatar e presentificar as memórias dos artistas de rua, abrem-se novas possibilidade de reflexão sobre a história da cidade, sua conjuntura e dramas urbanos. Os artistas de rua que compõem a amálgama de rituais no cotidiano frenético acabam por abrir pequenas fendas de ressignificação do significado do espaço urbano, e da importância do diálogo e da contemplação da contradição da vida pelas lentes das artes.

Capítulo 5

Conclusões - Os desafios da documentação de artes performáticas

Não é somente o caráter penoso do esforço de memória que dá à relação sua coloração inquieta, mas o temor de ter esquecido, de esquecer de novo, de esquecer amanhã de cumprir esta ou aquela tarefa; porque amanhã será preciso não esquecer... de se lembrar. Aquilo que [...] chamaremos de dever de memória consiste essencialmente em dever de não esquecer.

P. Ricouer

5.1 Múltiplas narrativas das ruas

No processo de pesquisa sobre documentação da memória dos artistas de rua encontramos alguns pontos-chave sobre a peculiaridade de se documentar artes performáticas. É que a arte performática é efêmera e se baseia na experiência do espectador. A presença é fundamental para que a performance tenha sucesso em seu objetivo e estabeleça pontos de contato entre o artista e o público passante.

Logo, o diálogo com o público é uma pré-condição para o artista conceber a sua performance. O artista de rua depende do público para elaborar e conduzir sua arte, assim como também das doações no chapéu. Essa condição de surpresa e imprevisibilidade apresenta dificuldades para o registro. Além disso, a cada dia que o artista de rua vai para um local da cidade, sendo difícil prever vai acontecer: que pessoas irão passar, suas reações, haverá repressão das autoridades?

Por conta das **imprevisibilidades** da prática artística, e da **presença dialógica** necessária nas artes de ruas, recorremos à documentação das memórias como caminho para buscar soluções de preservar as diversas narrativas de diferentes artistas. Espera-se que os relatos de memória possibilitem acesso às opiniões e visão de mundo dos artistas. Por isso, optamos pela pesquisa de memória documental qualitativa, visto que o foco está na diversidade de narrativas.

As entrevistas possibilitam a compreensão de que os artistas de rua fazem parte dos artistas do dissenso, pois interferem num espaço público não preparado

para recebê-los. A presença do artista de rua não somente *ressignifica* o espaço, mas também *introduz* nele o *dissenso*, favorecendo o contato com o desconhecido. Por conta da ansiedade e do medo que os grandes centros provocam, a dificuldade de lidar com o outro produz às condutas diárias de isolamento. É aí que o artista de rua atua, provocando aberturas e contatos com o diferente através da arte.

Um dos desafios da documentação é que o seu objeto não se objetifica facilmente. Trata-se de pessoas que vivem da arte em inúmeras experiências de rua: contatos eventuais, conflitos com o poder público, histórias de relacionamentos os mais diversos a partir da performance do artista. Provavelmente seria insuficiente apenas mapear, indexar dados, tirar fotos, criar perguntas objetivas e preencher fichas. Daí o nosso interesse pela história oral dos artistas e suas narrativas.

5.2 Contribuições das tecnologias atuais - Mundialização e hibridização

Os mecanismos técnicos contemporâneos de armazenamento da memória evoluíram demasiadamente nos últimos 20 anos (THOMPSON, 1992). Os manuais de história oral sugeriam gravadores portáteis de fita magnética. Atualmente, existem cartões de memória em *chips* que podem facilitar o acesso à documentação digitalizada.

Neste estudo, utilizamos um gravador portátil digital para as pré-entrevistas. O arquivo gerado tem alta qualidade de áudio e é legível em diferentes sistemas operacionais de computadores em uso (Linux, Apple, Windows). Além disso, facilmente se pode fazer a conversão para outros formatos, tendo em vista o compartilhamento.

O audiovisual é a ferramenta tecnológica que muito se aproxima da oralidade, captando os detalhes do gesto, da fala, gesticulações, expressões da face e corpo. A edição do material possibilita criar vídeos específicos para documentários ou mesmo divulgação do trabalho do próprio artista. Desse modo, selecionamos o formato pensando tanto no armazenamento como no compartilhamento do material editável.

Sobre a importância de se pensar a relação entre tecnologia e cultura no trabalho documentário, no registro de narrativas de memória, Canclini sugere que:

A questão é entender como a dinâmica própria do desenvolvimento tecnológico remodela a sociedade, coincide com movimentos sociais ou os contradiz. Há tecnologias de diferentes signos, cada uma com várias possibilidades de desenvolvimento e articulação com as outras. (...) Essa apropriação múltipla de patrimônios culturais abre possibilidades originais de experimentação e comunicação, com usos democratizadores, como se observa na utilização do vídeo feito por alguns movimentos sociais. (CANCLINI, 2013, p. 308).

Como se vê, resulta que o hibridismo entre tendências culturais e apropriações tecnológicas é um fator determinante. Contudo, as diferenças entre culturas não se dissolvem, pelo contrário, acentuam-se seus cruzamentos gerando novas possibilidades de memoriar e ampliar o acesso a informação rumo à perspectiva de democratização artística e cultural. Exemplos de hibridização pela tecnologia: o site *Artistas na Rua*¹³, idealizado por Celso Reeks, consiste no mapeamento geográfico feito pelos próprios artistas. O artista preenche seus dados, com *links*, fotos e seus locais de atuação no *Google maps*¹⁴. Trata-se de uma ferramenta documental que auxilia os artistas a divulgarem seu trabalho – espécie de catálogo de referência para contratantes e pesquisadores. E também fornece informações sobre a legislação vigente da cidade de São Paulo, responsabilidade social do artista e acesso online à cartilha de artistas de rua¹⁵. Em síntese, uma ferramenta útil e complementar para a documentação da memória dos artistas de rua em atuação pela cidade.

Outro exemplo é o site colaborativo *Street Music Map*¹⁶, focado em músicos de rua por meio da utilização de vídeos feitos em celulares ou outras fontes postados em redes sociais como o *Instagram*¹⁷, que padronizam vídeos de até 15 segundos. Vídeos curtos de diversas partes mundo são disponibilizados no site: Brasil, Chile, Colômbia, França.

A hibridização cultural vem se acentuando na era virtual e conectando pessoas de diferentes países e culturas. Isso vem construindo tantos conflitos como relações de harmonia em uma dinâmica complexa:

Até alguns anos atrás, os artistas do dissenso encontravam poucas formas de transformar o protesto em proposta. Suas obras e reivindicações resultavam em monólogos só audíveis nos países de origem. As redes

¹³ Website: <http://www.artistasnarua.com.br/>.

¹⁴ Website: <https://www.google.com.br/maps>.

¹⁵ Website: https://issuu.com/smcsp/docs/arte_na_rua__web.

¹⁶ Website: <http://www.streetmusicmap.com/>.

¹⁷ Website: www.instagram.com.

tecnológicas facilitam a multiplicação de cenas, sua multifocalidade e interconexão. A mundialização, como vimos, aumenta a porcentagem de africanos, asiáticos, e latino-americanos em alguns dos grandes encontros de exibição e comércio da arte, sobretudo na web. (CANCLINI, 2012, p. 243).

A diversidade étnica dos artistas de rua do Brasil associa-se com a diversidade cultural da América Latina. Originam-se de diversas partes e se caracterizam por certo nomadismo recorrente, tentativas de adaptação ao local público e busca pela valorização de doações através do chapéu. Os artistas buscam as vivências, os contatos, as melhores formas de se adaptar, e migram por necessidade artística e econômica.

Esses dois fatores determinantes estão indissociados e se entrelaçam em conflitos que compõem a experiência de vida do artista. A arte na rua é um trabalho árduo, onde se enfrentam intempéries diárias sem apoio técnico, produção executiva ou qualquer suporte que garanta certo conforto.

As tecnologias digitais para documentar essas vivências consistem atualmente em ferramentas de acessibilidade e ao mesmo de aculturação e visões de mundo – os artistas provocam e são provocados. A presença virtual também se divulga e constitui um nicho de mercado e de exposição pelas redes.

Esse contexto de mídias digitais nas artes de rua pede atualização dos métodos de documentação de forma a abarcar a complexidade do hibridismo cultural. Além disso, as artes de rua trazem peculiares e especificidades tendo em vista a história oral que ainda atua firmemente como meio de comunicação e transmissão de experiências entre alguns artistas. Portanto, as práticas documentais devem abarcar as novas dinâmicas sociais e narrativas que não são captáveis por métodos estanques.

Nesse sentido, é necessário incorporar a complexidade cultural contemporânea no método de investigação, a fim de se evitar o condicionamento de *ideias cristalizadas*. Sobre isso, Canclini recomenda:

As hibridações descritas ao longo deste livro nos levam a concluir que hoje todas as culturas são de fronteira. Todas as artes se desenvolvem em relação com outras artes: o artesanato migra do campo pra a cidade; os filmes, os vídeos e canções que narram acontecimentos de um povo são intercambiados com outros. Assim as culturas perdem a relação exclusiva

com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento. (CANCLINI, 2013, p. 348)

Estaríamos vivendo em um momento de hibridismos no qual as ciências também se desestabilizam de suas fontes de legitimação, daí a necessidade de considerar outras formas de conhecimento. Desse modo, a cultura perde a relação de exclusividade sobre o território, afetando as relações de construção da memória. Portanto, a documentação desse tipo de história exige acompanhar o desenlace sob a orientação de novas propostas tendo em vista os desafios correntes.

5.3 Centro de Memória dos Artistas de Rua

A partir do exposto, espera-se que conjecturar um modelo de documentação para artistas de rua. Baseamo-nos no Centro de Memória do Circo¹⁸, que pertence a Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo para propor um Centro de Memória dos Artistas de Rua com a finalidade de *reconstituir, preservar e difundir* a história das artes de rua no Brasil. O acervo seria composto de entrevistas registradas em áudio e vídeo, transcrições, fotos, livros e materiais doados que remetessem ao trabalho dos artistas de rua. Os principais objetivos são:

- a) reunir, organizar, preservar, e disponibilizar física e digitalmente na web acervos provenientes dos artistas de rua e colaboradores;
- b) registrar e organizar o conteúdo da história oral dos artistas;
- c) informar artistas e público sobre a história das artes de rua e suas características, assim como legislação e promoção cultural através de tecnologias digitais e impressas;
- d) fomentar a pesquisa sobre a história das artes de rua;
- e) promover eventos culturais que divulguem a cultura das artes de rua pela cidade, com debates, encontros, palestras.

A institucionalização remete à centralização de forma organizada do conteúdo crescente da história dos artistas de rua. Estes também fazem parte da história da

¹⁸ Website:

http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/patrimonio_historico/memoria_do_circo/

cidade, do cenário cultural de uma época. Uma vez que na cidade de São Paulo já existente uma aproximação entre artistas de rua e o poder público, a iniciativa pode se constituir em uma política cultural para as artes de rua.

5.4 Conclusão

O processo do trabalho trouxe diversas elucidações sobre a questão urbana e sua relação com a arte. Silenciar perante o entrevistado foi um aprendizado importante sobre métodos de pesquisa e postura acadêmica. A história oral tem muito a contribuir como metodologia para a Ciência da Informação perante contextos que não se limitam ao processo de pesquisa quantitativo.

O estudo das artes no âmbito da memória e da sua análise sociocultural requer análise crítica sobre o contexto cultural em que esta arte atua e significa. Compreendo dessa forma a importância de se ouvir o presente dos artistas de rua, suas opiniões, ideias, lembranças. Principalmente para a abrangência de compreender-se a história desses artistas e da cidade que atuam.

O conteúdo audiovisual desse trabalho se transformará em um pequeno documentário e estará disponível publicamente para usos futuros. A proposta de documentação com o método específico é o primeiro passo para a criação de um Centro de Memória dos Artistas de Rua em conjunto com a Secretaria Municipal de Cultura.

Futuramente pretendo editar esta pesquisa em livro para contribuir com a divulgação da cultura dos artistas de rua e fomentar a criação do centro de memória.

Referências¹⁹

ALBERTI, Verena. *Ouvir contar: textos em história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BAFFÔ, G. *Giovani Baffô: Depoimento* [out. 2015]. Entrevistador: Robson Gonçalves. São Paulo, 2015. Pré-entrevista Giovani Baffo (1) e (2).wave. 158 MB (68 min). Pen drive.

BRIET, Suzanne. *Qu'est-ce la documentation?* Paris: Éditions Documentaires Industrielles et Techniques, 1951.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. São Paulo: T. A Queiroz Editor, 1994.

_____. *O tempo vivo da memória*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. (Ensaio de Psicologia Social).

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CAMPBELL, Patricia J. *Passing the hat*. New York: Delacorte Press, 1981.

CANCLINI, Néstor G. *A socialização da arte: teoria e prática na América Latina*. São Paulo: Cultrix, 1980.

_____. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2005.

_____. *A sociedade sem relato: antropologia e estética da Iminência*. São Paulo: Edusp, 2012.

¹⁹ De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas. NBR 6023.

_____. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2013.

DODEBEI, Vera. *O sentido e o significado de documento para a memória social*. 1977. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1977.

_____. *Informação, memória, conhecimento: convergência de campos conceituais*. In: ENANCIB, XI, 2010, Rio de Janeiro.

_____. *Cultura Digital: novo sentido e significado de documento para a memória social?*, *DataGramaZero - Revista de Ciência da Informação*, v. 12, n. 2, abr. 2011.

DODEBEI, Vera; GOUVEIA, Inês. *Memória do futuro no ciberespaço: entre lembrar e esquecer*. *DataGramaZero - Revista de Ciência da Informação*, v. 9, n. 5, out. 2008.

FERNANDES, A. *Adão Fernandes: Depoimento* [mar. 2016]. Entrevistador: Robson Gonçalves. São Paulo, 2016. Pre-entrevista Adão Fernandes.wave. 1,31 GB (81 min). Pen drive.

GAGNEBIN, J. M. *Memória, história e testemunho*. In: BRESCIANI, Márcia; NAXARA, Stella. *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Editora Unicamp, 2004.

_____. *Lembrar, esquecer, escrever*. São Paulo: Editora 34, 2006.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Rio de Janeiro: Vertice, 1990.

LE GOFF, J. *História e memória*. 7. ed. rev. São Paulo: Unicamp, 2013.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *A história, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das ciências sociais*, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros/USP*, São Paulo, v. 34, p. 9-24, 1992.

MUJICA, T. *Tania Mujica: Depoimento* [ago. 2015]. Entrevistador: Robson Gonçalves. São Paulo, 2015. Pre-entrevista Tania Mujica.wave. 850 MB (84 min). Pen drive.

OLIVEIRA, Eliane Braga. *O conceito de memória na Ciência da Informação no Brasil: uma análise da produção científica dos programas de pós-graduação*. 2010. Tese (Doutorado) – Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

ORTEGA, Cristina Dotta; LARA, Marilda Lopes Ginez de. A noção de documento: de Otlet aos dias de hoje. *DataGramaZero - Revista de Ciência da Informação*, v.11, n. 2, 2010. Disponível em: <http://www.dgz.org.br/abr10/Art_03.htm>. Acesso em: 15 maio 2016.

PALLAMIN. Vera M. *Arte urbana, São Paulo Região Central (1945-1998): obras de caráter temporário e permanente*. Prefácio de Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Fapesp, 2000.

PIO, R. *Rafael Pio*: Depoimento [abr. 2016]. Entrevistador: Robson Gonçalves. São Paulo, 2016. Pre-entrevista Rafael Pio.wave. 524MB (31 min). Pen Drive.

REEKS, C. *Celso Reeks*: Depoimento [set. 2015]. Entrevistador: Robson Gonçalves. São Paulo, 2015. Pre-entrevista Celso Reeks.wave. 683 MB (67 min). Pen drive.

SANTOS, Milton. *O espaço do cidadão*. 5. ed. São Paulo: Nobel, 2000.

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. *Arte de rua: um guia ilustrado*. São Paulo: Movimento dos Artistas de Rua da Secretaria Municipal de Cultura, 2014.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Ministério da Cultura, Fundação Biblioteca Nacional. Departamento Nacional do Livro. 1907. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/alma_encantadora_das_ruas.pdf>. Acesso em: 15 maio 2016.

SMITH, J. W. Novas abordagens na organização, no acesso e na transferência da informação. In: SILVA, Helen de Castro; BARROS, Maria Helena T. C. de. (Orgs.). *Ciência da Informação: múltiplos diálogos*. São Paulo; Marília: Cultura Acadêmica Editora, 2009. p. 57-66.

SMITH, J.W. A informação na Ciência da Informação. *R. Ci. Inf. e Doc.*, Ribeirão Preto, v. 3, n. 2, p. 84-101, jul./dez. 2012. Disponível em: <www.revistas.usp.br/incid/article/download/48655/52726>. Acesso em: 14 maio 2016.

TEIXEIRA COELHO, J. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

_____. *Guerras culturais: arte e política nos novecentos tardio*. São Paulo: Iluminuras Ltda., 2001. v. 1. 222 p.

THOMPSON, Paul. *A voz do passado: história oral*. 3. ed. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007.

APÊNDICE A – Modelo de documentação de artistas de rua

FICHA DE CONTATO COM ARTISTA

Contato por: _____

Para projeto: _____

Dados Pessoais

Nome: _____

Sexo: () Masculino () Feminino

Filiação: _____

Pai: _____

Mãe: _____

Endereço:

Rua/Av: _____

nº _____ complemento: _____ bairro: _____

cidade: _____ estado: _____ CEP: _____

Fone: () _____ E-mail: _____

Data de Nascimento: ____/____/____ Idade: _____

Local de Nascimento: _____

País de Nascimento: _____

Formação Escolar: _____

Palavras-chave: _____

Dados de pesquisa

Resumo da história de vida:

Locais de atuação:

Observações:

FICHA DE CAPTAÇÃO DE EXECUÇÃO ARTISTICA

Artista: _____

Local: _____

Data: _____

Tempo de preparação: _____

Duração da apresentação: _____

Tempo de captação total: _____

Câmeras: _____

Áudio: _____

Observações: _____

TERMO DE CESSÃO DE DIREITOS
de informação, imagem e som gravados em depoimento

Eu, _____,
profissão _____, RG nº _____,
CPF nº _____, residente e domiciliado na (Rua/Av.)
_____ nº _____,
na cidade de _____, Estado de _____,
CEP _____ concedo o uso das informações, minha imagem e som de minha
voz gravadas em ____/____/_____, local: _____,
de forma a serem incluídas no trabalho de dissertação de Robson de Andrade Gonçalves, RG.:
35332580-6, aluno do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da
Universidade de São Paulo (PPGCI-ECA-USP). Autorizo a divulgação dessa entrevista ao
público em geral e o seu uso por pesquisadores dessa instituição em produtos artísticos,
acadêmicos e científicos.

_____, _____ de _____ de _____.

assinatura do depoente

APÊNDICE B – Roteiros e transcrição de entrevistas

Tânia Mujica – Estátua viva, imigrante e mulher.

Roteiro

- 1) Como você vê o trajeto das suas memórias desde criança até se tornar uma artista de rua?
- 2) O que é ser artista de rua no Brasil?
- 3) Quais suas impressões de ver no vídeo uma lembrança audiovisual da sua atuação artística?
- 4) Uma citação sua na pré-entrevista: Eu me lembro que abri um diário e a primeira coisa que escrevi foi “não sei o que aconteceu comigo, talvez esteja ficando louca. Mas percebo que quanto mais estátua sou, mais consciente eu fico”.
- 5) Fale sobre o seu envolvimento com o direito de liberdade dos artistas de rua em São Paulo e a 25 de Março.
- 6) Como é ser uma artista de rua mulher, imigrante e independente?

Transcrição da entrevista

Tania Mujica: Eu passei por um processo de mudança há cinco anos atrás. É o que faço da vida há dez anos. Sou artista de rua há dezoito. Então, paralelamente à arte de rua que sempre foi escondida, me formei, fiz pós-graduação, dava aula em faculdade. Fui palestrante em oito países, só que onde eu estava, a arte de rua acontecia às escondidas.

Robson Gonçalves: Por quê? Por causa da família?

TM: É, a minha família...

RG: Mas isso, onde? Aqui no Brasil?

TM: Eu moro aqui há dez anos. Faço arte de rua há dezoito anos.

RG: Onde são as suas raízes?

TM: Peru. Sou peruana.

RG: E como é que começou isso lá no Peru?

TM: O que? A arte?

RG: É.

TM: É um sonho de infância. Sempre, desde pequena, fui artista. Meu pai também foi. Ele largou a faculdade. Estudava Engenharia e Arquitetura ao mesmo tempo. Ele era o melhor aluno, muito inteligente, mas aí tinha a arte no meio. Meus pais se conheceram atuando em uma peça de teatro.

RG: Seu pai era ator?

TM: Não. Meu pai largou tudo para ser artista plástico. Ele nunca vendeu quadro. Largou tudo no quarto ano da Arquitetura e a Engenharia para fazer Artes Plásticas. Deixou tudo. Entrou nas Belas Artes, teve toda a formação e nunca vendeu um quadro. Então, todo o talento que meu pai tinha foi voltado para se tornar um dos maiores falsificadores de documentos do Peru. E ele usava aquela mesa de arquiteto para fazer falsificações de documentos de todo e qualquer tipo. Lembro muito bem quando eu tinha lá uns catorze anos que apareceu no jornal “saiu um RG infalsificável”. Meu pai fazia o dele exatamente do mesmo jeito que estava no jornal. Então, ele era um artista muito frustrado. Tanto é que desde pequena, ele não me comprava caixas de lápis de cor. Ele não fazia nada que pudesse estimular em mim a arte. Eu já nasci querendo tudo o que fosse arte, só que ele nunca imaginou que tudo o que ele fez fosse um treinamento para ser artista. Então, por exemplo, ele não comprava cores, não comprava lápis e eu queria muito conhecer essas coisas. Então, aprendi indo comprar pincéis, aprendi a pintar com as mãos, com as plantas, com madeira, com barro e é difícil fazer esse trabalho na rua. Fazia shows de pintar

com... Não sei desenhar e não sei pintar com pincel, mas faço um quadro com os pés, com fumaça, com spray e qualquer técnica que seja plástica, eu aprendo em cinco minutos. É como pratiquei como criança. Fazia meus desenhos com as coisas... Então, as peças de teatro na escola, eu fazia escondida. Desde criança, aprendi a ser artista às escondidas. Minha família é uma família tradicional de médicos e advogados. Então, se você não quiser estudar em nenhuma das duas faculdades, você não tem ajuda nem apoio da família de jeito nenhum e eu queria ser artista. Lembro-me que cada vez que meu pai me via cantar uma música, praticando... como uma menina, passeando, achando que eu sou uma grande artista ou pintando alguma coisa, ele me castigava. Sabe como ele me castigava? Essa é a parte mais durona. Ele me deixava em pé em cima de um banquinho, parada, estática, olhando para a parede sem me mexer. Quando eu vi uma estátua viva, eu pensei “Meu pai me treinou a fazer isso”. Foi uma ironia, porque tudo o que meu pai fez para reprimir em mim o amor pela arte só me treinou. Entretanto, eu fui educada pela minha mãe (que apoiava a arte) a fazer às escondidas. Então, desde pequena, eu já imaginava o dia em que eu ia fugir de casa e ser artista de rua porque eu tinha muito medo do meu pai. Fugi de casa com quinze anos com os meus três irmãos mais novos. Sofríamos com muita violência psicológica, física... de todo o tipo. Meu pai é um artista frustrado. Alcoolatra, usava drogas, falsificador, batia em nós todos os dias. Quando fugi de casa com meus três irmãos mais novos, o mais novo tinha oito anos. Era mãe aos quinze anos. Tinha pavor do meu pai naquela idade. Pavor mesmo, de que nos encontrasse etc... Então, eu imaginava que quando o que eu poderia fazer quando saísse? Não poderia trabalhar com aquela idade. Faria o que? Ser artista de rua. Meu pai não iria me encontrar porque estaria em ônibus ou nas ruas. Então, aos quinze anos, comecei a subir em ônibus e declamar poesias. Nessa idade, tinha ganhado um concurso latino-americano de poesia. Aos onze anos, tinha participado com caras de quarenta, trinta anos e tinha ganhado. A poesia era algo que eu fazia... pintar com todas as coisas com que aprendi porque eu tinha aprendido a fazer as coisas de uma maneira divergente. Desde pequena, era o meu sonho ser artista de rua. Eu era muito envergonhada. No momento em que eu apresentava qualquer arte, a vergonha passava. A imagem que eu tinha era de ser um bichinho muito envergonhado. Eu morria de vergonha até o momento em que eu apresentava qualquer coisa. Pensei em fazer algum teste, pedir vaga em algum teatro ou me apresentar em alguma galeria me daria muito mais medo do que me

apresentar na rua. Na rua, eu tinha chance de ter meu palco, meu laboratório. Tinha esse conceito desde os onze anos de idade.

RG: Quando foi a primeira vez em que você teve algum contato com a arte de rua? Como você sabia que era possível fazê-la?

TM: O primeiro que vi não foi um artista de rua, mas sim, uma apresentação externa. Foi um festival cuja primeira imagem foi surreal: uma caixa de vidro onde um homem pintado totalmente de prata, usando uma saíxa prateada preso por cabos. Isso em um lugar externo como se fosse um evento. Eram artistas de rua, mas com uma performance mais elaborada. Algo como a Virada Cultural. E isso me encantou tanto que comecei a imaginar o que conseguiria fazer com aquilo. Vi depois, gente declamando poesias nos ônibus e percebi que poderia fazê-lo mil vezes melhor que elas... e eu tinha ideias também. Então, desde pequena, ia para escola, declamava poesia, não pagava a passagem e ainda recebia dinheiro. Passávamos muita necessidade econômica e quem trazia todos os dias dinheiro era eu. Dinheiro para comida... e meu pai nem sabia disso. Aí, eu trabalhava... meu pai sempre achava que... ele não tinha muita noção de tudo. Vivemos uma época com a minha mãe e uma época com o meu pai. Minha mãe, por toda a violência física e emocional que sofreu, passou por uma época em que ela pirou. Não estava ciente de tudo e vivíamos com ela há dois anos. Ela nos trancava numa casa e só aparecia três dias depois. Não tínhamos o que comer. Precisei quebrar janelas para poder sair escalando (morávamos no terceiro andar) para procurar comida. Meu pai não se tocava. Viajava e nos deixava lá. Não faziam ideia do que comeríamos. Achavam que íamos nos virar. O que fazia era ir a ônibus, vendia desenhos nas escolas, trabalhos escolares, treinava crianças para o teatro porque todas essas coisas valiam nota. Todos me pagavam por isso. Os professores me pagavam alguma coisa. Lá no Peru, você tem que fazer um desenho (ou tínhamos, na minha época) na capa do teu caderno e isso valia nota. Algo como “Geografia”. O melhor desenho valia mais pontos. Eu fazia os de todos, mas os meus eram horríveis de propósito para não ser castigada pelo meu pai. O mesmo com o meu trabalho de artesanato. Trocava os bonitos pelos feios. Eu aprendi qualquer coisa. Não sei se ela existe aqui no Brasil, mas tínhamos uma matéria chamada “Trabalhos Artesanais”.

RG: Sim. Educação Artística.

TM: Isso, Educação Artística. Fazia e vendia para os todos os meus amigos da sala. Com isso, a gente comia. Eu trocava por um ruim e era esse que eu mostrava para o meu pai. Ele nunca podia ver que eu tirava uma nota menor em Matemática do que em Artes e eu era péssima em Matemática. Então, eu tinha que ser muito ruim em Artes. Eu falava a verdade com alguns professores. Para um deles, eu mostrava o meu trabalho e pedia que me dessem onze (no Peru, a máxima é 20) para que passasse raspando. Mas tudo isso, construía uma mente que pensava em como fazer isso sem que meu pai me descobrisse. Quando cresci, isso continuou. Ficou impregnado em mim. A ideia era que eu fizesse faculdade, mestrado... aos vinte e três anos, eu dava aula em faculdades. Aos vinte, já era palestrante. Com dezoito, tive a primeira empresa e tudo com arte às escondidas. Já tinha sido treinada. Os mundos em que eu vivia eram muito contraditórios. Uma vida executiva, empresária aos dezoito anos, e a arte de rua ao mesmo tempo. Eu mesmo não me aceitava. A minha família e meu pai me ensinaram a não aceitar a arte. Até uns quatro anos, isso era segredo. Eu atendia clientes, era produtora de eventos e todas as coisas que eu tinha aprendido em Artes eu levava à empresa. Atendia clientes que gastavam um milhão de reais para uma festa de quinze anos. Eu pensava “Imagine quando for casar”. Alguns desses clientes para quem fiz festas de quinze anos são hoje minhas clientes de meditação. Conhecem hoje uma Tania completamente diferente. Fazia um trabalho muito diferente. Era empresária. Não fazia nada de graça.

RG: O que te levou a esse lado empresarial?

TM: Desde pequena, eu tive que dar um jeito. Eu fui empreendedora pela minha cidade. O que faço? Posso vender capas de caderno. Quando subo no ônibus com a minha poesia, não pago passagem e ainda ganho meu dinheiro. Isso criou em mim uma visão empreendedora que me deu, aos vinte e cinco anos, cinco empresas totalmente divergentes. Tanto que isso virou doença aqui. Eu não poderia estar em nenhum lugar pensando como esse poderia ser o melhor negócio. Como poderia fazer um negócio melhor que este. E isso se visse qualquer coisa, se visse você... chegou a ser doença. Cheguei a fazer terapia em grupo, aqui na Paulista, há uns

três quartos. Chama-se Workaholics Anônimos. Como os Alcoólicos Anônimos, você reúne sete, oito empresários. Começa assim: perdi minha mulher, minha família, meus amigos, estou mal de saúde, tenho apenas vinte e oito, trinta anos e só penso em trabalho... É assim. Isso é quando o trabalho se torna compulsivo. Nada mais na sua vida faz mais sentido do que trabalhar. Mas, eu nunca deixei de fazer arte de rua. Cada vez fazia menos, mas houve um momento em que essa parte foi tão crítica que não estava satisfeita com o meu trabalho, mesmo que tivesse sucesso nele. O meu trabalho tinha a ver com arte, mas era compulsivo. Nas produções, eu não “piscava um olho” se não me pagassem. Eu cobrava até reunião de entrevista. A consultoria para saber se você quer que eu te “venda”? R\$ 500. No meu site, eu dizia “Consultoria a partir de R\$ 8000” para que pobre não se metesse. Era um negócio “sanguinário”. Mesmo que trabalhasse com arte...fazia festas de quinze anos. Eu cobrava tudo, era algo bonito, mas eu... era algo com muito ego, tanto meu quanto dos clientes a quem eu vendia meu serviço.

RG: O serviço que você vendia era a organização dos eventos?

TM: Claro. Não somente a assessoria, mas também a produção. Qual era o âmagô da produção? Na verdade, o meu slogan era...o nome da empresa era Palco Produtora. Há um vídeo que se você acessar, há mais de 100 mil visualizações das produções que eu fazia.

RG: Qual era o nome da empresa?

TM: Palco Produtora. Qual era o slogan? “Dê cor às suas vidas”. Eu alugava gente como decoração. A arte não era o foco. Por exemplo, você podia, no espelho no qual você se enxergava, a moldura eram duas mulheres. De repente, os lustres eram duas pessoas. O jardim era assim também. E é lindo. Uma performance onde os elementos de decoração se mimetizam com o artista. Esse era o resultado, mas o que eu vendia? O aluguel de gente como servos. Havia princesas que chegavam carregadas por seis negros saindo “do nada”. E, de repente, a debutante entrava e cinco ou seis borboletas acordavam e se prostravam diante da debutante. Dá a sensação de que você...

RG: ...Que você estava na ala nobre.

TM: Claro e que todo o restante te serve. Só faltava botar uma estátua como um banco e sentar na cabeça dela. Era isso o que eu vendia. É a sensação de luxo, de ter alguém para servir o teu próprio prazer, o teu próprio ego. Vendia desse jeito.

RG: Vendia muito?

TM: Claro, vendia muito. Eu tinha uma agenda onde se hoje estivéssemos, digamos, em agosto, eu tinha até dezembro do ano que vem. Tanto que quando eu decidi deixar a empresa, eu tive que cumprir os meus compromissos por um ano e meio, e essa foi a parte mais difícil porque eu tinha que cumprir todos os eventos de um ano e meio agendados e não fechar mais nenhum... E a tentação compulsiva de fechar mais um? Cada assessoria valia, no mínimo, R\$ 10.000. Vender tudo isso, pagar as minhas contas e viver só das moedinhas do “ônibus”. Essa fase foi muito difícil. Tentadora, na verdade, mas cada vez que eu chegava mais próxima do fim, eu me sintia mais aliviada. Foi assim que eu larguei. Faz três anos que eu larguei totalmente a empresa. Eu a vendi em oito minutos por mensagem de texto para os meus concorrentes. Não só a empresa, mas também todos os materiais que eu tinha, os contatos, as estratégias, os telefones de todos os artistas que trabalhavam comigo, os funcionários, tudo. Só não passei o nome da empresa. Foi um dos dias mais felizes da minha vida. Eu morava em uma casa com cinco banheiros, tinha chofer, babá para mim e para o meu filho, alguém que limpava o meu nariz. Fazia muitas coisas e não tinha tempo para mim mesma. “Tania, há reunião de pais na escola”. Nem a minha agenda, eu controlava. Éramos só o meu filho e eu. Qual era a necessidade de uma casa com cinco banheiros? Imagine o tamanho da casa! Um quarto só para pensar, um quarto só para fazer figurinos, um quarto só para reuniões, um quarto só para ensaio, uma sala “sem muita explicação”. No dia seguinte, estávamos em uma quitinete na Liberdade, no centro de São Paulo... e tudo muito perfeito. Foi ali que eu reparei que tudo aquilo tinha sido trazido por uma pergunta que eu me fiz. Chorava bastante, tinha decidido parar com a empresa e justo naquele dia, recebo uma proposta para fazer a festa de quinze anos da Sasha, a filha da Xuxa. Seria o meu... o cara me manda a passagem, faz de tudo para que eu vá ao Rio de Janeiro para a reunião. Eu tinha feito a festa da amiga dela, uma

menina da mesma escola. Eu não tinha pensado que chegaria até ela. E lembro que chorava muito pela tentação de querer fazer algo que não me agradava mais. Eu já conhecia a meditação. Eu sabia onde meu coração estava, o que queria, mesmo que não soubesse o que me levaria a esse caminho. Não sabia onde me levaria a estátua viva. Não conseguia trilhar esse caminho e, para mim, era muito necessário pensar a curto e em longo prazo. Como chegar lá? Só sabia que meu coração inteiro estava lá. Havia muito sucesso aqui, muito talento, este caminho onde eu tinha muitas habilidades e o caminho da arte de rua era um em que essas habilidades poderiam me possuir. Aqui não era mais ego, não era mais eu possuindo; era eu sendo o canal de algo maior que eu. Ainda não entendia exatamente o que era, a meditação por trás daquilo. Quando eu conheci a estátua viva, deixei para trás todas as formas de arte de rua que fazia, poesia, pintura, escultura, dança, malabares. Deixei tudo. Não porque não gostava mais delas, mas porque me encantei tanto com a estátua viva...

RG: Quando foi esse contato?

TM: Foi quando eu estava vendo meus quadros e azulejos e um policial quis tomar as minhas coisas.

RG: Onde foi isso?

TM: Em Osasco. Não acreditei naquilo. Tinha vendido meus quadros por toda a América do Sul e eu estava tendo problemas para vender os meus quadros aqui, porque mesmo que eu não precisasse do dinheiro, a retribuição financeira era sempre uma confirmação de que o trabalho estava legal. Era a sensação de que as pessoas gostaram, de que houve uma resposta. Fica frustrada com não poder vender porque sabia que a minha maior ferramenta não estava comigo, isto é, a fala. Fazia dez anos que tinha chegado aqui e não falava muito bem português. Sei que em todos os países em que eu tinha estado, todos os estados em que tinha estado, eu era a que sempre tinha me dado melhor economicamente, mas não porque era a mais talentosa, mas porque criava shows. Falava, contava histórias, e, assim, em vez de vender um quadro de spray ou de azulejo, eu fazia algo enorme, um sorteio e

ganhava três vezes mais. Tinha todo um show do sorteio e tudo o mais. Isso eu não tinha aqui. Aqui eu só estava vendendo algo...

RG: A comunicação era limitada.

TM: Claro, fiquei bastante revoltada. Lembro que fiquei tão revoltada que pensei “Se fosse um camelô, não teria problemas”. Dei para ele a minha caixa de azulejos de presentes para ele. “Sei que você gostou. Você pode redecorar a sua casa. Vou comprar uma caixa de chiclete – disse a ele – que hoje mesmo vou vender no trem”. Estava com raiva e fui procurar um bomboniere para comprar uma caixa de chicletes. Com raiva, quis saber onde havia uma dessas lojas. Era em uma praça onde fica o shopping de Osasco. Continuava a repetir com raiva que gostaria de ser artista e não vou ser, viraria camelô e venderia coisas no trem. De repente, todo o prateado de uma estátua lembrou a minha infância. A primeira imagem que eu tive. Quando vi, até me faltou ar. Lembrei, de repente, do meu pai, de que sabia ficar parada, de que sabia maquiagem, figurino, a coreografia. Imaginei as possibilidades de tudo o que vi. Não precisava nem falar. Será que me deixariam trabalhar como esse menino? Disseram-me que como ele não vendia nada, ele podia. Esperei por umas três horas ele parar de trabalhar e quando cheguei para falar com ele, comecei mentindo. Disse-lhe que tinha figurino, maquiagem e todas essas coisas que não tinha. Ele me convidou para me apresentar com ele no dia seguinte. Voltei correndo para casa. Uma das duas empresas que eu tive trabalhava com exportação e importação de cabelos. Fui ao cabeleireiro com a peruca que eu já tinha pronta e pedi que ele fizesse um penteado grego. Peguei o lençol da minha cama e pinte-o de prateado com um spray. Pinte um vaso, fiz uma amarração e no dia seguinte, estava na rua. No dia seguinte, virei estátua. Esqueci-me de todos os meus quadros, dei todos. Numerei cada um deles. Até aquele dia, tinha pintado 999 quadros e só terminei depois do número 1000. Terminei certinho. O número 1 e 1000 estão comigo. Tenho amigos meus que ainda estão comigo no Facebook que tem o quadro 198, o 235... E foi assim que começou a estátua viva, mas sempre às escondidas. Quando aconteceu essa proposta de fazer a festa da Sasha, me fiz essa pergunta. Lembro de um amigo ter me dito “E qual é o problema?” O problema é que tudo o que eu faço dá certo. A maioria dos problemas das pessoas é porque tudo que elas fazem dá errado, mas o que acontece quando você é *workaholic* e

todos os seus empreendimentos dão certo? Você não consegue parar. Muitas vezes, o teu fracasso te faz parar: “acho que não vou fazer esse negócio porque não deu certo”. Se dá sete, quinze, vinte empresas certo, você continua. Só que eu não era feliz, não era o meu ambiente. Eu era uma boa empreendedora, mas, na verdade, era uma criatividade que era direcionada para algo que não é a minha “água”. Não me sentia como um peixe na água. É algo que tinha sido obrigada pela família a aprender a lidar com esse ambiente. Não era natural. Disse então a ele: “Eu gostaria que algo desse errado para eu parar, não me sinto mais bem, não tenho mais vida”. Esse meu único amigo morava em Brasília e tínhamos contato por telefone. Um amigo virtual. Não tinha amigos reais. Amigos reais era apenas a secretária.

RG: Não tinha tempo.

TM: Chegou um momento em que eu conseguia contabilizar...essa foi a parte mais crítica na minha vida. Quando medi quanto ganhava por hora e entendi que ganhava R\$ 500 por hora. Por exemplo, quando tinha que almoçar eu não gastava R\$ 20, R\$ 30, R\$ 50. Gastava R\$ 520 porque estava uma hora sem trabalhar. Não dormia oito horas. Simplesmente não dormia. Tinha uma secretária de manhã, um turno à tarde e um turno à noite. Só dormia duas noites por semana e esses eram os dias que eu passava com a família. E porque eu conseguia me permitir fazer a estátua viva? Porque de alguma maneira, eu ficar parada e me cansar era o meu repouso. Ganhava bem. R\$ 500, R\$ 600 reais na rua por dia. Mesmo que não fosse aquilo que eu ganhava por hora, era tão bom, tão prazeroso. Podia ir para academia, assim eu dormia, não tomava remédios, não pagava terapia. Fazendo as contas era lucrativo para mim descansar nessa “vida”. Era a minha paixão, isso estava claro. Sabia que se não fizesse isso com a minha vida (mesmo que não soubesse o porquê), eu piraria. Era a única coisa que me dava um fôlego. Pensei, então, que tudo estava certo. E ele (meu amigo) me disse: “E se tudo desse errado? O que você faria (mesmo que de graça)?” Eu nunca tinha pensado na possibilidade de que as coisas que eu fizesse, até pela observação das boas coisas que tive no comércio, poderiam dar errado. Sabia que daria certo. Nunca tive essa margem para errar. Desde nova, com dezoito anos na faculdade, os professores passaram a serem os meus funcionários. Depois do primeiro semestre, eu criei a primeira

agência de turismo que eu tive. Tinha passado todo um semestre onde fiz Geografia, Matemática e coisas assim e já tinha tido a ideia com os meus professores. Tudo o que eu fazia dava certo. Quando meu amigo me falou isso, eu pensei de uma maneira diferente. Se tudo desse errado, o que eu faria (mesmo de graça)? Estátua viva. Para mim, foi a luz. Se eu não ganhasse nada, se tudo desse errado, o que eu faria? Ainda assim, eu seria feliz. Vendi a empresa por mensagem de texto e no dia seguinte, fui ser estátua viva. Mudei para um quitinete, terminei de fazer os meus eventos. Uma fase difícil porque o telefone continuava tocando, as pessoas continuavam me chamando. Tive que cortar o meu telefone, e-mail, tudo para que não houvesse mais demanda já que, até agora, sou procurada por pessoas que veem os meus vídeos. E foi assim que decidi encontrar o que havia nessa arte que eu gostava tanto e, sem saber o que realmente era. Até que entendi que o que gostava era a meditação (em que me aprofundei mais). A estátua viva agora não é somente a minha arte. É a minha forma de manifestação ativista porque eu sou a prova de que é possível se acalmar, de mudar a sua vida, de dormir todos os dias... e de entender que eu mesma discriminava a minha arte porque a fazia às escondidas. Aceitar-me e aceitar a minha paixão já que até aquele momento eu escondia das pessoas com quem eu namorava o que fazia. Se fizesse duas vezes por semana, dizia a elas que eram uma vez por mês. Uma namorada que até um dia era uma empresária de sucesso e agora é uma artista de rua. Como um namorado executivo encara isso? Ele terminaria comigo! Tudo isso foi muito bom porque mesmo que tenhamos voltado depois de um tempo (já que eu tinha até aparecido na televisão e parecia ganhar dinheiro e estar muito mais feliz)... foi muito difícil lidar com os funcionários da empresa, os amigos, a família (que se inteirou por último. Namoramos por quatro anos e eles souberam só no último ano).

RG: E o seu pai?

TM: Meu pai já tinha morrido.

RG: Ele descobriu?

TM: Não.

RG: Ou ele suspeitou?

TM: Não, acho que não porque eu fugi de casa aos quinze anos. Tive muito pouco contato com ele depois disso.

RG: Você não fazia visitas lá?

TM: Não. É engraçado porque eu tinha muito medo e viajava para países cada vez mais distantes. É como se eu quisesse fugir, mas aquilo de que eu fugia estava dentro de mim, na verdade. O que me foi dito desde pequena continuavam comigo. O que eu fazia de errado e eu viajava (com medo) por causa disso. No momento em que eu aceitei, pude amar, ajudar muitas outras pessoas a se encontrarem e se transformarem como eu me transformei. Agora mesmo, eu tive que adiar a minha mensagem porque foi muito tentador ver um grupo de pessoas que são exatamente como eu era e que simplesmente se cansaram desse mundo mesmo tendo ganhado milhões. Eu era uma empresária, mas não era tão bem-sucedida assim. Ganhava bem e tudo o mais, mas esses caras são milionários. Ouvi-os dizer “por favor não vá embora porque...”

RG: Porque precisam de você.

TM: É tentador. Estou ajudando um desses meninos, o Alan (que espero não ter ficado bravo). Faço um trabalho dele na grama de meditação e muitas das coisas que faço são através da interpretação de sonhos acessando o inconsciente e descobrindo direções. Naquele momento¹ ele estava contando um sonho que era muito importante. Terminávamos de interpretar o sonho. Inclusive ajudo muito deles com seus problemas de saúde. Ele mesmo começou a trabalhar e um dia tive um sonho com ele. Sonhei com ele por duas semanas e foi-me dito para falar com ele, que ele tinha tais e tais problemas emocionais e traumas de criança. Sonhei com ele e duas mães. Eu não aguentava mais os meus sonhos e comecei a duvidar deles. Comecei a questionar se os meus sonhos não estavam me direcionando a falar com ele. Eu já tinha visto uma palestra dele num curso de marketing, mas eu não sabia nada na vida dele. Escrevi em seu Facebook que sonhava com ele já há duas semanas e você me contava o sonho que tive. Se estou “viajando” me ignore, me

delete que nunca mais quero te ver e, se for verdade, estou mais assustada que você porque isso nunca tinha acontecido comigo. Cinco minutos depois, ele me disse não ter entrado em seu Facebook há dois meses e é a primeira vez que vejo tua mensagem e estou assustado porque é exatamente isso. No dia seguinte, começamos a trabalhar e isso transformou toda a sua vida, a sua empresa e seus negócios. Convidou-me, então, para uma palestra onde ele cobra de R\$ 40.000 à R\$ 60.000 para as pessoas se reunirem com ele por dois dias duas vezes por ano e ele traz convidados internacionais para que se discuta um melhor gerenciamento de tempo etc... E, de repente, ele viu sua vida tão transforma que me chamou para palestrar sobre autenticidade. Comecei a palestra (que aconteceu há duas semanas) dizendo: “Olá. Boa Tarde. Meu nome é Tania Mujica...” E me disseram “Quem é você para me encarar desse jeito?” É o “quem é você” que me ofende porque “o quem é você” é por ser um conhecido dos seus conhecidos. Será que é porque você não sabe quem você é? E comecei a falar a esse respeito. E, de repente, todo mundo quer saber quem é. As pessoas estão tomando um rumo diferente na minha frente. Cheguei a ter acesso a esse conhecimento de mim pela estátua viva. Lembro que dos dez anos em que faço estátua viva (no final desse ano, serão onze), quatro deles são de amor pela própria arte e das consequências do relaxamento que ela me trazia. Cansava-me fisicamente e isso permitia que eu dormisse à noite. Era uma pausa da vida toda que eu tinha. Eram mudanças externas, paliativas. Eu fazia quatro, seis, oito horas de estátua viva. Inclusive, a minha resistência era muito maior que a dos meninos. De todos que faziam aqui no Brasil quando eu comecei, nenhum deles mais está fazendo. No momento em que eu comecei a levar a sério a arte, percebi que você precisava ser não somente maquiador, figurinista, cenografista (porque não há lojas para estátuas vivas) já que é tudo você quem faz. Não há lojas que vendam coisas que pareçam estátuas. Além de tudo isso, você precisa ser um atleta do corpo (pela resistência) e da mente. Se o seu corpo para e a sua mente, você enlouquece. Eu vi gente pirando. O que você faz quando a sua mente não para e você está parado por três ou quatro horas por dia? Você começa a ter um diálogo interno tão forte que você começa a ficar desconectado do mundo real. Por isso, percebi que eu precisava ser uma atleta da mente também. Enquanto a mente estivesse acelerada, a minha mão não pararia de mexer. Precisava esvaziar meus pensamentos. Foi um momento simples como esse. Não foi como se eu quisesse me encontrar. Eu simplesmente não queria que a minha mão não se

mexesse, que minha respiração não ficasse forte. Percebi que durante o sono mexemos menos o corpo, então, podemos respirar sem muito movimento para que não notassem que os meus movimentos enquanto respiro. Os batimentos cardíacos e o pulso diminuem. Foi o que tentei modelar. Precisava simular estar em um sono profundo, mas me mantendo acordada. De repente, muitas alterações físicas e psíquicas começaram a acontecer. Comecei a perceber que algo havia mudado. Eu me lembro que abri um diário e a primeira coisa que escrevi foi “não sei o que aconteceu comigo, talvez esteja ficando louca. Mas percebo que quanto mais estátua sou, mais consciente eu fico”. Foi exatamente o que aconteceu. Comecei a ouvir e entender quatro ou cinco conversas ao mesmo tempo, a minha visão panorâmica aumentou (conseguia enxergar mais longe), identificava as emoções das pessoas apenas por um micro gesto, conseguia ter um diálogo com uma pessoa mesmo que não dissesse uma palavra. As pessoas se emocionavam, choravam à minha volta. Ninguém entendia o porquê, nem eu mesma, mas eu me conectava com as pessoas. Nunca cheguei a ver nada, mas sentia um tipo de bolha em volta na qual as pessoas corriam e, sem querer, grudavam em mim e, no momento em que eu me mexia, todo mundo parava. No momento em que eu parava, todo mundo se mexia. Acabei percebendo que o dinheiro era realmente a energia da pessoa porque ela tem o dinheiro em troca de seu tempo, de sua vida. Comecei a ver vida mesmo em cada dinheiro que era colocado e no momento em que a pessoa me dava dinheiro, ela me dava vida. Ela estava lá. O que ninguém enxerga (só eu tenho essa visão) é que a pessoa fica parada até eu parar de me movimentar e, no momento em que eu fico parada, ela “acorda”. A energia das pessoas no ambiente começou a ficar muito claro... de perceber como a energia da cidade vai mudando desde às cinco da manhã até às cinco da tarde. Comecei a ficar mais introspectiva, a observar mais porque a estátua viva é isso. Desde ficar imaginando o que vou fazer com o dinheiro que vou ganhar, em que devo comprar etc... até prestar atenção em cada detalhe do presente. Eu começava a dialogar com as pessoas mesmo sem falar nada. Ver o olhar das pessoas... um olhar de gratidão, um olhar de “como o dia está bom hoje” e perceber que as pessoas me respondiam e o susto que elas tomavam que estavam tendo um diálogo comigo mesmo sem perceber.

RG: Conversavam com uma estátua.

TM: Sim, lembro que com um cara... nós praticamente falávamos poesias. Sabíamos disso. Ele é um morador de rua. A gente nunca se falou (mesmo que sempre nos cruzemos), mas a gente sempre se fala. Ele é um daqueles moradores de rua por escolha, por pura sabedoria e desprendimento. Ele é um deles. No caminho, fui me conhecendo, conhecendo pessoas, ajudando pessoas ao mesmo que isso transformava a minha vida. Agora, a estátua é uma manifestação ativista de conseguir parar em qualquer lugar. Por isso que não vou fazer estátua no parque Ibirapuera. Mesmo que me deixem um lugar bonitinho para me apresentar, quero um lugar onde haja muvuca. Um lugar onde minha mensagem é transmitida. Vejo que, para mim, a arte não é só pelo amor a ela, mas ela sempre foi uma ferramenta para uma outra mensagem.

RG: De transformação.

TM: Agora é de transformação. Com as estátuas vivas, é mais do que de transformação, de inspiração. Recebo e-mails em que as pessoas estavam passando pela cidade e me viram e que, de repente, lembraram que existiam. Você se toca que está presente. É algo muito legal. Parar, assim, do nada e isso inspira uma transformação. Quando as pessoas começam, depois disso, a me seguir nas redes sociais, a acompanhar os vídeos, é aí que a transformação acontece. Porque a arte ativista ela não te transforma, ela te tira do seu estado padrão, do seu piloto automático e te leva à consciência. Isso te inspira a querer mudar algo na tua vida. É um acompanhamento que te transforma. Por isso que comecei a estudar a meditação e o *coaching* mais a fundo. Ferramentas como o PNL e edição de marketing para poder levar essa mensagem de maneira massiva. Querendo ou não, agora que tenho uma vida mais equilibrada, fico mais regrada do que antes. Com o espaço que tenho disponível agora para te encontrar e me divertir, tomar um café. Antes, quando tinha um namorado, pensava que se fizesse estátua duas vezes por semana e o visse só quatro vezes no mês, quanto isso me renderia? R\$ 4.000. É claro. Estou fora de pagar R\$ 4.000 para namorar. Quanto me custa ver essa mensagem? A minha única amiga que persistiu dessa época é uma argentina onde o único momento em que nos encontrávamos era quando lhe dizia algo como “Fernanda, estou indo na polícia federal. A fila demora duas horas. Vamos lá?”. A

nossa amizade eram essas duas horas. Já que tinha que esperar, aproveitava com a minha amiga.

RG: E tudo na sua vida era permeado por um valor de troca?

TM: Claro. Na verdade, com a minha amiga, não. Ela não tinha que me dar nada, mas eu só poderia encaixá-la sem sentir que perdi algo no momento que estivesse vago. Então...

RG: É loucura.

TM: Eu pirava. Agora, por exemplo, tenho demanda por mim para sessões e aulas para pessoas e eu tenho uma lista de espera que não consigo dar conta porque coloquei para mim limites. Mas seria bobo, depois dessa transformação, virar uma *workaholic* da meditação. Quantas pessoas eu iria atender individualmente sem desestruturar, desequilibrar a minha vida. Então, estipulei no máximo dez. Tenho vinte na lista de espera e só posso atender dez. Isso me permite ter ainda dois dias só fazendo estátua viva e outros dias só estudando ou não fazendo nada, em casa ou viajar com o meu filho. Faço as minhas coisas. Viajar. Ter felicidade. Por saber o poder de transformação que a minha mensagem tem que é maior que eu. A diferença da empresa é que lá eu tinha as habilidades, mas nesse caso, eu sou o canal de algo maior que eu, a minha mensagem é maior que eu e ao mesmo tempo vejo a paradoxo de só quero ajudar oito ou dez pessoas pelo processo pelo qual as guio durante três meses. Ajudo três pessoas por mês, em média. “Só”? Fico pensando. Fiz um curso no ano passado, estudei marketing para conseguir transformar e levar essa mensagem para outras pessoas e todo esse projeto que elaborei, comecei essa semana. Farei para valer esse marketing digital. Agora nesse todo trajeto, eu não teria me encontrado se não fosse a estátua viva. Agora entendo o quão radical eu já fui com a arte de rua, até nas manifestações, “como que vai tirar isso de nós”, pensei, a rua é um templo, o lugar onde me encontrei, o lugar onde encontro perguntas e respostas. A arte mesmo me inspira e inspira outras pessoas. É o meu templo de meditação mais prazeroso. Sem querer, ela é também uma mensagem ativista, inspiradora. Todo mundo sai ganhando. Ninguém ganha mais

que o outro. E aí, eu vejo como a arte é o caminho de autoconhecimento para todos nós. Todos temos um canal. Sou apaixonada pela rua, não trocaria a rua pelo palco.

RG: Por quê?

TM: Porque não que haja algo errado com o palco, mas eu nunca teria liberdade que tenho na rua. Quando estive lá, pirei. Lembro que ia para rua e não via nenhuma artista, eu caía em prantos, “adeus ao equilíbrio emocional”. Foi muito difícil lidar com isso, quando vi equatorianos sendo tirados das ruas.

RG: Isso foi há uns 3 anos atrás, por volta de 2010.

TM: A primeira vez.

RG: Isso, depois houve a 25 de Março.

TM: Isso mesmo.

RG: Como é que foi isso?

TM: Aquela anterior não me afetou em nada. Nem queria saber. Nessa 25 de Março, o que aconteceu? Eu fiz a festa de quinze anos da mulher que manda em tudo na 25 de Março, poucas pessoas sabem disso. A secretaria da associação e tudo o mais. Fiz a festa de quinze anos dela. Foi um sonho da família, da mãe da filha. Eles me amavam muito, o cara que lidera a máfia dos comerciantes me amava. Eles se reúnem e fazem três jantares por ano para trabalho beneficente num orfanato e para se mostrarem um pouco. Fazia cinco anos que eu fazia performance nos eventos deles, era amigos de todos, ia lá e me serviam comida e me davam materiais de graça, nunca tive problemas com eles. E então, começou a repressão com os equatorianos, tiraram todos. Perguntei-me o que aconteceu. Quando fazem decoração de Natal com aquele Papai Noel gigante como fizeram no ano passado, eles me chamaram para eu ficar na frente do Papai Noel. Eu tinha o meu espaço garantido para que não houvesse briga com nenhum outro artista e eu tinha um segurança do meu lado. A associação de comércio da 25 de Março que sempre

odiou artistas nunca teve problema comigo. Se um lojista via outro artista, ele pedia que ele fosse retirado e eu era contra isso. Nunca briguei por lugar. Tenho muitas histórias mirabolantes de tudo que já aconteceu. Comecei a ficar muito brava. Porque tirar? Não tem sentido. Houve muitos “sumiços” de equatorianos. Comecei a falar e perguntar. Diziam que era permitido e não me ouviam. Um brasileiro tirou um menino que cantava uns raps, era o primeiro dia dele. Quiseram mexer com um casal de peruanos que fazia artesanato de madeira, lembro que a lojista me disse para ficar tranquila porque ninguém mexeria comigo. Irritou-me muito. “Não me diga isso”. A mulher era secretária que representava tudo. Como não se preocupar? Não era algo que estava bem, não é porque não mexeriam comigo que estava tudo bem. Fiquei na frente da loja com um banquinho. Contrataram um segurança só para uma artista, eu. E eu não respeitava isso, contrataram dois seguranças para ficar apenas do meu lado. Porque eu me preocuparia em ficar outro lugar? “De raiva” fiquei ali na frente. Agora todos precisariam saber. Especialmente depois dos equatorianos e dos peruanos. Iam tirando uma a um. E eu fiquei sabendo que iam tirar todos em uma semana. Ninguém ia trabalhar. De onde veio essa autoridade? Só eu ficaria lá? Porque era a favorita deles. Isso me trouxe indignação. Não permitira que isso acontecesse. Disse-lhes isso na cara deles. Fui falar com todos os donos das grandes lojas da região. Eu tinha já um carrinho, botei um cadeado. Tinha uma apresentação onde me vestia de soldado e botei cadeado na corrente para que não me tirassem. Oito policiais me disseram que tinham que me tirar. Tinha um som, chamei a atenção de todos, filmando. Teriam que me levar arrastada, eles ficaram “pê da vida”, vieram com ameaças que foram gravadas. Em 24 horas, vamos tirar você. Se isso ia acontecer, como eu seria a única protegida? Até esse momento, ninguém tinha mexido comigo, mas dessa vez foi mais evidente de que queriam tirar todo mundo. Em 24 horas, aí que deu. Tudo aconteceu muito rápido. Fomos lá. Estávamos brigando contra a lei. Foi pra mim foi um dos piores momentos da minha vida. Parei a minha vida inteira por dois meses só para fazer isso. Lá estava eu passando por situações parecidas. Quando tinha dezenove anos, participei de uma manifestação para mudar leis em relação aos indígenas. Foi muito desconfortável, estávamos na Amazônia lidando com madeireiros, fizemos um documentário para o presidente da associação que mudou tudo. Gosto de participar disso, mas eu era nova. Dessa vez, para mim, eu tive que aprender sobre as políticas, ninguém

considerava que ficávamos oito horas na frente da prefeitura para mudar três palavras da lei, “quem eram as pessoas que ficavam de picuinha com a prefeitura”?

RG: Os próprios artistas criticavam você?

TM: Essa foi a parte mais difícil. Eu lembrava que eu chorava todo dia e ao mesmo tempo queria que todos estivessem na rua. Tudo bem que me odiassem, tentava justificar porque lembrava do meu pai, como age um artista frustrado, com violência, mas, independente disso, o meu relacionamento acabou nessa época, o meu companheiro não aguentou mais. Aquele mesmo, o empresário. No momento que eu não sabia mais se seria artista de rua, ele não aguentou mais esses meus momentos de crise. Crises de transição. Tinha acabado o meu casamento, (ninguém sabia disso) e estava na prefeitura chorando, sem fazer o que mais amava... sem saber o que iria fazer. Tinha deixado tudo dessa vida. Não sabia mais o que fazer nesse momento e aí que veio, tenho algo para ajudar as pessoas: meditação. Nesses dois meses fiz toda essa transformação. Era uma nova fase da arte de rua e dos processos de *coaching*. Representar e ao mesmo tempo ser julgada por todos os artistas foi...

RG: Não esperava essa reação.

TM: Nunca tinha imaginado. Foi perfeito porque não vejo outra oportunidade tão grande para eu lidar com aceitação. Percebi o quanto eu não lidava com rejeição e tive que aprender a lidar com isso. Não imagino outro contexto que pudesse expor a mim e ao meu mundo um estado de rejeição que me doesse tanto. Aquilo que eu mais amava, que mais queria que acontecesse era o que me rejeitava. Também tenho participado em muitas ações, mais do que ativistas, mas de trabalho social. Entretanto, eu sou mais a pessoa da iniciativa, a mulher da inspiração, de motivação à transformação. Não sou líder guerrilheira. Precisávamos tomar essa atitude na prefeitura de ser firme. Parecíamos um partido político, tinha vontade de vomitar, era horrível, as pessoas não falavam de arte, falavam de cargos políticos. Incomodava-me muito me expor a essa situação. E quando a lei saiu, havia o problema das emendas, ela ficou suspensa. Certa época, desencanei, depois que a lei saiu não precisavam mais de mim, fiquei mais de um mês me apresentar. Tinha medo, não

sabia se me sentiria rejeitada, se não gostaria mais, tínhamos limitações agora, não podia aqui, não podia ali. Gostava de me apresentar na 25 de março.

RG: Gostava de lá?

TM: Essa coisa de parar era um estímulo muito interessante. Não me apresentaria numa praça sossegada. Tudo na 25 era bom, todos os artistas que começaram a nos apedrejar disseram ter saudade da gente. Foi um momento em que estava muito frustrada, estava cansada por uma coisa que mesmo que pagasse as minhas contas e me desse independência, vivemos nisso na pele, não trabalhava por causa disso tudo (tinha gente que sustentava seus filhos). Lembro da frustração das pessoas porque terem parado por dois meses, trabalhavam em todo o lugar e não podiam mais. Eu acabei percebendo uma coisa, das estátuas vivas ninguém mais voltou, uma aqui e um outro lá, esporadicamente apresentando uma ou duas vezes por mês. Ninguém mais consistente. Houve épocas que se via pelo menos quinze estátuas vivas e só eu me apresento agora.

RG: Você se apresenta na 25 de março?

TM: Na cidade toda.

RG: E você se apresenta geralmente onde?

TM: Na 15 de Novembro, acho que amanhã ficarei mais para o viaduto.

RG: Você era mais fixa?

TM: Eu ficava só na 25.

RG: Depois disso, você começou a...

TM: Me movimentar mais.

RG: Por quê?

TM: Porque lá não pode mais. Lá era perfeito por que havia muita gente diferente de todos os lugares do centro, a metade das pessoas trabalhava por lá. Não era tão novo. O público era diferente. Um dos filhos de um lojista colocava todo dia uma moeda.

RG: E agora não é mais permitido?

TM: Não sei e sequer quero experimentar. Estou de “saco cheio” de lá. Ainda mais de “impressionar” a associação dos...

RG: Por causa da rejeição?

TM: Na verdade, do cansaço. Esse processo foi muito cansativo e só de saber que eu poderia estimular outra coisa ainda mais injusta. Faço coisas maiores do que antes porque tenho mais espaço. Traz-me alívio pensar que não preciso de um espaço maior, mas mesmo assim, deveria haver outros artistas. As pessoas lembram como era antes das manifestações de lá. A 25 tinha virado um ponto turístico familiar. As pessoas ia comprar e ver os artistas. Agora voltou como era antes, um lugar só para compras e é óbvio que era por isso que os lojistas não gostavam de nós lá. Não era só um ponto comercial...

RG: Mais objetivo?

TM: Sim, não há distrações para os comerciantes. Quem ia ver os artistas discutiria outras coisas. Eles se incomodavam com a coisa lucrativa. Além do mais, quando não tem artistas, vem o quê? Camelôs que são concorrentes diretos deles. Dobraram a guarda policial. Dá uma certa indignação com essa injustiça tão grande dos poderes, é muito doloroso.

RG: Já sofreu diretamente com essas injustiças? Preconceito por ser mulher, peruana ou independente?

TM: Percebi que o maior preconceito era o que eu mesma dei para mim. O preconceito externo era menor. O maior era eu me aceitar como artista de rua. Foi a

parte mais difícil. Quando me aceitei, qualquer outra opinião não me interessava. O maior resultado foi poder contabilizar o que houve do lado de fora. Entre artistas, houve... eu fazia produções grandes, não levava lençol, um vaso para a rua, fazia trabalhos mais bonitos. Muitos dos outros artistas me odiaram por isso. Fui acolhida por muitos outros. A coisa chegou ao nível de ódio, achavam que eu tomava todas as moedas da rua. Muitas pessoas (por desejar inovar) estimularam a si mesmas a crescer. No mínimo, quatro das estátuas vivas viraram produtores e trouxeram trabalhos bem bonitos. Mas há dez anos, o que se via na rua era muito ruim. Poucas pessoas eram boas. A rua era a última opção aqui no Brasil. Em outros países da América do sul, era até boa. Veem-se músicos, cantores, malabaristas muito bons.

RG: Por que você acha que isso aconteceu em dez anos?

TM: Porque alguns elevarem o seu nível para poderem se sustentar na rua. É o que aconteceu no mercado. Essa mudança é benéfica para todos os que ficam. Quem ficou no meio do caminho, foi desmotivado... mas muita gente comprou casa, terreno, ganha mais com a arte melhor. Muita gente me culpou. “A peruana vem tirar as nossas moedas”. O problema era a crítica que eu tinha de mim mesmo. Quando a superei, não me importei mais.

RG: E o público seleciona?

TM: Sempre ouço falar “o Brasil não reconhece artista de rua. Aqui não é como a Europa onde eles são valorizados”. Não acho que seja assim. Conheço quase todos os países da América do sul. Acho que o Brasil tem um padrão de exigência alto por causa da estética de um show como o Carnaval. Ele não para por qualquer coisa. Se o trabalho é bom, ele para e o artista ganha. Eu mesma não paro por qualquer artista só porque ele trabalha na rua, eu tento fazer um trabalho que se eu visse na rua, ele me faria parar. Eu contribuo com esse tipo de coisa porque eu gostaria que o artista continuasse lá. Quero que contribuam comigo aqueles que querem que eu fique. Muitos deles não ligam para artistas porque eles não chamam a atenção. Os padrões aqui são diferentes.

RG: Aqui na Paulista vi que houve um grande aumento. A televisão se dedica à arte de rua. Principalmente por causa dessa briga da lei, isso virou uma pauta. Houve um aumento. Na Paulista, há muitos artesãos...

TM: Vejo que gente que faz trabalho ganha menos por causa do aumento da concorrência. Estou vendo que há uma estagnada. Muitos desistirão com a estagnação e os que ficarem terão que melhorar. É saudável.

RG: É um processo dinâmico.

TM: As pessoas se assustam porque não conhecem o mercado, o que acontece na rua é o que acontece nas empresas, mas sem impostos...

RG: Você vê esse paralelo?

TM: Fui publicitaria, fui empresaria, vejo tudo isso como um mercado. Vejo até o ponto em que ficarei na rua, em qual ângulo ficaria numa esquina. Esses detalhes fazem diferença. Quando medito e quando não medito, a diferença é enorme. A linguagem do mercado é essa. Até coisas pequenas fazem diferença. Se as pessoas tem a sensação de que vou lhes dar um cartão de visita, me pagarão por isso. Tudo isso é a linguagem do marketing. Estabelecem-se padrões, vejo se um lugar está parado ou não. Muita gente (com essa crise) desistirá e encontrará outros caminhos. Aqueles que decidem ficar terão que subir a outro patamar. Com a lei e a pressão que ela trouxe, as pessoas mudaram, a arte melhorou. Mesmo o artesanato e bijuteria são um pouco melhores. Trazem uma mensagem nova.

RG: Um aprimoramento...

TM: ...Que não existia antes. Artesãos antes só compravam coisas na 25 e revendiam. Não é mais a pessoa que não tem mais outra alternativa e vem na rua porque não tem mais o que fazer. Há caras muito bons que vem na rua. Quanto demoraria para você ter uma loja em um lugar onde o aluguel custa R\$ 15.0000?. Amo chegar na Paulista e ela estar cheio de artistas.

RG: Em outros países da América latina onde você trabalhou há um aprimoramento mais avançado do que no Brasil? E por Brasil entenda-se São Paulo e Rio.

TM: Depende do tipo de arte. Fiz arte de rua em oito países da América do sul e em nenhum deles a arte era mesma. Na Bolívia, o ônibus era melhor, na Argentina, a pintura, no Brasil, a estátua viva, no Peru, a arte com spray. Cada lugar gosta de uma coisa dependendo de seu perfil. Essa diferença é linda, cada um tem uma estratégia diferente. Na Bolívia, por exemplo, tentei pintar lá e como com a chuva não rolava, resolvi fazer poesia. Analisei o mercado. Porque aqui a estatua viva é importante? Porque no Brasil há uma crise de ansiedade, as pessoas não conseguem ficar paradas, acham bonito quem fica. Na Bolívia, algo sem muita energia não chama a atenção. Fiquei surpresa que me diziam: “ela consegue ficar parada”. Na Bolívia, são mais envergonhadas com a exposição pública, tinha que fazer algo que tivesse a ver com extroversão. Tudo deveria o ser contrário de como a maioria das pessoas é. Pensei bem. Pegava ônibus com gente mais rica e, em pedágios, subia nesses ônibus e fazia algo totalmente diferente da maioria das pessoas. Pensei “deixe-me ver como se comportam dentro do ônibus”. Diziam: “tenho uma doença, tenho cinco filhos, vou cantar uma música para vocês, colaborem com o meu chocolatinho”, o boliviano se faz de coitado. Farei algo diferente, subia com um chapelão, salto, toda de gala, entrava no ônibus para declamar poesias. Não vendia chocolates, era uma poetisa, o chocolate era um presente. Era outra estratégia, uma de posicionamento, em vez de concorrer com os que estavam lá, criei um nicho, um serviço diferente. Quando não puder mais, crio outra coisa. A arte só me traz felicidade, ela é a referência. Há clientes em empresas que me procuravam, havia concorrentes que diziam em seus sites “Fazemos evento a la Palco Produtoras”. Para mim, é perfeito, só me fazia bem. Essa era a minha estratégia. Levo o meu lado empresarial que já está em mim para rua, faço algo equilibrado sem pensar só em dinheiro (que vem naturalmente). Faço porque é aquilo que eu faria de graça. Quero viver um ano sem pensar na grana, apresentar-me em lugares onde não tenha que pensar qual seria o melhor estrategicamente, sem me importar em qual ângulo seria mais vista, queria só desencanar dessas coisas.

RG: É o seu próximo passo.

TM: É o meu próximo passo. Uso essas estratégias inconscientemente, já faz parte de mim. Isso me pertence. É um conhecimento que adquiri, mas não é o meu ser. Gostaria de me dar umas férias, desencanar de contas, não cobrar por nada, não vejo a hora de chegar esse dia. Não há um momento na minha cabeça em que não tenho a sensação de que poderia acontecer a qualquer hora. Percebi que não criei nenhum compromisso fixo que me impeça. Mesmo que eu já tenha começado esse processo, querendo ou não, isso criou um gatilho de escassez que faz com que as pessoas me procurem mais. Há qualquer momento eu posso não estar mais aqui. É isso o que acaba as prendendo mais. Estou um tanto esgotada disso. Estudei marketing digital para passar outra mensagem e ela alimenta esse lado.

Celso Reeks – Ator norte-americano erradicado no Brasil, articulador político.

Roteiro

- 1) Como você vê o trajeto das suas memórias desde criança até se tornar uma artista de rua?
- 2) Pela sua pesquisa de campo e experiência, como é ser artista de rua em São Paulo?
- 3) Você concorda que o hibridismo das artes e da cultura é uma das características das artes de rua?
- 4) Quais suas impressões de ver no vídeo uma lembrança audiovisual da sua atuação artística?
- 5) Sobre as entidades que apoiam a arte de rua. Quais as contribuições?
- 6) Fale sobre a criação de políticas públicas para artes de rua, como isso seria possível?
- 7) Como a memória dos artistas de rua pode ser preservada, disseminada? Qual a contribuição e importância que um projeto nesse campo teria para a cidade?

Transcrição da entrevista

Robson Gonçalves: Então conta aí Celso, qual a sua origem, de onde você veio?

Celso Reeks: Nasci em São Francisco, Califórnia. Filho de um mineiro exilado com uma californiana hippie. (risos)

RG: Como eles se encontraram? Você lembra?

CR: Cara, é muito louco né... A história exata eu não sei. Isso, aliás, é uma coisa bem doida que eu sempre reflito sobre como eu não tenho certeza absoluta de como eles se conheceram. Mas meu pai era... se exilou, era do movimento ecumênico metodista que lutava contra a ditadura. Saiu do Brasil pelo Uruguai, foi subindo a América Latina com a ajuda das redes ecumênicas e acabou caindo nos Estados Unidos, onde lá ele se juntou com a galera do Conselho Mundial de Igrejas e vários outros movimentos pra articular uma série de ações pra conscientizar o povo americano sobre a situação do Brasil, nos Estados Unidos. Minha mãe fazia faculdade na Universidade de Santa Cruz, Califórnia e ela estudava *Latin American Studies* (Estudos da América Latina). Enfim, ela era daquelas pessoas com tendência a se tornar brasilianista ou qualquer coisa do tipo. Aí, o contexto exato que eles se conheceram eu não sei, mas com certeza foi dentro desse contexto. Porque o que acontecia: o movimento dos brasileiros se juntou ao movimento de todos os outros países latino americanos que estavam vivendo ditaduras na década e 70, e eles formaram uma rede de fazer panfletagem, palestras, uma série de ações ali, pra denunciar as ditaduras. E acabou sendo isso. Meu pai junto com outros latinos foi fundador de um espaço em São Francisco que chama Centro Cultural La Peña que era um espaço de resistência cultural e política latino americano em São Francisco. Então eles faziam apresentações culturais mas era também um espaço de reunião política, de resistência política. E do outro lado da rua ficava a sede dos Panteras Negras, era uma coisa bem louca.

RG: Negócio maluco. Isso em que época mais ou menos? Setenta?

CR: É, segunda metade dos anos 70. Eu nasci em 76... La Peña deve ter sido no meio dessa época, não sei. Existe até hoje o espaço. E aí, é isso... cresci num ambiente de resistência política, extremamente politizado mas também com uma pegada cultural, tanto no La Peña quanto depois. Meu pai menos, mas minha mãe sempre foi bastante ligada em cultura, cantava, etc e tal. Então chegando aqui no Brasil acabava vivendo um certo ambiente cultural.

RG: Você voltou pro Brasil com eles?

CR: Voltei com eles.

RG: Você tinha quantos anos?

CR: Tinha quase 7 anos. A gente chegou no Brasil no final de 83, com a promessa do fim da ditadura.

RG: E vieram morar em São Paulo?

CR: E viemos direto pra São Paulo.

RG: Você estudou aqui?

CR: Estudei minha vida inteira aqui na cidade de São Paulo, em escolas particulares. Nessas escolas eu tinha uma certa atividade artística... cantava. Minha relação inicial com cultura era com música, como cantor. Cantava nos corais da escola... basicamente isso. Depois quando adolescente tive banda, banda de blues, banda de soul. Depois fui trabalhar com internet. Trabalhando com internet, eu e um amigo, a gente tinha uma dupla de *webarte*. Na primeira metade dos anos 90, logo que começou a internet aqui. E aí depois, como músico, fui conhecer a Nau de Ícaros e acabei começando a fazer aulas de circo e me descobri um artista do corpo também, não só da música.

RG: E aí você desenvolveu... no Nau de Ícaros foi sua entrada pro campo do teatro e do circo?

CR: É. No mesmo espaço onde ficava a Nau de Ícaros tinha o Piccolo, que era esse prédio na Rua Girassol, o Piccolo era um espaço cultural na Rua Girassol e o subsolo era ocupado pela Nau de Ícaros. Eu comecei fazendo aula de teatro no Piccolo e por causa disso, participava de uns saraus que rolavam lá... umas coisas bacanas, só que eu participava como músico, com uma banda que eu tinha, um trio de blues. Aí um cara que estava escrevendo um espetáculo pro Nau de Ícaros me chamou pra participar do espetáculo. Acabei conhecendo a Nau de Ícaros, aí lá me descobri circense, me descobri palhaço, aos poucos fui me descobrindo bailarino, ator, tudo junto e misturado ao mesmo tempo e fiquei. Virei integrante da Nau de Ícaros e to lá desde 99.

RG: E a Nau de Ícaros que te apresentou a arte de rua? De onde veio a rua aí?

CR: É, a Nau de Ícaros que me apresentou a arte de rua por causa dessa proposta que ela tem de hibridismo, não só na questão de trabalhar as múltiplas linguagens das artes performáticas, mas também de trabalhar as várias possibilidades de uso de espaço. Então, trabalhando desde o espaço mais convencional do teatro, até o menos convencional de explorar a arquitetura dos prédios, de circular pela cidade com espetáculos, de envolver o público no meio da apresentação. A gente chega às vezes a suspender o público em espetáculo, faz de tudo ali. E aí no meio disso tudo a gente fazia muitos cortejos circenses pelas ruas, finalzinho dos anos 90, comecinho dos anos 2000, quando veio aquela leva grande de pernambucanos aqui, o nosso espaço foi um dos que abrigou o movimento pernambucano aqui. Então, a galera do maracatu, Mestre Ambrósio, pessoal de coco, Cavalo Marinho, Caboclinho, vinha tudo pra cá e ia lá pro nosso galpão onde rolava oficinas, rolava apresentações, rolava de tudo. Então a gente teve muito essa influência e fazia os cortejos de maracatu com fusão com o circo. E isso foi o começo da relação com o espaço público. E aí em 2004 a gente criou um espetáculo, A Cidade dos Sonhos, que era bem pra rua mesmo. Uma estrutura autoportante, com um texto que tratava sobre a relação com a cidade, a relação da cidade utópica e essas coisas todas. E em 2004 a gente viajou dois meses e meio pela Europa rodando festivais de arte de rua lá.

RG: Com essa ideia da Cidade dos Sonhos?

CR: Com Cidade dos Sonhos e com Cortejo Circense.

RG: Os pernambucanos foram também?

CR: Não. A gente já tinha aprendido.

RG: Pegou a ideia do cortejo e aplicou lá?

CR: Exato. Na verdade o foco principal era fazer a Cidade dos Sonhos, mas tinha alguns festivais que preferiam que a gente fizesse o cortejo, então a gente fazia o cortejo. Dava até oficina de maracatu lá. Botava gringo pra tocar maracatu. (risos)

RG: Isso foi quando?

CR: 2004. E aí com essa coisa de a Nau de Ícaros começar a descobrir a rua, eu comecei a pesquisar mais. Comecei a comprar livros, ler... Me interessei pelo assunto e ainda mais depois dessa viagem pela Europa, que cara! Viajar os festivais de arte de rua na Europa é uma loucura.

RG: Como é que é essa experiência?

CR: Os caras já têm uma tradição consolidada há muito tempo né. Então você vê que eles têm uma relação bem diferente da que a gente tá ainda aprendendo a ter aqui no Brasil. Como a maioria das cidades europeias é muito antiga. Tem a questão de turismo e a arte de rua tá sempre quase que diretamente ligada ao turismo, é algo muito normal ser artista de rua lá. Muito mais do que aqui. Não é visto com o preconceito com que era visto aqui no Brasil até um tempo atrás. Então muitos artistas, principalmente circenses e de música – acho que o foco maior é circo e música lá – a galera desenvolve trabalhos realmente aprofundados na arte de rua. Sempre com uma carga técnica altíssima. Eles desenvolvem trabalhos absurdos. Na questão circense tem um pessoal que é realmente cabeçudo – desenvolve aparelhos novos, estruturas completamente loucas, supermodulares pra conseguir transportar de uma cidade pra outra com facilidade e montar com rapidez. Então ali

era muito legal ver essa dinâmica, sentir essa dinâmica e sentir, principalmente, como eles usam a época do verão europeu pra viver o resto do ano.

RG: Você diz o que, a Europa Ocidental? Por quais países vocês passaram?

CR: A gente passou por Itália, Suíça, França e Bélgica. Mas esses festivais de rua acontecem pela Europa Ocidental e Oriental também. Oriental é um pouquinho menos conhecido, mas tem muita coisa por lá. É que como são regiões que passaram por muito conflito, às vezes é tudo um pouco mais obscuro. Mas a cultura cigana é essencialmente oriental.

RG: Que mais você absorveu dessa experiência da Europa, além dessa estrutura toda e tal?

CR: Cara, acho que lá eu comecei a aprender mais forte como é essa relação de você estar em cena do espaço público, que é uma relação completamente diferente. Essa questão de você abrir uma roda, de você não trabalhar a quarta parede que é: você tá na caixa cênica, no palco, você tem uma parede do lado direito, uma parede do lado esquerdo e atrás, só que você não tem uma parede física que divide o palco da plateia. Mas, no teatro a gente diz que existe uma quarta parede que é aquela que separa o artista do público. Então, num teatro mais convencional, você trabalha sem romper essa quarta parede, então o público tá apagado ali, ele tá no escuro e o artista tá na luz. O artista nunca se dirige diretamente ao espectador, ele se dirige a plateia como um todo, então ali você tá trabalhando a quarta parede. Quando você tá na rua ou trabalhando espaços alternativos, você tá rompendo essa quarta parede, que é quando você começa a criar uma relação direta com o público. E na rua, não existe a quarta parede. Se você trabalha na rua pensando em quarta parede, você tá ferrado, porque você tá praticamente ignorando a presença do público. Na rua tá todo mundo ali embaixo da mesma luz, tá dentro do mesmo espaço. Às vezes atravessa um cachorro, uma criança entra em cena. Então, você não pode ignorar o público. No teatro convencional você ignora o público. Quer dizer, você sabe que o público tá lá, mas você consegue trabalhar sem fazer a troca com o público. Na rua não. Na rua se você ignora a troca com o público você tá

fadado ao fracasso. Então essa é uma questão, acho que das mais interessantes que eu aprendi apresentando na rua e vendo o trabalho dos artistas de rua.

RG: Como foi a relação com os outros artistas, como eles te receberam? Os artistas, o país...

CR: Cara, a gente era brasileiro. Brasileiro é bem recebido em qualquer lugar do mundo. A gente foi muito bem recebido em todos os lugares que a gente foi. Principalmente pelo público, porque cultura brasileira realmente faz muito sucesso lá fora. E era interessante também trocar com esses artistas, principalmente em alguns festivais que a gente foi que eram mais internacionais. A gente trocou com gente do Japão, da Rússia, dos Balcãs, um festival que a gente fez – esse não era de rua – era um festival de música, chamado Sfinx, na Antuérpia. Tinham dois espetáculos musicais que não aconteciam em palco lá no festival, eles itineravam pelo festival, que eram a gente, com o cortejo de maracatu, e um grupo de sopro dos Balcãs. E no último dia a gente saiu juntos no improvisado total e completo, Balcãs e maracatu. Se entendendo só na linguagem musical, porque os caras não falavam outra língua que não fosse a deles, que eu nem lembro de onde eles eram. Do nosso grupo, metade só falava português e na hora de tocar, tudo lindo.

RG: E como é que vocês conseguiram ir pra esse festival?

CR: A gente conseguiu contatos de produtores lá fora. Na verdade tinha uma menina aqui no Brasil que tava com a gente, que é uma suíço-brasileira de pai suíço e mãe baiana. Nasceu acho que na Suíça, cresceu em New Orleans e depois cresceu o resto na Suíça e em 2003 ela veio pro Brasil pra visitar. Ela era discípula de um diretor chamado Daniele Finzi Pasca que é do teatro Sunil, que é o mesmo cara que dirigiu La Verità, um espetáculo que veio aí no ano passado, Donka, Cartas para Chekhov, dirigiu um espetáculo de Soleil também. E o cara era uma pessoa em comum entre A Nau de Ícaros e essa menina, então quando ela falou que queria vir pro Brasil o cara falou – você tem que ir com a Nau de Ícaros – e ela faz muita coisa na rua. A técnica que ela mais domina é bicicleta e como ela é uma menina super articulada e como ela cresceu na Suíça ela fala cinquenta mil línguas, pra organizar uma turnê foi muito fácil.

RG: Então ela organizou a turnê de vocês, por esse festival, com um festival?

CR: É, tudo começou com um festival na Itália, o festival em Pennabilli. Pennabilli é uma cidade na Itália perto de Rimini, no meio das montanhas, a cidade onde Fellini ia muito pra se inspirar. Era a cidade onde viveu Tonino Guerra, que era o roteirista do Fellini. E lá rola o festival Artisti in Piazza, que é esse o festival mais incrível que a gente fez, onde realmente vai o mundo inteiro. Todo mundo quer ir nesse festival, porque é absurdo. A partir desse festival a gente fez contato com outros festivais. A gente conseguiu contato de um produtor suíço, ou coisa do tipo, que conseguiu dois festivais na Suíça e um na Bélgica. Aí depois quando a gente foi pra França, a gente foi pra uma cidadezinha, uma vila chamada ----- onde um grupo de circo francês fazia residência e tinha um brasileiro lá conhecido nosso morando, então a gente foi lá fazer um intercâmbio.

RG: E a volta, como foi? Depois de tudo que vocês fizeram... voltaram pra cá e o que que deu?

CR: Continua seguindo o trabalho (risos)

RG: de outra forma, imagino.

CR: É, você volta mudado. Você volta bem mudado. Aprende a olhar a cidade de outra forma. Principalmente quando você vê a relação europeia com a preservação ali do espaço público. Eles têm outra relação com as cidades né. A gente aqui na América Latina, principalmente cidades como São Paulo, megalópoles – a gente perdeu a relação com a cidade. Enquanto lá, as cidades são pequenas, o número de habitantes é muito menor. As cidades foram construídas no começo pra ter a convivência das pessoas ali no espaço, nas praças, na frente das igrejas, ou mesmo nas ruas ali que você transita, parques. Você vê que eles têm uma relação completamente diferente com a cidade. Então eu acho que a gente chegou aqui, principalmente eu, cheguei aqui de volta pra São Paulo olhando a cidade de outra forma.

RG: As deficiências?

CR: Cara, os dois lados, viu. As deficiências e encontrando uma série de características incríveis que eu nunca tinha reparado. Você vê as deficiências, mas você enxerga cada vez mais o potencial da cidade. Que a nossa tendência é achar que a cidade não tem potencial de convívio, e é exatamente o contrário, tem muito.

RG: É o papel do artista, né? Enxergar isso, de certa forma.

CR: Enxergar e fazer com que seja enxergado. Revelar.

RG: E vocês fizeram isso, trabalhando na rua. Como que é trabalhar na rua aqui?

CR: A gente nunca teve problema de fazer trabalho na rua, porque tirando os cortejos que a gente fazia sem autorização, de uma forma bem autônoma. Fechava as ruas da Vila Madalena pra fazer cortejo. Todas as outras apresentações que a gente fez sempre foi em ligação direta com o poder público. A gente era contratado diretamente pelo poder público ou era contratado por alguma organização pública ou privada que tinha que fazer todo o trâmite com o poder público. A gente raramente fazia as coisas de uma forma totalmente autônoma. Mas ainda assim era interessante. Esse espetáculo que a gente faz, A Cidade dos Sonhos, ele nem é tão eficiente nisso, mas a dramaturgia dele tenta chamar, tenta dirigir o olhar do cidadão pra cidade. Eu acho que esse espetáculo é menos eficiente nesse sentido do que os outros que a gente faz, como os cortejos e os outros que a gente usa a arquitetura.

RG: Eficiente você diz como, em que sentido?

CR: Alterar o olhar do público pra cidade. Porque esses outros que a gente faz, por exemplo, o que a gente usa a arquitetura – a gente tá descendo do prédio. Então você força o espectador a parar de olhar da linha do horizonte pra baixo e passar a olhar pra cima. Ele começa a reparar coisas na cidade que ele nunca tinha visto, que a nossa tendência nunca foi olhar pra cima quando a gente tá olhando pra cidade. A gente nunca olha a arquitetura, isso é uma coisa de olhar treinado. O arquiteto faz isso, alguns tipos de artistas fazem isso e poucas pessoas “normais” andam pela cidade olhando o entorno. O cidadão normal anda com um objetivo: ir do ponto “A” pro ponto “B”, procurando não acontecer nada no meio do caminho. Não tem um

olhar de contemplação. O papel do artista é criar um olhar de contemplação no cidadão, no espectador. Acho que é bem isso, principalmente o artista de rua.

RG: E aí seu desenvolvimento com a arte de rua se deu nesse processo e com os artistas. E como é a sua relação com os artistas?

CR: A relação com os artistas foi por causa do Rafael Pio.

RG: Foi aí que começou?

CR: Na verdade foi um pouquinho antes. Em 2010, antes do Rafael Pio já haviam vários relatos de repressão de artistas de rua. A gente tava no meio de artes cênicas, no meio de discussões em relação ao fomento ao teatro. Eu lembro que em uma assembleia que a gente fez na Câmara Municipal, antes de começar toda a discussão pública, um grupo de artistas de rua veio pra fazer uma denúncia de que eles estavam sendo reprimidos.

RG: Que grupo era esse, você lembra?

CR: Era uma banda de senhores... agora eu to pensando, porque na época eu não conhecia ninguém de artistas de rua, mas agora que eu to pensando, se não me engano era a banda Chupisco. Que é a fanfarra que toca aqui no Conjunto Nacional. Se bobear era a banda Chupisco, porque eu lembro que eram senhores de idade e aí eles foram falando. Tinha um cadeirante também, que era um cara que tocava guitarra. Tinha relato do cara sendo super agredido pela polícia porque ele não queria largar a guitarra dele, e assim vai. Só que nessa época a gente só tinha as denúncias orais, verbais. Até que apareceu a foto do Rafa Pio, aí um grupo de artistas se juntou pra organizar uma manifestação e foi aquele evento animal de dezembro de 2010. Aí depois em janeiro de 2011, o Kassab que não era bobo nem nada chamou pra conversar e começaram os diálogos com a prefeitura. Como os diálogos com a prefeitura eram pra achar uma forma de criar uma regulamentação rápida sobre a arte de rua, através de uma portaria ou um decreto, então achei que o mais prudente seria circular pela cidade consultando os artistas de rua. Eu pegava pelo menos dois ou três dias por semana e flanava pelo centro e pela Paulista

parando e conversando com todo artista de rua que eu encontrasse. Acho que aí começou a relação mesmo com a galera.

RG: E o que você viu?

CR: Cara, via de tudo. Desde o pessoal com uma consciência absurda do que eles estavam fazendo – consciência política – até uma galera que falava “não, eu estou aqui porque é o único jeito que eu to encontrando de fazer minha arte e se o policial vem e me fala pra parar de tocar, quem sou eu pra falar não né? Eu tenho que obedecer. Eu vou sair e vou pra outro lugar. Se tiver que tirar uma autorização eu vou tirar, porque eu só quero trabalhar aqui”. Tinha vários tipos. Tinham os outros que abusavam. Já na época já tinha o pessoal que montava parafernália sonora, e aí você tentava conversar com eles... Tinha uma galera que não queria conversa também. Sempre tem o pessoal desconfiado que tá ali por alguma outra razão e realmente não quer conversar. Tem o pessoal que é completamente doidinho. Você não consegue trocar uma ideia. Tinha um senhorzinho que ficava no Viaduto do Chá tocando rabeca. O senhor tinha uns 72 anos. Nem ele não sabia quantos anos que ele tinha, que ele não tinha RG. Você tentava conversar com ele e entendia 30% do que ele falava. Porque ele falava tudo assim baixinho com aquele sotaque nordestino, meio pra dentro. Cara, você não entendia nada do que ele falava. E você quer ajudar o cara e você não consegue, porque ele nem quer ajuda também. Tem outros também, tem o Andy Chiquinha, que é outro que não quer conversa. Ele é ELE no mundo, carrega aquela caixinha pra onde der na telha, para, começa a apresentação dele tocando o hino nacional com a mão no peito, depois faz a dancinha maluca dele e vai embora. Aí você para, quer conversar, tirar uma foto, perguntar o que ele acha da rua, se ele tem alguma demanda, se ele sofre alguma repressão ou qualquer coisa do tipo e ele fala “não, num quero conversar”. Você fala “não... só colher um depoimento”, e ele fala “não, não quero” – “Posso tirar uma foto?” – “Não não, num quero foto” – “Posso fazer um vídeo?” – “não, num gosto”.

RG: Têm várias figuras né?

CR: Têm várias. E depois tem o oposto – tem a galera que reclama de tudo, tem o pessoal super-hiper-megaconsciente. Tem tudo né.

RG: E aí você foi lá fazer essa pesquisa de campo e aí?

CR: Fiz a pesquisa de campo e eu ia e fui sistematizando as demandas, porque você pega de tudo. Tem a galera que acha que tem que ser dona da rua. Tem os outros que são totalmente abertos a controle. Tem os que são corporativistas – tinha gente que achava que tinha que ter curadoria, que não a rua não devia ser aberta pra qualquer artista, que tinha que passar por um processo de curadoria, que só poderia tocar quem fosse autorizado pela prefeitura, que tinha que fazer um teste tipo OMB ou SATED pra demonstrar sua capacidade técnica e seu talento. Tinha de tudo, e aí a gente ia processando essas informações e vendo quais das demandas tinham um viés democrático pra garantir a liberdade de expressão artística e as outras ideias mais mirabolantes a gente ia, obviamente, excluindo. E a partir disso a gente ia negociando com a prefeitura o que era viável e o que não era. O que a prefeitura tava aberta a ceder dentro do processo burocrático e onde eles não aceitavam largar a burocracia, ou o controle do espaço público. Porque com a prefeitura do Kassab a gente tratava não com a Secretaria de Cultura, a gente tratava com a Secretaria de Coordenação de Subprefeituras, e lá dentro a gente tratava com um engenheiro da SGUOS (Supervisão Geral de Uso e Ocupação de Solo). A gente tratava com tecnocrata. Ele falava “não posso deixar o artista se apresentar em qualquer lugar da cidade” – Porque não? – “Porque eu preciso garantir a livre circulação dos cidadãos”. E o artista não é besta de bloquear a rua – se ele bloquear a rua ele não tem público. Se ele bloquear a rua ele vai criar ódio do público. Ele não vai ser adorado, ele vai ser odiado. “Não, não. E o que você acha se a gente determinar aqui: uma rua é pra músico, uma rua pra teatro, uma rua é pra circo?”. Falei não. O cara sempre com a mente controladora dele: “A gente tem que ter um cadastro porque quem vai garantir que aquele cara jogando malabares não é um assaltante?” – Eu respondi: “Da mesma forma que você não garante que aquele cara entrando de terno no banco não é um assaltante também”. E assim aos poucos a gente ia quebrando todo e qualquer argumento completamente louco e bizarro que os tecnocratas têm.

RG: E aí gerou o decreto?

CR: E aí gerou aquele decreto que o Kassab assinou, que ele liberou quase completamente. Tinham umas restriçõezinhas aqui e ali, mas aquilo foi a primeira virada de página na história toda.

RG: E aí entrou num processo irreversível, né? De conversa com o poder público. A arte de rua definitivamente tinha que se relacionar com o poder público?

CR: E a arte de rua começou a ganhar os holofotes né. A arte de rua deixou de ser uma coisa obscura, escondida e totalmente marginalizada e começou a aparecer cada vez mais na televisão, nas mídias, imprensa. Toda vez que acontecia algum tipo de repressão, a gente já tinha criado um relacionamento com os jornalistas. Então, a primeira coisa que a gente fazia quando um artista era reprimido era ligar pros jornalistas e ver se alguém queria pegar a pauta. E volta e meia a galera pegava a pauta e publicava. Então isso era algo importante, começava a dar visibilidade. Aí a gente criou o projeto Artistas na Rua pra também tentar ser uma forma de vitrine pra artista de rua.

RG: Fala mais desse projeto.

CR: Era um projeto pra divulgar a arte de rua de São Paulo. Porque o que acontece: andando nessa pesquisa de campo dava pra ver que a arte de rua ainda sofria muito preconceito. Conversando com o tecnocrata da prefeitura, conversando com jornalistas que ainda não entendiam o que era arte de rua, conversando com políticos, conversando com cidadãos na rua – porque acabava que falávamos não só com artistas mas também com o público. Então você via que não existia um entendimento ainda do que é arte de rua. Tinha essa confusão enorme de achar que o artista de rua era um artista em situação de rua. Existia muito esse preconceito e ainda existe de uma certa forma. Dependendo com quem você vai falar, ainda tem gente que não tem ideia do que que é um artista de rua. Então, observando isso, vinha a questão: como criar uma mudança de paradigma aí dentro? Como conseguir alterar o olhar da população e do estado em relação à arte de rua. E eu, sendo um cara das mídias – trabalhava com internet antes, fiz faculdade de Rádio e TV, então, tinha relação com a comunicação – na minha concepção a forma mais fácil de trabalhar isso é através da comunicação. Através das redes sociais, dos jornais, da

televisão e do tratamento com o público. Então a gente criou o projeto Artistas de Rua pra criar essa visibilidade. Começou a se tornar um canal pra divulgar artistas de rua, pra divulgar todas as notícias que aconteciam em relação à arte de rua. A gente começou a se tornar referência de consulta. Então sempre que algum grupo de faculdade ia fazer um TCC de arte de rua, primeiro lugar que eles procuravam é a gente – ainda é. Quando ia ter alguma matéria, algum jornalista ia escrever sobre arte de rua, consultava a gente. E isso começou a ser importante porque a gente mudou o olhar – primeiro de quem tá na mídia, pra com isso alterar a forma como a mídia divulga a arte de rua e isso muda o olhar de quem tá assistindo. Então, se os jornalistas chegavam primeiro com aquele olhar preconceituoso anterior, aquele que não tinha muita informação, a gente dava a informação, desconstruía os argumentos que eles tinham antes, fazia com que eles ganhassem um novo olhar sobre a arte de rua – esse olhar refletia no material que ia ser publicado e isso acaba influenciando o telespectador, ou leitor, ou ouvinte, ou a pessoa que tá recebendo aquele material. Então é meio isso, todo um canal.

RG: Teve até um programa de TV, da Record eu acho, o Em Troca de um Troco, da Ana Hickmann. Que são três artistas de rua competem por mil reais, uma coisa assim. A mídia achou interessante essa pauta.

CR: Achou interessante. E agora que você tá falando que eu me lembrei, que eles vieram procurar e eu acho que eles nem quiseram a minha ajuda, porque quando falaram dessa ideia de criar uma competição entre artistas de rua eu falei o quanto era ridículo você criar uma competição entre artistas e que qualidade artística não é uma coisa que você quantifica.

RG: Por mil reais ainda né.

CR: Por mil reais, e que você criando uma competição, você vai gerar um espírito competitivo entre os artistas e não colaborativo. Então eu falei isso na primeira vez que me procuraram e por causa dessa opinião eles falaram “é, ele não vai servir muito pra ajudar”. Eu acho que é nesse programa que o *Tekoporã* fez, não é? E foi genial. Ao vivo ainda. Ao vivo se recusaram a entrar na competição. Era pra tocar

alguns segundos, eles se recusaram a tocar só alguns segundos, tocaram a música inteira e no final deram um discurso rejeitando a competição. Foi sensacional.

RG: É, são os efeitos que se dá nessa popularização, é normal.

CR: É, e porque a gente vive num mundo capitalista selvagem mega competitivo, e ainda mais com essa moda dos *reality shows*, a galera acha que diversão pro público vai ser ver um monte de gente disputando espaço. E na rua deveria ser o contrário, a rua é um espaço colaborativo, um espaço de convivência. O artista de rua tem a obrigação ética de refletir isso, de estimular a convivência, não estimular a competição. Estimular o convívio pacífico, harmônico, o entendimento, a diversidade. Tudo isso, isso é obrigação fundamental do artista, principalmente do artista de rua. Nesse sentido eu achei sensacional a postura do *Tekoporã*.

RG: E o projeto a que pé tá hoje?

CR: Tá devagarinho... ele anda sozinho né. A gente deixa lá, o site é um mapeamento da arte de rua, colaborativo, voluntário, e ele tá lá pros artistas entrarem e se cadastrarem e irem colocando informação. A gente deveria, se tivesse estrutura pra isso, fazer campanhas, fazer uma série de ações pra estimular a galera a alimentar o negócio. Mas, a gente não é uma empresa, não é uma entidade, não é um negócio organizado. É uma galera, artistas autônomos, que cada um colabora da forma que quiser. O ideal seria a gente tentar se organizar melhor, fazer algum tipo de projeto pra conseguir um financiamento pra melhorar a estrutura daquele site. Tem uma série de ideias pra tornar ele mais eficiente, pra se tornar um canal mais eficiente tanto de divulgação quanto de intermediação de trabalho – que aliás, é outra característica bem legal do site – tem muito artista que descola trabalho através dele. E isso é uma coisa que a gente nem tem como codificar, porque a nossa opção foi do site ser uma vitrine, mas não ser um intermediário. Então, o máximo que eu sei de pedidos, é que de vez em quando, alguém que quer contratar um artista, invés de entrar em contato direto com o artista, manda uma mensagem pra mim. Manda uma mensagem pro site, na verdade, que chega pra mim. Aí eu sei que tem gente procurando. É muito comum artistas virem e me darem o retorno, falando que tem conseguido bastante contratação por ali.

RG: É uma ferramenta muito interessante.

CR: É uma ferramenta de divulgação, que a gente sempre quis. Fazer com que o artista de rua exponha seu trabalho de uma forma que não seja só na rua. Que a exposição dele não esteja restrita ao local e o horário, ao momento, àquele momento efêmero em que ele tá na rua.

RG: A maioria dos artistas que eu vejo não são limitados à arte de rua. Eles fazem outros tramos.

CR: Não tá limitado à rua e também não tá limitado às artes. Também tem muita gente que trabalha em outros lugares. Trabalha em empresa, ou sei lá, tem algum negócio próprio deles e de vez em quando vai pra rua. Não existe um perfil específico. Essa é a parte divertida da rua né? Não tem perfil. Todo jornalista que vem perguntar “mas qual é o perfil do artista de rua?”, eu falo “meu, não tem”. “Ai, mas a maioria só trabalha na rua, a maioria vem de classe média, baixa, a maioria é de São Paulo ou vem de fora?”. Não tem. Não tem perfil. O máximo que a gente pode colocar é que a gente tem uma predominância de homens, mas porque a gente tem uma sociedade machista, não porque a rua é assim. A gente vive numa sociedade onde a maioria dos artistas é homem, no sentido geral – e pior, é branco. Tirando na música, que ainda tem uma predominância maior de negros e pardos e etc. Mas, artes cênicas, artes visuais então, é tudo branco. Branco e classe média pra cima.

RG: E a arte de rua tá nesse contexto também.

CR: Tá nesse contexto de uma certa forma.

RG: De lá pra cá, desde o Rafael Pio, que começou essa relação com o poder público, que se desenvolveu aí? Que que se da relação com o poder público, 2010 pra cá?

CR: Cara, a gente teve sorte. Acho que a gente teve sorte de cruzar um momento político propício. Na época, o Kassab estava com popularidade baixa. Então, ele

tava evitando ao máximo expor sua imagem a situações ruins. Tanto que quem procurou a gente na gestão Kassab foi o assistente de comunicação dele. Então ali, a gente via que tinha... tudo bem, primeiro esse assessor era um cara gente boa. Esse assessor de comunicação dele era tipo a maçã podre, ou a maçã boa no meio das maçãs podres. Era um cara super aberto, gente fina. E ele se preocupou, ele viu o quanto ia queimar o filme dele o Kassab continuar reprimindo artistas de rua, então ele fez de tudo pra resolver a situação. Foi um aliado grande dentro da gestão do Kassab. Pra você imaginar, nem o Secretário de Cultura não queria se envolver. A Secretaria de Cultura do Kassab não mexeu uma palha. Depois a gente teve a sorte de vir o Haddad, que na campanha dele já vinha com o discurso da ocupação da cidade, tinha até filme da peça publicitária do Haddad que usava artistas de rua. Ele usava os artistas de rua como exemplo nos discursos dele. Então a gente pegou um momento super propício, então junto com isso, na mesma onda a gente tava aprovando na Câmara Municipal, a lei dos Artistas de Rua. Então tivemos muita sorte, pegamos uma gestão que se interessou pelo assunto, e a partir disso a gente conseguiu criar uma relação que é cada vez mais saudável com a prefeitura. Como a Secretaria da Cultura que é totalmente favorável à arte de rua, quer fazer cada vez mais pra arte de rua, quer criar políticas públicas pra arte de rua. A gente vê isso em outras secretarias da prefeitura, não só na de cultura. Então, é interessante. Agora vamos ver o que vai acontecer na próxima gestão municipal.

RG: Que vai gerar uma descontinuidade provavelmente né?

CR: Ou não. Porque eu acho que a gente conseguiu criar uma relação tão forte e consolidada com a prefeitura que uma próxima gestão, por mais conservadora que possa ser, não vai conseguir ignorar isso. Eu acho que a gente já conseguiu dar um passo em que a questão da arte de rua tá consolidada. Não dá mais pra dar passos pra trás.

RG: É irreversível, de fato.

CR: É, irreversível nunca é, porque sempre tem a chance de a gente pegar uma coroneliada na prefeitura e querer limpar a cidade. Virar um higienismo total, mas eu

acho muito difícil. Eu acho que as chances de acontecer qualquer tipo de reversão, qualquer involução, é minúscula.

RG: Então você vê como um saldo positivo essa relação do poder público com os artistas de rua?

CR: É ótima. É óbvio que a gente agora precisa estimular cada vez mais a autonomia do artista de rua.

RG: É, tem que tá bem claro isso né. Como fica essa relação dos três né? Porque tem o público também, os cidadãos.

CR: Tem o público. O cidadão é a parte mais fácil. Porque agora com essa invasão dos artistas de rua que a gente tem agora, a oferta de qualidade de artistas de rua tá bem maior. Os cidadãos têm se interessado cada vez mais pela arte de rua. As pessoas têm ido cada vez mais pra rua. Você vê nos parques, as rodas que abrem são grandes. Na Paulista, no centro, as pessoas param mais pra curtir arte de rua, põe mais dinheiro no chapéu. Então eu acho que essa relação tá caminhando bem. Em relação ao poder público, é a gente tomar sempre cuidado pra não cair no paternalismo. Aquela coisa de fazer com que o Estado se torne pai e mãe do artista de rua. Que é o que muito artista quer. Aliás, é um vício terrível do artista brasileiro, de querer depender do estado pra sobreviver – que é um negócio que as leis de incentivo e várias outras políticas destruíram: a autonomia financeira e econômica do artista.

RG: E lá fora? Pela experiência que você teve lá fora, essa autonomia é garantida? Porque a intervenção do estado é bem mais efetiva né, é bem mais profunda em alguns países.

CR: É, a legislação pra arte de rua lá fora é mais rígida. Praticamente todas as cidades do mundo exigem autorização. São raríssimos os lugares no mundo onde você pode sair fazendo arte sem pedir licença pra ninguém. Por outro lado, pega o caso da Europa: na Europa você não tem tanto paternalismo, não tem tanto essa relação paternalista entre artista e estado. Tudo bem, você até tem, por exemplo, na

França tem essa coisa de ter bastante subsídio pra artistas, mas em relação aos artistas de rua... a experiência que eu via, por exemplo, no Festival: os artistas de rua pegavam essa época que ia do meio pro final de maio, que é a entrada da primavera, até setembro, que é final do verão, e eles saíam fazendo o máximo possível de festival. Indo pra todos os lugares, apresentando na rua, passando o chapéu, passando o chapéu, e se tira muito dinheiro no chapéu lá. E com esses quatro meses de trabalho eles não tinham mais que se preocupar tanto com dinheiro pro resto do ano. Então eles faziam o pé de meia nesses quatro meses, pra durante o resto do tempo eles podiam parar pra desenvolver, aperfeiçoar o trabalho deles, pra fazer outros trabalhos que não remuneravam tanto, pra viajar pra outros países do hemisfério sul pra participar de eventos de rua nesses outros países, também sem ganhar tanto. E é isso, os caras fazem o pé de meia só trabalhando na rua. Você vê, o pessoal faz muito dinheiro trabalhando na rua lá.

RG: E aqui?

CR: Aqui não né... aqui é dureza. Se bem que tem uma galera que faz viu.

RG: É que é imprevisível né, é muito imprevisível.

CR: É, e também tem uma coisa... essa é uma parte que eu sinto que ainda tem uma carência aqui no Brasil, que é o domínio sobre a arte de passar o chapéu. A maioria dos artistas de rua não domina a arte de passar o chapéu. Você vê isso nos espetáculos que tem lá fora. Os caras sabem qual é o melhor momento pra passar o chapéu durante o espetáculo. Eles sabem qual é o discurso que eles tem que dar pra passar o chapéu. Tem toda uma técnica relacionada ao chapéu. Não é simplesmente se apresentar, deixar o chapéu no chão e esperar que as pessoas coloquem o dinheiro. Não, tem toda uma técnica envolvida e como a gente aqui no Brasil quase não tem... a gente perdeu essa tradição, é muito raro você ver essa tradição. Você vê essa tradição com a galera de embolada, com aqueles caras que ficam ali no centro fazendo mágica, pulando na coisa de faca... porque o que eles têm? Eles vão, eles despertam, eles nutrem a curiosidade do público durante o espetáculo inteiro, eles fazem a roda aumentar, aumentar, aumentar. A medida que a roda aumenta, você desperta a curiosidade de quem tá passando, com isso, a

roda aumenta, mais mais, a roda vai aumentando cada vez mais. Você sempre oferece uma – isso é mais uma coisa de cênico – você oferece pro final, você anuncia que vai ter algo espetacular no final. Então isso faz com que o público fique ali o tempo todo. Você gera expectativa que você vai fazer num momento x, mas antes você vai passar o chapéu. “Olha, a gente vai pular agora, mas antes de pular queria que todo mundo aqui desse uma caixinha, olha aí, dois real não é nada, essas moedinhas...” tira sarro da plateia. Tem toda uma técnica pra tirar um dinheiro melhor do público, e você vai desenvolvendo. O repentista no meio da música, ele tá passando o chapéu e tá tirando sarro do público. Com música já é um pouco mais complicado, porque com música você precisa encontrar um momento entre as músicas, ou dentro da própria música pra fazer o anúncio do chapéu. Ou você precisa colocar algo mais publicitário ali pra chamar a atenção do chapéu. Mas ainda assim, existem várias formas de você fazer isso, de você conseguir estimular a plateia a colocar no chapéu. No teatro de rua, a galera do movimento de teatro de rua tem um discurso – como eles são mais organizados, costumam fazer muita coisa entre eles, costumam ter muita discussão política, ideológica entre os grupos de teatro – eles já têm um certo discurso que acontece meio que generalizado entre os grupos. Então, muitas vezes acontece do grupo nem precisar passar o chapéu, porque tá ali bancado por um edital, ou tá ali bancado por alguma grana x, y, z ali. Tão conseguindo uns cachês garantidos, mas ainda assim eles insistem em passar o chapéu no final e dar um discurso pedagógico quase, sobre a importância de se passar o chapéu, sobre a importância do chapéu na arte de rua, sobre o quanto é importante você estar aqui assistindo um negócio de graça... a gente tá doando essa arte pra vocês, tá doando nossa energia, doando nosso tempo, e poxa, nada mais natural do que vocês darem uma ajuda aqui pra gente, vamos fazer uma relação de troca. É bem legal esse negócio de chapéu aí.

RG: E por que você – você já se perguntou, assim – por que você entrou nessa? Nessa de sair na rua e fazer essa pesquisa dos artistas de rua, por que você comprou essa briga?

CR: Acho que é porque eu sempre gostei de andar pela cidade. Quando moleque, pré-adolescente, 12 anos de idade, eu almoçava, saía de casa e ia andar pelo centro sem rumo. Eu já fazia essa coisa de flunar pela cidade, já era um flaneiro com

12 anos de idade. Aí depois entrando na Nau de Ícaros me interessei pelo tema da arte de rua. Cresci num ambiente extremamente politizado: filho de um pai que lutou arduamente contra a ditadura e lutava não com armas, mas lutava com palavras. Aí chega uma hora, quando estourou o negócio do Rafa Pio e das repressões, isso acendeu um pavio ali dentro de mim e ficou.

RG: Que ótimo. E o panorama de hoje da arte de rua, o que você acha? Pra onde vai? Tem alguma visão sobre isso?

CR: Cara, eu não gosto de ficar fazendo previsão.

RG: Mas você não tem nenhuma suposição?

CR: Eu acho que a gente tá num momento de ascensão da arte de rua. Você vê pelas movimentações que rolam pela cidade, que a tendência do momento é a reapropriação do espaço público. É o cidadão que até o final dos anos 90, começo dos 2000, tava cada vez mais trancado dentro de casa e acho que cansou e resolveu começar a sair de novo. Tem cada vez mais evento de rua, mais festa de rua. Apesar de ainda ter cada vez mais shoppings centers, tem um estímulo cada vez maior das lojas de rua, regiões de bairro que se tornam regiões comerciais ou gastronômicas, ou qualquer coisa do tipo. E a prefeitura, de novo, pegamos um momento bom: uma prefeitura que se interessa por estimular esse convívio no espaço público. Então, por enquanto, a gente vive um momento de bons ventos. Acho que o interesse cada vez maior de artistas pela rua faz com que a qualidade aumente, também faz com que aumentem os conflitos, mas isso é natural. Natural e negociável, e é só ir ensinando a galera a aprender a conviver. E eu acho que agora a tendência é a gente talvez começar a buscar a descentralização da arte de rua, porque já que o paulista e o centro começam a quase saturar, a Paulista já saturada e o centro entrando num movimento de saturação também, a tendência é dos artistas começarem a buscar outros lugares. Então você vê, eu ando muito no Largo da Batata, hoje em dia quase todo dia tem alguém fazendo coisa no Largo da Batata. Quase todas as estações de metrô costuma ter alguém tocando do lado de fora e às vezes alguém tocando do lado de dentro. As praças e parques cada vez mais ocupados. Agora a tendência eu acho que é a gente começar a ver isso se

espalhar pro resto, periferia. Se eu fosse a prefeitura, eu investiria nisso. O centro, tá resolvido, agora é criar políticas públicas pra estimular o artista de rua a sair do centro.

RG: Os artistas de rua não saem do centro por quê?

CR: Porque é o centro comercial. É onde tá o dinheiro, onde o chapéu dá certo. Só que tem muita gente que não se liga que, por exemplo, se você for nos terminais urbanos, você vai se dar super bem.

RG: Santo Amaro? Porque não dá pra dizer que tem um centro, são vários centros. São Paulo é muito grande.

CR: A gente tem várias cidades dentro de uma cidade. Então vai lá, vai pro terminal Cidade Tiradentes, você vai conseguir, óbvio que o chapéu vai ser diferente, mas você vai ter. Mercado da Lapa é incrível ali, estação Lapa? Sensacional. Melhor exemplo pra mim ali é o Rodolfo Ceregatti, o cara que toca cítara e saxofone – ele é o anarco total. Ele não quer conflito, ele não quer disputar espaço com ninguém, então ele vê que um lugar tá saturado e fala “ah, tudo certo, vou pra outro lugar. O cara pega o trem e vai pra alguma estação de trem, vai pra alguma região ali que ninguém nem pensou e faz, passa o chapéu, ganha seu troco, por quê? Porque ele é um cara que não se limita a tentar ir onde todo mundo vai, onde já é garantido, é um cara que arrisca. Talvez porque ele seja mais desconectado do mundo que os outros, pode ser isso também.

RG: É, tem isso também, as necessidades materiais né.

CR: Exato, o cara tem outras prioridades na vida.

Giovani Baffô – Poeta, negro, produtor cultural

Roteiro

- 1) Como você vê o trajeto das suas memórias desde criança até se tornar uma artista de rua?
- 2) Você se considera um artista de rua? Como é ser um?
- 3) Quais suas impressões de ver no vídeo uma lembrança audiovisual da sua atuação artística?
- 4) O que é entender a loucura da rua?
- 5) Uma citação sua na pré-entrevista: “Ser poeta é o que você pode dar para a humanidade, o que você pode dar para seu país, para a cidade. Poesia é quebra de barreiras, quebra de paradigmas, são propostas coletivas”.
- 6) Ação cultural na rua. Como é a dinâmica?
- 7) A rua é um meio e não a finalidade para o artista se consagrar? É possível ser consagrado na rua?

Transcrição da entrevista

Giovani Baffô: Qual que é a fita, ô Rob?

Robson Gonçalves: Conta suas origens aí, Baffo, suas raízes...

GB: Nasci no Jardim Boa Vista, num barracão de zinco, era o ano de 1982 né... minha mãe era solteira, éramos em oito irmãos, ali até o momento, e me criei no Jardim Boa Vista, com dificuldade, na favelinha... mudamos prum barraco maior, fiz creche e escola primária no Jardim Boa Vista, cresci no Jardim Boa Vista com muita luta, trabalhando na feira, cuidando de carro... Estudava à tarde no Colégio Solano Trindade, e o que mais... tinha dificuldade de conseguir algumas coisas, uma vida sofrida assim em questão de dinheiro, em questão de bens aquisitivos, e a favela

era muito violenta também – foi uma infância bem sofrida, tinha tiroteio quase todo dia, podia morrer a qualquer hora, muita briga na rua, muito bêbado, essa galera muito louca pra caralho, minha mãe muito estressada com o ritmo da favela, e tendo que trabalhar também pra fora...

RG: Era só você, sua mãe e seus irmãos?

GB: Era só eu, minha mãe e meus irmãos...

RG: E o pai?

GB: Meu pai meteu o pé, irmão... daí depois minha mãe casou de novo, tive um padrasto e tal, foi um pouco mais fácil a caminhada, mas ainda assim a vida era bem difícil, tinha pouca gente trabalhando, e deu a sorte de, entre meus irmãos, eu me interessar por leitura, desde criança no Colégio eu tinha assim fascínio pela leitura, eu gostava dos livros, gostava de gibi... eu curtia uma música e meus irmãos não se ligavam tanto assim, a galera era mais ligada na televisão né, ver Xuxa, Sílvio Santos, eu brigava pra ver uns programas mais da hora na Cultura... ou até eu queria ver o Fantástico e eles queriam ver o Topa Tudo por Dinheiro, bagulho bem de massa assim, e eu lembro que minha irmã botava sempre na Rádio Cidade, eu queria ouvir a Rádio USP, Eldorado, Antena 1, pra descobrir música mundial, surfar na onda da música, ficar pesquisando então sempre tive essa dificuldade de ter acesso à arte fora de casa e dentro de casa, mas eu dei muita sorte que tive os livros, só eu que gostava de livro lá em casa, mas não tinha onde guardar e tal, não tinha uma estante, colocava em caixa e minha mãe jogava fora a caixa com os livros, que ocupava muito espaço em casa...

RG: Como é que foi o primeiro contato com a leitura que você teve?

GB: Meu primeiro contato foi na escola mesmo, com sete anos, tinha um projeto lá na Escola Solano Trindade, que tinha uma onda, acho que era um ou dois dias por semana que a gente ia pra sala de leitura, aí a gente ficava fazendo uma leitura acompanhada com a professora, livro infantil, livros de quatro, cinco, seis frases por página - talvez até menos - livro de trinta páginas, ficava lendo esses livros na sala

de leitura da escola, e gostei, comecei a ler gibi pra caramba, todo tipo de gibi – Mad Max, Tex, Turma da Luluzinha, Turma da Mônica, Homem Aranha, um monte da Marvel, um par da DC (Comics), fiquei lendo... Maurício de Souza, pra caramba, e depois eu passei a minha infância inteira lendo gibi, pegava quarenta gibis e lia em uma semana, tinha pilhas e pilhas de gibi... a gente morava lá perto da DINAP, né, que é a Distribuidora Nacional de Publicações, a molecada roubava lá e eu comprava deles, às vezes eu ia roubar também, e ficava nessa onda aí... depois do gibi eu passei a ler muita revista, e pegar um livro ou outro assim né, mas também sem muita direção de leitura – lia muito Sidney Sheldon, Pedro Bandeira, essas coisas mais onda juvenil, Walcir Carrasco, aí fiquei até os 17 anos lendo tudo que caía na mão, caía alta literatura mas eu não sabia o que era, não sabia o que era literatura né, as correntes literárias... livro de história, livros didáticos, livro de escola tipo 'A Moreninha', aí eu li Lima Barreto e foi legal... aí eu fui pro primeiro ano do segundo grau, primeiro ano do colegial, aí eu conheci uma professora de História... eu já ouvia Nação Zumbi, Planet Hemp, já tinha essas rebeldias assim, fumava maconha, frequentava estádio, fazia umas piadinha inteligente, e a professora – *Ô moleque, você é um cara inteligente e tal, se você tiver aí uma base de leitura você consegue muita coisa!* Aí ela me deu umas dicas de leitura, me deu os Beatniks, me deu Drummond, me deu Dostoiévski, Kafka – me deu os grandes mestres da literatura mesmo, daí eu comecei ler Guimarães Rosa, Euclides da Cunha, comecei a ler, ler, ler... daí depois eu passei a escrever cara, e depois disso fiquei com uma vontade enorme de sair na rua, mostrar os meus escritos e tal, comecei a conhecer uma galera de São Paulo que escrevia, vendia livretos, Renato Alemão, Berimba de Jesus, Caco Pontes, Maurício Marques, pessoal que vendia livreto na rua, de mão em mão, e fui entrar nessa, já fiz meu rolê, vender poesia por aí, dei um rolê por BH, Ouro Preto...

RG: Você saiu de casa?

GB: Saí de casa e fui morar na rua pra vender poesia.

RG: Você morou na rua como?

GB: Na rua é pegar os livretos e ir na rua... se você vender você paga o hotel, se não vender cê dorme na rua. Ou então dormir na casa de uma gata, fazer uma amizade e ficar uns tempos na casa de um amigo, dormir em universidade...

RG: Mas porque você topou isso aí?

GB: Tipo assim, os caras que eu pirava na poesia contemporânea, que eu via eles mostrando o trampo, tinha feito esse rolê, né... a 'Poesia Maloqueirista', que eu vim a entrar depois, e foi minha inspiração, os caras tinha feito isso, o Berimba, o Limão, os caras tinha esse rolê de ter ido pra Minas Gerais, pro Rio de Janeiro vender poesia, então eu sei, achei que a onda era essa. Também pirava nos Beatniks... e tinha essa onda de - *Rua, rua, vamos viajar!*, aí eu pirava nesse negócio de pegar estrada, mas era uma onda mais hippie. Foi até um acidente assim, fui passar um Carnaval na praia, e acabou o dinheiro, comecei a vender uns poemas, e falei – *Mano, ou é agora, ou não vai ser nunca.*

RG: Você tinha quantos anos?

GB: Era velho já, tinha uns vinte e seis, vinte e sete anos, daí eu pensei ou era agora ou já era, vou entrar pro mercado de trabalho daí, sei lá... vai ser uma coisa meio frustrada né. Daí eu comecei a falar, a fazer os poemas e tal, fui tentando naquela onda né, de até onde eu alcançava, até onde eu ia conseguir ficar nessa, se era um mês ou dois, daí fui aprendendo muita coisa, fui aprendendo a pegar hotel mais barato, comer em lugar mais em conta, comecei a andar com uns hippies pra aprender coisas como tomar banho em uma fundação, fui pegando os esquemas da rua, deixar a mochila em guarda volume, pegava umas minazinha aí por conta da poesia, tinha uma bagagem cultural que facilitou pra caramba estar na rua, foi primordial...

RG: Veio dos livros...

GB: É, veio dos livros, que eu cheguei a ler bastante né, depois entrei na onda de encarar um livro, e então eu peguei essa bagagem cultural... cheguei a ver uns filmes né, viajava muito nas ideias da galera que fazia faculdade, tinha uns amigos

meus da USP que fazem História, Geografia, então a gente conversava bastante, bebia, fumava, então eu pensava – *Vou sugar um pouco de informação dessa galera, o máximo que eu puder...* Frequentava muito a Vila Madalena, a Augusta, sempre tava tentando adquirir mais bagagem cultural e botar pra rua a bagagem que eu tinha, né véio, e nesses dois anos de rolê, vamos dizer pelo Sudeste né, eu consegui conhecer muita gente, então eu sempre tava namorando uma minazinha de faculdade, sempre tava andando com os estudantes, uma banda, com um hippie, sempre tava procurando uma informação sobre o país, sobre política, sobre artes, sobre cultura, tá ligado, frequentava muita exposição porque sempre tava procurando um centro cultural pra tá vendendo as poesias, então sempre tava conhecendo um artista... rodava muito centro cultural pra vender um livro, e em cidade histórica né... fui pra Ouro Preto, aprendi muita coisa em Ouro Preto, fui pra Mariana aprender muita coisa, fiquei em Paraty e aprendi também...

RG: Mas por que Ouro Preto, porque você foi pra Minas Gerais?

GB: Então, por conta que o Renato Limão e o Berimba já tinha feito esse rolê de poesia na rua por Minas Gerais, fui meio que fazer uma trajetória, um percurso que já tinha sido feito por outros poetas que eu já conhecia, que era Minas Gerais, Paraty e o Rio de Janeiro, e foi isso que eu fiz. E por causa disso eu fiquei indo muito em festival, festival de jazz, de música, de teatro, de cinema... tava sempre em festival, né véio, então fui sempre aprendendo muita coisa, sempre trocando com muita gente do Brasil inteiro e nesse meio tempo ia escrevendo os poemas, com essa bagagem adquirida, e fui sendo aceito, conhecendo a galera que tava no meio, a galera que dizia – *Pô, cê escreve bem, cê tem uma onda...* Fui entrando na parada, fazendo nome, trocando umas ideias, fui evoluindo pra caramba, aprendendo muita coisa que eu não sabia, aprendendo as coisas das escolas literárias, tá ligado... - *Ô cara, fica esperto que essa cadeira afunda, vai quebrar o pé dela véio!*

RG: E como é que você fazia os impressos?

GB: Fazia impresso na mesa, em gráfica, fazia xerocado mesmo, escrevia a mão... no começo eu só falava – quando eu tava em Paraty só falava o poema, inventei o

Menor Sarau do Mundo pra poder falar um poema, e passava com o chapéu, fazia um sarau debaixo do guarda-chuva e passava o chapéu...

RG: Conta a história do Menor Sarau do Mundo...

GB: Então, o Menor Sarau do Mundo tava eu e uma guria que saiu comigo para o carnaval em Paraty, aí cara, eu comecei a vender poesia... eu era muito tímido, nunca tinha vendido poesia, experimentado falar poesia, só escrevia, mas nunca tava ali de frente, num sarau mesmo falando, sempre só olhando e observando, de longe. Aí eu escrevia e tal, comecei a escrever meus poemas, peguei um sulfite, escrevia no sulfite, passava uma goma arábica, deixava ele engomado, pra fazer uma fogueira, queimava na vela, dava uma aparência de pergaminho, meio antiga e tal, e pendurava eles nas paredes dos casarões antigos, falava os poemas lá e vendia, aí véio, chegou um dia que o fiscal chegou lá e falou que eu não podia mais usar aquela parede, tava utilizando um espaço que não era meu, coisa e tal, beleza, peguei esse varal, fiquei andando com ele assim, aí começou a até chover, daí a gente ficou num palco, tinha uma estrutura de palco que tinha sido colocada para um show e não tinha sido desmontada então, né mano, aí ficamos lá pra se abrigar da chuva eu e a guria que tava comigo, e então entrou uns chilenos lá, mano, ficaram dançando lá, coisa e tal, esqueceram um guarda-chuva lá, daí nós pegamos esse guarda-chuva pra se abrigar mesmo. Aí eu fiquei andando com esse guarda-chuva, percebi que tinha uns buraquinhos e tal, e eu tava com uns cordel, daí eu pensei – *Pô, mas se eu amarrar esses cordel no guarda-chuva e ficar pendurado eu consigo ficar andando com ele, e os guardas não podem falar nada!* Aí fiquei fazendo isso, tá ligado, fiquei falando poesia debaixo do guarda-chuva, daí eu chamava de ‘Abrigo Anti-Créu’, na época né, ‘Abrigo Anti-Ignorância’, ‘Menor Sarau do Mundo’, ficava chamando de várias coisas, um dia falava isso, um dia falava outra coisa, o ‘Guarda-Chuva Poético’, o ‘Mini Sarau’... daí pegou ‘O Menor Sarau do Mundo’.

RG: Como era a recepção das pessoas?

GB: Então, quem tem uma bagagem cultural sempre vai entender né, vai saber o que tá rolando, vai tentar entender e vai achar legal, pô, muita gente que tinha uma bagagem cultural achava interessantíssimo, e o popular mesmo era piadinha né -

Não tá chovendo não!, - Cê é doido!, essas coisas, mas pra que tinha uma bagagem cultural foi bem legal, foi muito loco, comecei a me dar melhor, comecei a ter autoestima como artista, saca, a enfrentar melhor, lidar melhor com a grana, como saber dormir melhor em hotel, viajar mais confiante pois agora eu tinha um produto mais da hora, aí eu fui à FLIP né, peguei a 1ª FLIP, conheci vários poetas, fiquei mais empoderado também, e vim pra São Paulo depois de todo esse rolê, e entrei no rolê, consegui um poema bem legal, um haikaizinho famoso, vendi muito livreto na rua, e entrei, sei lá, no primeiro time da poesia paulistana, vamos dizer.

RG: Quem é esse time?

GB: Eu diria que é a molecada que começou nos anos 2000, né...

RG: Que é uma poesia de rua mesmo...

GB: Que é uma poesia de rua sim, mas é uma poesia de periferia: Serginho Poeta, Binho, Sérgio Vaz, Berimba de Jesus, Caco Pontes, Renato Limão – mais pela poesia, porque a figura dele não é tão conhecida – quem mais... Daniel Minchoni, Allan da Rosa, uma galera que se você pensa em poesia contemporânea em São Paulo, você pensa nessa galera, Augusto Cerqueira, Victor Rodrigues, Ni Brisant, tem uma turma aí, que tá fazendo a onda, tá segurando a onda da poesia falada principalmente, o Zinho Trindade... acho que a poesia, o que a gente tem é mais falada do que escrita apesar de tudo, apesar da gente ter publicado três livros, a gente é mais conhecido pela atuação em saraus.

RG: Então veio ao mesmo tempo essa onda de saraus e o primeiro time dos poetas, você acha que tem a ver?

GB: Então, eu chamo de primeiro time essa galera que veio dos saraus mesmo, e o que eu faço parte é a 'Poesia Maloqueirista', que é mais de rua mesmo, nasceu vendendo livreto na rua, em cinema e tal. E o sarau, sei lá, a galera tá exigindo agora que você tenha um sarau, é mais você ser poeta se você tá dentro de um sarau, acho que isso é um carimbo a mais, não sei como é que é, acho que a galera entendeu por isso, né – *Esse é um poeta de sarau!*, e acho que isso é uma das

coisas bem originais aqui de São Paulo, conseguiu um espaço de invenção, reivindicação, e um espaço de troca que veio substituir os sindicatos, até as escolas de samba que perderam um pouco o rumo, veio substituir essas associações de pais e mestres, essas associações de moradores, essas associações de amigos do bairro, isso tudo foi ficando pelego pra caramba... esse sistema de proteção que a gente tinha nas cooperativas, o que tinha pra proteger a periferia, foi se perdendo, e veio o sarau, a comunidade abraçou e tá gritando bem alto nesses saraus, tão dando uma força pra periferia se encontrar e deixar de ser periferia um pouco e fazer parte do centro.

RG: Mas fora do sarau a poesia não tava muito presente...

GB: É, não tinha muita gente falando de poesia na periferia, tá ligado?

RG: Você já fez o 'Menor Sarau do Mundo' na periferia já?

GB: Já, já fiz já...

RG: Recentemente?

GB: De 2008 pra cá fiz em algumas favelas o Menor Sarau né, Zona Sul principalmente...

RG: E dá certo?

GB: Sempre dá, mas é mais com criança, não tem como não dar certo né, porque... o poeta, né, ele busca o contato, numa ponte com o cidadão, que vai buscar a parada, essa é uma coisa meio de ataque mesmo, cê tá passando na rua, daí você diz – *Quer ouvir um poema?*, daí o cara fala não, mas mesmo assim você pode dizer o poema, entendeu? Sempre vou conseguir falar o poema, pois são poemas curtos. Mas acho que antigamente não tinha um cara que falava sobre poeta na periferia, ou tinha poucos assim – *Esse cara era poeta, mas tava dentro de casa, ele escreve poesia e fica lá...* Essa galera resolveu gritar mesmo na rua que é poeta, não tinha essa galera que falava poesia assim, a não ser que chamasse um rapper de poeta,

um sambista, tá ligado, mas o cara que tá pensando poesia pra escrever livro, tá ligado, não existia e agora existe – *Ele é poeta, que tem um livro publicado, tem relações com editores...*

RG: Tem que entrar nesse mercado...

GB: Por isso acho que é mais fácil entrar nesse primeiro time, então, porque ele tem só vinte anos, tem muito a inventar ainda, muita gente a ser descoberta, o Brasil precisa ainda descobrir muitos autores que estão na periferia, eu também preciso ser descoberto, por favor... e acho que a galera tem que se ligar que poeta é o que você faz com a vida, não o que você faz com o livro, com a poesia...

RG: Como assim?

GB: Então, é o que você dá pra cidade, o que você pode dar pro seu país, pra humanidade, não é o que você pode dar pras pessoas lerem, sacô? Poesia é comportamento, quebra de barreiras, quebra de paradigmas, são propostas coletivas né... a poesia da década de 50 mudou o comportamento sexual, a poesia dos anos 70 inventou uma juventude, a poesia do Agostinho Neto liberta Angola – ele é um poeta e um revolucionário, o Che Guevara escreveu poesias, aforismos... O poeta ele tem que se comportar diferente, tem que mostrar uma forma de comportamento mais liberta, tipo, quando a gente propõe um Jazz na Kombi, é um poeta pensando - *Porque a gente não usa melhor a rua, não faz um espaço pra troca mesmo...* é o cabelo diferente, as roupas, a possibilidade de convívio com as drogas – não ter medo das drogas, nem ter um apego de se entregar, conseguir usar umas drogas pesadas como artista e fazer disso uma viagem que cê possa colocar no papel e esquecer, não entregar seu corpo pra isso ou aquilo, entregar seu corpo pra humanidade como um todo. A gente tá sempre pesquisando e estudando, mas não tá atrás de um diploma, tá atrás de melhorar nossa qualidade poética, nossa percepção de mundo, isso é ser poeta, correr riscos com a poesia, por exemplo, eu quando era moleque de periferia, não podia tá numa FLIP, eu topei o risco de ir pra rua, vender meus livretos, tinha tudo ponderado, sabia que eu não ia ganhar dinheiro, ia passar uns perrengues coisa e tal, mas sabia que eu só ia

conseguir ser poeta daquele jeito; se tivesse escrito um livro e ficado na minha casa, talvez não teria tantos poemas legais assim...

RG: Ia ser muito confortável...

GB: Isso. E a galera me chama assim mais pelos poemas que eu fiz na estrada dos que eu fiz em São Paulo, essa coisa que eu peguei na estrada me ajudou muito assim a, vamos dizer assim, ter uns quinze ou vinte poemas consistentes, alguns foram até pra livro didático, outro foi gravado pelo Criolo...

RG: E essa relação com a rua... como é que faz?

GB: Então velho, eu sempre estive na rua. Como a casa era pequena e a família era grande, e era muita escassez de alimento, comia só no almoço e na janta, não tinha nada, não tinha lanche da tarde, uma bolachinha pra você estar beliscando aqui, um chocolate, então tudo o que a gente queria de conforto, de guloseima, de diversão, não tinha videogame, não tinha televisão, tinha um rádio que era pra vinte pessoas, tá ligado, então tudo que a gente queria de conforto, diversão, de um pouco mais de luxo, de solidão, era a rua que dava, de grana – minha mãe nunca me deu grana, minha mãe nunca me deu roupa, então pra ser um pouco mais humano eu tinha que ir pra rua, comer bolacha, tomar um sorvete, jogar uma bola, brincar né, porque eu nunca tive um brinquedo, então a rua foi um suporte de vida mesmo, minha mãe trabalhava o dia inteiro, meu pai trabalhava o dia inteiro, a gente ficava meio ao deus-dará sem nenhum adulto pra dar direção, então cada um descobriu alguma coisa. Eu fui cuidar de carro né, fui vender na feira, fui olhar boteco, então tem toda essa carga de rua, frequentei a torcida organizada, fui camelô durante treze anos, fiquei muito tempo na rua.

RG: Camelô aqui no centro?

GB: Camelô no centro de São Paulo, sempre na 24 de maio. E eu conheci muita gente da rua, eu fui pichador, conheci muitos grafiteiros, conhecia uma galera punk que estudava, fui muito a show de graça, tava sempre na rua, eu era rato de biblioteca, frequentava algumas bibliotecas pra ler mesmo, e a rua me deu muito do

meu suporte, e por isso que quando eu fui poeta eu não tive medo de levar meu livro pra rua, nem o receio de fazer abordagem, porque eu acho que vendia pouca poesia no começo porque era a arte né, não sabia como vender, a gente vendia de tudo – calça jeans, camiseta, mas eu não tinha uma sapiência assim... literária, ainda, a ponto de ser confrontado várias vezes não sabia o que dizer daquela poesia, o que dizer com aquilo, que tipo de poeta que eu era, tá ligado, eu sempre tava ao deus-dará e tava sempre aprendendo, todo dia que eu ia vender poesia na rua eu tava aprendendo, todo dia era um aprendizado tá ligado.

RG: Cê morou no Rio também?

GB: Morei no Rio, morei muito no Rio, morei em Santa Teresa, morei na Lapa, na Estácio...

RG: Aí cê foi pro Rio por causa dessa onda de poetas também?

GB: É, então eu fui pro evento em Paraty, não tinha muita pretensão de conhecer os bagulhos, tava vendendo, tava indo né, daí o cara falou pra mim – *Giovani, tem uns caras lá no Rio véio que se chamam 'Os Poetas do CCBB', um monte de poeta que fica vendendo no centro cultural, assim, assim, assim...* Isso aí chamou minha atenção pra caramba véio, - *Preciso conhecer essa galera aí...* que eu sempre tava sozinho, nunca conhecia outro poeta, ou conhecia outro poeta mais velho que tava curtindo a família coisa e tal, não tava trombando a galera que tava no rolê também da poesia, foi bem mais pra entrar no rolê mesmo, daí chegando no Rio foi que eu aprendi mesmo a fazer livreto, tirar xerox, dar ideia, tá ligado, ir pra cima mesmo com a poesia, daí do Rio fui Brasília, fui pra BH, sempre com livreto e o 'Menor Sarau', e fiquei um tempo em BH, arranjei uma namoradinha, vim pra São Paulo com ela, ficamos um tempo aqui em São Paulo, aí voltamos pra lá, de lá eu voltei pra cá, passei um tempo em Ouro Preto, daí eu voltei pra Paraty, morei um tempo em Angra, morei mais um ano e meio no Rio, daí no Rio eu já tava saturado de livreto, de rua, de hotel barato, de casa alugada, de morar não sei o quê, de estar sempre andando duro, sem dinheiro, daí eu falei – *Vou voltar pra São Paulo*, daí chegando em São Paulo o Berimba falou – *Pô, Baffô, vamos publicar um livro mesmo...* Daí eu voltei a ser camelô inclusive, publiquei o meu livro, tá ligado, com

esse dinheiro do camelô, fiquei vendendo livro, e sendo camelô, daí apareceu uns trampos mais sérios, tipo vender poema pro SESC, de botar em livro didático, começou a aparecer dinheiro pra minha arte - *Acho que dá só pra viver da minha poesia, coisa e tal...*

RG: E dá?

GB: Não dá, não dá não! Se você for viver como eu que tava na rua, pagando hotel barato, tendo uma vida bem modesta, sem muitos bens, sem perspectiva de ter uma casa, de ter um carro, de ter máquinas com que cê possa evoluir assim, eu acho bem difícil, a não ser que você seja um Manoel de Barros, que tinha noventa anos e demorou muito pra chegar nesse patamar, ou então que você consiga uma coisa que toque no rádio, mas sem isso eu acho difícil, bem difícil viver de poesia impressa, já deu pra viver, mas eu me estourei todo, estourei joelho, estourei coluna pra conseguir vender doze ou treze livros por saída, que era o ideal assim, tinha dia que eu vendia legal, uns vinte...

RG: Mais difícil, mais dureza...

GB: É, mais dureza... e depende muito do seu humor, conseguir alguém que distribua esses livros é muito difícil, cê tem que ter um assessor de imprensa, conseguir entrar na mídia, tá ligado, e dessa forma como a gente faz, eu acho bem difícil um cara que consiga viver.... digo viver mesmo, curtir um fim de semana, por exemplo, o dia que eu mais vendo é o sábado, no sábado eu não podia pegar uma feijoada, um chopp, tinha que vender livro, eu era um escravo no sábado, sabe, e eu sou um *bon-vivant*, queria estar curtindo também, queria estar na mesa, não queria estar enchendo o saco de quem tivesse na mesa. E daí a gente fez outras coisas, fizemos lá o 'Viela em Close' que é um projeto social que não dá dinheiro nenhum pra gente, mas dá alegria, vontade de viver, e depois o 'Jazz na Kombi', que acho que quem paga as contas é o 'Jazz na Kombi' né, junto com o 'Menor Sarau', mas se hoje eu tiver duro, eu faço um festival de Jazz e monto um bar, vendo camiseta de Jazz, sei lá, faço o dinheiro aparecer. Agora com a poesia... eu já não tenho mais saco de estar vendendo poesia pros outros na rua, fiz isso durante sete anos e não

tenho mais prática, tenho livro pra caralho lá em casa pra vender e não consigo mais vender esses livros na rua.

RG: Não consegue porque já cansou...

GB: É, porque eu já fiz muito isso né, cara...

RG: Compensou?

GB: Pô, compensou, vendi cinco mil livros do meu 'Delitos e Deleites', vendi dois mil do Pequenos Golpes e trezentos do Ponte Pálpebra que eu tava cansando já, e foi a última edição, e fora mais de, vamos botar aí, duzentos mil livretos, xerox, tá ligado, de nove tipos diferentes, cada um com sete poemas e tal. Então, tipo assim, tem a abordagem – *Tudo bem? Sou o poeta Giovanni Baffô, tô divulgando meu trabalho, não sei o quê, pá, pá, pá...* Daí o cara fala – *Vou te dar uma moedinha... quanto que é?*, - *Vinte conto!*, - *Pô, mas é caro... porque você não vai trabalhar, porque você mora na rua?* Enfim, eu não tenho mais saco pra isso, continuar mentindo...

RG: E o 'Viela en Close' é o quê?

GB: O 'Viela en Close' é um centro cultural a céu aberto, né mano, um sonho que a gente teve, como eu te falei né, eu fui um leitor assíduo, essa bagagem cultural que eu consegui, li Thomas Mann, os Kerouac, consegui ler Bukowski, consegui ler Os Sertões, Dostoiévski, Kafka, me transformou em um ET entre os meus, tá ligado, na favela ninguém sabia o que eu tava falando, fazia alusão, fazia piadinhas mais inteligentes, citando cinema, citando grandes autores, usando roupa de brechó, ninguém entendia quem eu era ali – *Esse cara é viado, artista, é louco, é mendigo?* Tá ligado, eu não conseguia um diálogo entre os meus... Então eu precisei levar a cultura dos meus amigos lá para conversar de novo com eles, tá ligado, e assim um pouco também de pena dos filhos deles, por que... eu consegui ter uma vivência cultural, tipo assim, eu sou o único cara lá que tinha um pensamento artístico na comunidade, na favela onde eu morava, não digo no bairro inteiro, na favela eu era a única pessoa que sabia o que arte, o que era ser um artista, todo mundo tinha um pensamento operário, um pensamento miserável, um pensamento religioso, tá

ligado, um pensamento de coitado, um pensamento de bandidagem de querer dominar os outros... daí eu falei - *Se não for pra levar um pensamento cultural pra essa galera, eles vão ficar tapados pro resto da eternidade, e não vai sair ninguém daqui, e vai ficar muito difícil ficar vindo aqui, né...* Porque minha mãe mora lá ainda, meus irmãos moram lá, e a gente leva isso pra elevar a cultura da comunidade mesmo, a ideia é conseguir fazer isso em oito ou dez anos, estamos no quinto ano, daqui uns quatro ou cinco anos a galera vai saber o que tá rolando, assim...

RG: Fazendo sarau, tendo música...

GB: É, fazendo sarau, com música, mostrando grafitti pra eles no dia a dia, por exemplo, a galera tá fazendo, montando um grafitti lá agora, os festivais passam, mas os grafittis vão ficando, as lembranças, os cartazes, a sede que a gente tem lá né, que tem aula de inglês pra molecada e tal... e a 'Viela en Close' é um sonho antigo que eu tinha né, consegui conversar com a minha galera, sempre tive que rebaixar meu nível intelectual pra estar andando com meus amigos de infância, e isso era terrível né, porque eu tenho um português mais coloquial por causa dos livros, quer dizer, falar mais próximo da norma culta né...

RG: Ter mais repertório...

GB: É, ter repertório por conta das leituras e tal, lia dicionário né, conseguia me dar bem na escola, sempre fazia meus trabalhos, conseguia fazer um debate político, saber de quem eu deveria saber na política nacional, e meus amigos não, sabia era só futebol mesmo, só o baile do fim de semana, o samba, quem tá comendo quem, quem tá roubando mais, quem é o dono do tráfico, essas ideias bem... e eu não, meio em separado, lendo umas revistas diferentes, lendo 'Caros Amigos', na política eu sabia o que era ser de esquerda, sabia o que era o núcleo do PT, as comunidades, tava mais ligado no país, né mano, eu saí... e fui lá, tive esse pensamento de levar cultura pro bairro, fazer um festival de cultura pra quebrada. Muito antes do 'Vielada' né, o 'Vielada' é de 2010, em 2002 a gente fez o 'Invasão Cultural', que foi dois festivais que a gente fez na comunidade, com muito rock'n roll... Tinha um lava rápido lá, que meu irmão era gerente, daí a gente fazia uns festivais de punk-rock, fazia um 'Lual na Pedreira' que era atrás de casa, sempre

tava correndo atrás de uma coisa cultural assim, a gente fez a macarronada comunitária, que a gente fazia de graça pra comunidade com coisa doada...

RG: Esses seus amigos eles conseguiam dinheiro como? Como eles recebiam?

GB: Então, eu conseguia uma galera lá do bairro, tipo umas seis ou sete pessoas que topava fazer as coisas, tá ligado, que ia pra cima, e com os amigos era diferente mesmo, se tinha um macarrão, eles iam lá e comiam um macarrão, e depois é isso, engatavam a onda. E era isso, eu continuava indo em show, em biblioteca, indo em palestra... frequentei palestra do Stédile, João Pedro Stédile, do MST, era moleque e fui ver palestra dele, fui ver palestra do Tom Zé, tá ligado, ia ver palestra do Fernando Bonassi, do Ferréz, ia pra FIESP, pro CCSP, pro Itaú Cultural, na Biblioteca Mário de Andrade, no SESC Consolação, na Praça Benedito Calixto, tirava um pouco de cada coisa da rua onde eu ia, como eu trabalhava de camelô, minha estratégia era o que – ficava o dia inteiro na rua, via os grafiteiros, parava perto, trocava uma ideia, via uns rappers, conversava, todo mundo que eu sacava que fazia alguma coisa na cidade eu sugava um pouquinho. E depois quando eu terminava o trampo, fechava a barraca às seis da tarde, todos os meus amigos iam pro samba, tá ligado, eu ia pra Augusta, pra Vila Madalena, ia pra um show em algum lugar, ia pra USP, mas sempre pra alguma coisa cultural, fugia muito da massa, andei muito solitário por causa disso. Uma coisa chata... eu ficava bêbado nos rolês, eu entrava numa livraria e ficava lendo poesia, não tinha acesso aos livros pra comprar, ficava lendo em livraria mesmo – sacando as novidades na Livraria Cultura, Livraria da Vila, entrava em livraria de Shopping pra ler, tá ligado. Era viciado em leitura, a leitura me deu uma puta bagagem cultural, por conta de ser bem apessoado, ser um negro bem apessoado, botava umas camisas e tal, pegava umas mulher que estudava, ou que tinha profissão também, que me levava pra casa, via um filme aqui, um filme ali, dava uma dica de um livro, levava numa peça, levava num show... aprendi muito com namoradas, namorei muito universitárias, né véio, namorei uma jornalista, tá ligado, namorei sempre uma galera que tava no rolê da cultura, e trocava ideias com elas, com os pais, com os irmãos...

RG: Sempre achando as fendas...

GB: É, tava muita sorte também, dei a sorte de me meter com o movimento humanista...

RG: Humanista?

GB: É, um movimento bem legal, que tem uma bagagem intelectual...

RG: O que é isso aí?

GB: É um movimento pelo ser humano... uma organização mundial, que tem sede no mundo inteiro e tal, e tá sempre trabalhando em prol do ser humano, fala do bem estar, e ensina pessoas de baixa renda a meditar, a conhecer o corpo, a mudar seu cenário, reconhecer o ser humano como um ser de bem, tipo, a fazer boas ações, isso aí me deu uma bagagem legal também de meditação, auto conhecimento, de cultura, de postura com as drogas... Dei muita sorte, fui conhecendo um aqui, um ali, outro lá, e fui bebendo de várias fontes, digamos assim, e fiquei assim com o que eles chamam de cultura orgânica, um intelectual orgânico - não só de saber muita coisa, mas saber fazer muita coisa, saber resolver muitas coisas... fazer uma crítica a um festival de artes, eu não saberia fazer, mas eu consigo fazer um festival. A gente vive mais da intuição, tateando, apontando coisas, descobrindo coisas num livro e pegando pra si, tomando da galera mesmo, lia Maiakowski pegava um pouco de Maiakowski, lia Drummond pegava um pouco de Drummond, descobria a Bíblia e pegava um pouco, Kafka, Tarkovski... e era um pouco de tudo que ia aparecendo, e ia tentando pegar pra si, deglutir, combinar e colocar no papel.

RG: E o 'Jazz na Kombi'?

GB: Então, como a gente sempre fez negócio desse tipo, teve o 'Viela en Close', fez a 'Invasão Cultural', fez o 'Lual', a gente sempre tava tentando ocupar a rua de alguma maneira – tinha o 'Menor Sarau do Mundo', sempre que a gente podia fazia um churrasco na rua... Então a gente comprou uma Kombi pra ajudar no 'Viela en Close', que a gente carregava muita tranqueira tá ligado, carregava muita banda, muito equipamento - devolvia, pedia – então com a kombi ajudou a gente vender cerveja também na rua, e foi assim, mano... a onda é que a gente tava ouvindo um

jazz na kombi e falamos – *Vamos fazer um festival de jazz na kombi, levar umas caixas e deixar pro pessoal ouvir*, a gente nem pensou em levar bandas no começo, a gente só conhecia uma, o *Tarick* a gente a princípio só tinha uma caixa, a gente pensou em levar pendrive mesmo e levar mais pra ouvir, daí depois a gente foi conhecendo banda, foi conhecendo banda, e foi indo mano, a gente deu muita sorte que pegou mesmo, mas foi uma ideia que a gente sempre teve de fazer coisa na rua, e ficou menos trabalhoso e mais gostoso de fazer. O ‘Jazz na Kombi’ foi mais fácil de fazer, porque a gente tinha a kombi e vários discos de jazz, a gente não precisou fazer e depois comprar a kombi, pesquisar jazz... a gente tava ouvindo um jazz sem muita pretensão assim, aquela coleção da Folha, saiu altas coleções de jazz que a gente foi comprando, tinha uns vinte, trinta músico de jazz que tava ouvindo assim... daí uma hora teve essa ideia, a gente já tinha essa coragem de sair na rua vender coisas, sem nesse negócio de pedir alvará, não sei o quê, pedir permissão, ainda tinha esse enfrentamento, nessa caminhada de camelô, daí a gente não tinha mais medo da rua, e foi por isso que deu certo, já era os caras da rua, que topava toda a loucura da rua, tinha muito conhecimento com a galera da rua, porque a gente andou muito na rua, pichando muro, saindo com torcida organizada, tá ligado, sendo punk, falando poesia... bebendo mesmo, frequentei muito buteco, frequentei muito a Vila Madalena, a Rua Augusta, o centro da cidade, então a gente andou muito na rua e essa carga voltou tudo pra nós. Conseguimos aglutinar muita gente, conseguimos trazer gente pra usar nossa ideia, muita gente querendo estar junto também...

RG: E a rua hoje, como é que cê acha que tá a rua? Desde a época que você vendia...

GB: Então, a rua, pra vender, está horrível hoje, entrou muita lei... do governo do PSDB é difícil escapar, a prefeitura quando cai no PSDB atrapalha muito a cidade, e esses quatro anos de Serra e oito anos de Kassab foi muito doloroso pra cidade... a gente perdeu muito espaço público, o camelô, o pichador, o grafiteiro, eles conseguiram mexer com todo mundo que tava na rua assim né, e daí criou algumas reações que é bom, quer ver, quer ver esses festival de não sei o quê... é tudo resposta a essa falta de liberdade, a galera deu um grito, e agora com o Haddad, tá ali, acho que a rua tá sendo muito bem usada, tem várias festas na rua, acho que

agora a gente tem que fazer o que o Haddad tá fazendo – a prefeitura sacar essa onda, e tornar oficial, pensar nas praças, construir praças já pensando como vai ser utilizada que vai ter gente na rua pra caralho, criar zonas de uso de gente a pé, gente que quer ver a cidade a pé mesmo, ou de bicicleta, ou de skate... a Prefeitura, o Poder Público já começar a preparar os espaços que o cidadão vai vir a usar, não o – *Eu vou ter que ir lá, transformar o espaço, pegar na picareta, levar móvel de pallet...* isso aí não existe mais! O Poder Público já tem que pensar os espaços de forma que o cidadão tire o máximo deles, é por isso que a gente tem que levar esse debate pro governo. Essa classe alta tem que parar de opinar na cidade, sacô, a classe alta opina em tudo na cidade, mas ela não usa a cidade, os ricos - se você faz uma festa eles não querem, se você leva uma banda, um festival pra rua eles não querem, se você vai botar um metrô em Higienópolis eles não querem, se você vai botar uma ciclovía ali nos Jardins eles não querem, só que eles não usam toda essa estrutura, que é pro povo... isso aí que tem que falar – *Pô, mas vocês não usam nada e ainda como vocês querem opinar na cidade?* Essa opinião da classe alta não existe. Porque vê, nem a polícia eles usam, mano, eles tem os seguranças deles, suas câmeras, eles nem são tão afetados assim pela criminalidade por conta dos muros altos, dos condomínios. Que se foda é nós que tá jogado aí, que tá mesmo com assalto, estupro, sequestro, com atropelamento, com as briga que a gente vê pela rua, tá ligado, os caras vem aí e breca o debate, daí os caras tão dizendo aí que o prefeito Haddad nem vai ser reeleito, mas porque ele não vai ser, por causa da classe alta que vai fazer de tudo pra achincalhar, zoar a candidatura dele aí nas próximas eleições. Então acho que a gente tem que participar mais do debate, nós que usamos a cidade, e a gente que é artista tem que gritar mais alto, como a gente faz no ‘Jazz na Kombi’, e tal. Mas o ‘Jazz na Kombi’ é uma onda que pra gente ganhar dinheiro mesmo, tá ligado, a gente não tem medo de ganhar dinheiro com o ‘Jazz na Kombi’, a gente não tem medo de ganhar dinheiro com o ‘Viela en Close’, e também com esse negócio empoderar a cidade, de falar que a cidade também gera renda, precisa ter essa onda aí. O ‘Jazz na Kombi’ é uma empresa mano, paga imposto alto pra caramba, paga nota alta cara pra caralho, move a máquina pública também, o dinheiro tá sendo gerado na venda de cerveja, dá emprego, distribui a renda, vamos botar aí, uns trinta manos diferentes pra trabalhar na kombi desde o ano passado... é uma coisa que movimenta, né, já fizemos parcerias com umas par de bar, restaurante, SESC, centro cultural,

empresa, então eu acho que se essa ideia fosse replicada, se a galera botasse uma kombi na rua pra fazer samba, uma pra fazer blues, outra pra fazer forró... daí cê começa a pensar – *Quantas kombis o Poder Público tem, quantas kombis a Prefeitura de São Paulo tem, quantas kombis a galera de combate a dengue tem?* Tá ligado, tem tanto carro parado por aí que dá pra fazer um circo na kombi, quer dizer, o espaço público tem muito potencial pra ser utilizado só que a burocracia e a falta de iniciativa do Ministério da Cultura, iniciativa mesmo de dizer – *Vamos montar uma kombi no circo em tal bairro?* A galera pensa muito no centro da cidade, e nas periferias se gasta pouco... esses poetas, esses coletivos de periferia eles poderiam estar sendo mais empoderados, e a prefeitura pode fazer essa ponte. Acho que a galera tem que se ligar na periferia pra produzir tanto mais artistas quanto mais espectadores de arte né, acho que isso aí que vai salvar a cidade e equilibrar muito a crise por aí, nesse setor de arte, nesse setor de turismo... e extrair felicidade do espaço público, tá ligado, que é o que a galera sabia fazer muito bem antes, com as escolas de samba e tal. Tá ligado que teve uma galera que quis que essas festas de rua fossem transferidas pra espaços fechados, pra se cobrar entrada, quando cê tira esse público dessas casas e põe ele nas ruas de novo você tem uma resistência forte. Tem que saber que é um jogo artístico também, um jogo cultural, mas é político também, é bastante político né...

RG: Então, pra você, ser poeta é uma questão política mesmo, né?

GB: Como eu falei, é mais o que você faz com seu comportamento, com o seu corpo, do que o que você publica, é tá topando mesmo. Pô, a gente quase foi preso muitas vezes com o 'Jazz na Kombi', porque, quando você tá na rua, tá afrontando a cidade, daí você fala pra polícia – *Pô, tá aqui na lei tal e tal, parágrafo tal, e a gente é garantido por lei, a Constituição garante esse uso do espaço público aqui, tá ligado?* Daí o cara fala – *Da hora, tá tudo sobre a lei, mas o vizinho ligou falando que você tá traficando droga aqui mano, não que você tá fazendo música, então eu vou ter que revistar a kombi...* Então você tá correndo um risco e tal, e se você se amedrontar, falar – *Opa! Calma aí...* Tem que ficar mais atento... – *Pô, cê topa ir preso só pra fazer um jazz na rua?* Tipo, por exemplo, se alguém morrer aí no 'Iquiririm (Jazz Festival)' quem vai ser responsabilizado? Vai dar um caldo pra nós... Poderia muito bem estar trabalhando, ter estudado pra conseguir um emprego que

me desse quatro mil reais, que foi o que minha irmã fez né, mano, mas eu não, topo ficar um mês aí sem dinheiro, um mês com dinheiro legal outro sem perspectiva tá ligado, pra continua fazendo poesia e inventando coisa pra cidade.

RG: E a cidade retorna com o que?

GB: Acho que a cidade não precisa retornar, ela retorna quando fica habitável, né cara. A gente faz isso aí pra tornar o espaço público um lugar habitável, e porque se a gente não fizer isso a gente deixa de habitar a cidade, volta pra aquela ilusão de voltar pro campo, e não sei o quê. Isso aí é tipo como se fosse um antídoto pra essa loucura da cidade, como se a gente tivesse tentando amenizar, eles que fazem a loucura e a gente dá um antídoto mesmo, um pouco de lucidez pra cidade. Saca, porque é loucura você encher a cidade de carro e não querer que feche a Paulista... é loucura a gente não querer convívio humano, implicar com quem anda de cachorro, anda de skate... ninguém tem que dar nada em troca, a cidade é essa aí mesmo, pode ficar pior, ou pode ficar uma cidade afável, uma cidade acolhedora, mais leve, uma cidade com menos doenças. A gente não quer nada em troca, no máximo... paga meu aluguel.

RG: É que eu vejo que tem muita gente ainda que tem essa visão romântica da arte de rua, né... como se fosse a arte fosse uma coisa que veio da beleza, da alegria...

GB: Mas não deixa de ser né, Rob... a arte é uma coisa de alegria, mas a gente não tá só pela alegria, a gente passa o chapéu, né mano. O artista de rua é um artista que não tem uma casa espetacular pra apresentar o trampo dele, então ele vai pra rua porque ele tem que exercitar. Um artista que não tá de frente com o público, um artista que não tá de frente com a possibilidade do erro, que não sabe uma reação do público, ele nunca vai ser um artista. Se ficar esperando uma casa de show, tá ligado, isso pra nós contemporâneos né, porque vamos falar lá atrás que a galera tinha que ir na cidade mesmo, tinha que ficar viajando, hoje não, a gente tem vários equipamentos culturais, várias galerias de arte que tá recebendo nosso trabalho, não precisa ficar correndo na rua. Então é assim, um artista que não sabe chegar na parada ele fica se exercitando nas ruas, também pelo dinheiro, porque ele não pode ficar em casa estudando sem ter um emprego, então o dinheiro que vai fortalecer

ele, o estudo dele, ou outra formação, que vai amadurecer a arte dele, vem da rua. Eu queria levar uma arte de qualidade pra rua, levar um livreto legal, uma arte que me tirasse da rua, tá ligado...

RG: Uma arte que te tirasse da rua?

GB: É, uma arte que me tirasse da rua. Tipo a Edith Piaf, tá ligado... uma artista de rua, só que ela elevou o nível dela, e saiu da rua; o Basquiat, é um grande artista de rua, mas elevou seu nível quando saiu da rua, essa é que é a onda, pelo menos na minha visão. Eu fui pra rua porque não conhecia nenhum galerista, nenhum editor, nenhum ilustrador, toda essa galera eu conheci na rua, conheço outros poetas, mas foi a rua que me deu isso aí, tá ligado. Eu não tenho essa ilusão – *Ah, eu sou um artista de rua, se não fosse eu a rua ia ser muito mais chata!* Muitas vezes eu sou o chato da vez na rua, tá ligado... Mas tem um pouco de beleza também, cê encontrar um cara que foi abandonado pela mulher, e num poema que você dê pra ele, ele lê ali o poema, e se encanta, ou se liberta... algo que cause reação nas pessoas, que às vezes ela até queira comprar um livro – *Pô, esse livro aqui eu comprei porque esse verso fala muito da minha vida!* Você vai fazendo uma troca de vivências, e é só isso, não tem rolar salvar São Paulo da barbárie porque eu vou montar um show de jazz. Pô, vi o Gordinho e o Lúdico fazendo um puta free jazz, e a galera passando batido... cê vai mais apanhar na rua que vai encantar, né Rob? Mas é resistência, e pagar o aluguel sem ter que trabalhar numa fábrica, tá ligado, a gente é artista porque a gente não consegue ficar sete dias nisso... e porque a gente não conseguiu fazer o que os outros conseguiu aí, estudar, lê certinho, entrar numa fábrica e receber aquela mixaria todo mês. A gente é mais, mano, a gente quer liberdade, quer ir pra Paraty amanhã, quer ir pra Minas depois de amanhã, a gente não quer só a grana, a gente quer dormir até meio dia, tá ligado, quer ver o passarinho fazer ninho, quer ver uma planta nascer, quer ver o mundo acontecer, não quer perder o dia a dia trancado no trampo sendo uma pessoa e depois das seis ser outra, quer ser a gente plenamente... Uma pergunta que me permeou a vida inteira foi – *Mas, Giovanni, você é você mesmo? Cê tá fazendo o que você quer?* Desde os meus treze anos essa pergunta sempre permeou os meus pensamentos e minha vida, meu sonho é sempre buscar ser autêntico, nunca busquei copiar, entrar em grupo, eu tava sempre seguindo muito minha intuição e fazendo o que eu queria

fazer mesmo, experimentando muita coisa, usando sempre um *blackão*, usava desde moleque um *black*, a molecada tinha o mó preconceito desse cabelo na favela, admitia, falava que não era certo, falava que era sujeira...

RG: É, mas é difícil seguir esse caminho na literatura em um país que não lê...

GB: É, aí quando você fala que quer ser um pintor pra sua mãe, você vai lá e mostra um quadro de repente né, mas quando você fala que quer ser um poeta é mó trampo, porque, vai lá, cê tem uns seis poemas, cê é moleque, daí fala assim – *Porque você não vai trabalhar?, - Porque você é poeta? - Mas você é poeta, então fica aí só escrevendo, lendo...* A família não admite isso, mas eu tive muito problema com meus irmãos, porque eu ficava lendo, lendo, lendo, escrevia a noite escondido, ou tava lendo ou jogando bola, quando tava em casa eu tava lendo, entrava dentro de casa era pra ler, não era pra ver televisão, não era pra ouvir rádio, ficava sozinho em casa lendo...

RG: E os seus leitores da rua, de onde eram? Da favela também?

GB: Na favela a galera não sabe o que eu faço até hoje, tá ligado, as criancinhas é quem estão lendo meus poemas lá no sarau, mas na rua, o Rob... cê acaba indo pra centro cultural, pra porta de cinema, acaba indo pra feira de artes, de livros, acaba indo pra show de jazz, acaba indo pra bairro boêmio, cê acaba tendo que encontrar o leitor. Isso aí que tem falando que você vai formar público, que a galera vai ler porque você tá vendendo o livro a vinte centavos, cinquenta centavos, dois reais... é mentira, formar público é na escola, que nem eu, que ia pra sala de leitura toda semana, é isso, você vai pegar um livro, vai ler, se você pegar um livro que gostou vai mostrar pra sala, se gostou de um tal autor você não vai ler vinte livros aleatórios mas cinco desse autor, mostrar o que é um gibi, falar pra ele o que é um poeta beatnik, um poeta romântico... é dar ferramenta pra ele ir explorando a arte, não é vender livro. Vender livro barato cê não tá formando público nenhum, véio. Aí acaba que você encontrar o leitor mesmo, gente que tem vontade de escrever e não escreve... gente que escreve mas não mostra, gente que escreve roteiro, gente que quer ter uma ideia em cima da sua – *Pô, vou comprar seu livro que eu posso ter alguma ideia, eu faço samba...* Gente que tá se alimentando de alguma coisa,

mesmo. Fui pra rua, vendi vários livretos, mas não digo que... levei poesia pra gente que era banguela, mas o pessoal prefere funk mesmo, e prefere a Rede Globo mesmo, e é muito mais bombardeado por isso do que por essas pequenas ações artísticas e culturais que a gente faz. Então eu vendi livreto mesmo, não formei leitor não, falar que eu apresentei a poesia pra periferia... isso aí é patacosa.

RG: Mas é um trabalho de fé, né... por que você faz isso?

GB: Cara, eu precisava fazer isso porque eu queria ser poeta, véio. Tipo, eu não sabia como fazer isso, não tinha nenhum amigo que tinha outra coisa, daí falei – *Vou entrar por esse caminho aqui.* Intuição, mano, não tava querendo ser recompensado, vai ter que me dar alguma coisa de volta, se eu viver três, cinco meses de poesia, beleza, qualquer coisa eu volto a ser camelô. Eu quando entrei na poesia não tinha uma coisa... não pensei nisso, em dinheiro... Quando eu era camelô ganhava bem, gostava de me vestir bem, gostava de tomar uma cerveja diferente, essas coisas de adolescente que cê começa a querer usar roupa de surf, e eu pensei, se eu for pra rua vou ter que deixar tudo isso, tênis legal, não tem isso na rua mais, na rua é duas camiseta, duas bermuda e duas calças, e depois passa a ser uma, tá ligado? Pensei em tudo isso... daí eu queria conhecer artistas, outras linguagens, conhecer mestres, ateliês, ter uma bagagem cultural elevada mesmo por esse rolê, e foi isso que aconteceu... comigo deu muito certo. Pensei pra caralho e tive medo, mas se eu não tivesse ido eu tava fudido, não seria o Giovani Baffo, só um Giovanni mesmo, o Giovanni Mendes, o Bispo, ia saber algumas coisas, mas não produzia nada artisticamente, que nem esses bunda mole xavecando mulher e mentindo pra mulher que é artista. Hoje os caras falam pra mim – *Você é poeta?*, e eu digo – *Sou, publiquei três livros, viajei, ando com poetas, tô com minha mente sempre ocupada num verso, numa invenção...*

RG: E 'Baffô' por quê?

GB: Então, um dos meus irmãos pegou esse apelido, que tinha uma novela com um personagem chamado 'Bafo de Bode', acho que era 'Que Rei Sou Eu?', sei lá, daí a gente era moleque, os mais pobrinho da favela, daí a molecada põe apelido pra caralho, o cara que é pobre quer tripudiar em cima de você, daí botaram nele o

apelido de 'Bafo de Bode', eu fiquei sendo o 'Baffinho', daí depois virou 'Baffo'. Daí depois eu descobri que Baffo em yorubá significa 'festa na chegada', ou 'chegada com grande alarido', a tradução é essa do yorubá, língua africana, daí botou o chapeuzinho, ficou 'Giovanni Baffô'.

RG: Tem mais alguma coisa pra dizer Baffô?

GB: O que eu tenho a dizer é que todo mundo que tiver um sonho artístico, alguma vontade, alguma inteligência, talento artístico, acho que você devia lutar com todas as forças por esse sonho, por uns dois ou três anos deixar algumas coisas da vida de lado e mergulhar nesse seu sonho por um tempo, ver o que acontece. Porque a arte só acontece pra quem se entrega, seja músico, poeta, cineasta... ou cê acha que vai conseguir ter dois empregos, e conseguir ser artista, você não vai conseguir. A arte ela dá muita coisa, ela é bem generosa com quem topa passar por perrengue. Eu sou grato pelo que a arte me deu até aqui. Mas se não vender mais nada eu volto a ser camelô e já era!

Adão Fernandes – Repentista, nordestino.

Roteiro

- 1) Como você vê o trajeto das suas memórias desde criança até se tornar uma artista de rua?
- 2) Quais suas impressões de ver no vídeo uma lembrança audiovisual da sua atuação artística?
- 3) O que é atuar hoje nas ruas de São Paulo e antigamente quando você começou? O que mudou? O que permanece o mesmo?
- 4) A jornada do repentista é em grande parte com parcerias, duplas, etc. O que isso diferencia de outros artistas de rua?
- 5) Na pré-entrevista, você comentou sobre uma credencial que te permite apresentar em qualquer lugar do Brasil. Que credencial é essa?

6) Em sua opinião, o que faz o repentista ser considerado um artista de rua?

Transcrição da entrevista

Robson Gonçalves: Seu Adão... Fala a história da sua vida, desde dentro da barriga da sua mãe. Lá de dentro se o senhor lembrar.

Adão Fernandes: (risos) Rapaz, aí é muita coisa! Vamos ter que ter tempo para falar isso. Veja uma coisa, eu gosto de conversar, eu gosto de partir disso aí. Rapaz é o seguinte, eu quero te dizer que, por exemplo, eu fui filho do campo. Meu pai, um camponês, a minha mãe também uma camponesa. Fui criado lá no meio do mato, aqueles que não sabe escrever o seu nome, mas sabe ser honesto, sabe verdadeiramente respeitar, sabe o valor da vida, e é isso. E foi desse casal, um pouco rude até, ou muito, quem sabe. Foi desse casal que eu vim ao mundo. E na minha caminhada, como se diz, eu não tive condições de ser um homem que viesse a estudar, mas desde pequeno eu sempre tive uma vocação e uma tendência de explorar o campo a minha volta. Desde pequeno eu com 7 anos de idade eu já chegava numa reunião, onde tinha um movimento, ao invés de ficar brincando com aquelas crianças, correndo de um canto para outro, eu procurava aqueles mais velhos pelas suas experiências e ouvia a história deles, os contos e memorizar aquilo ali e guardar dentro de mim para saber o viria acontecer novamente. Como, de fato, na idade de 8 anos de idade foi a primeira vez que eu vi uma cantoria de viola, repentista, né. Na casa de um tio meu que levou uma dupla de repentistas lá numa festa junina e eu fui e quando eu cheguei lá que eu vi eles dois ficaram separados assim, e quando eles chegaram, afinaram as violas; que lá no nordeste isso aí... afina a viola e põe em cima de uma... arruma a mesa, duas cadeiras em cima, né. Que é para chamar a atenção dentro da sala, eles ficavam... Quem chegasse na sala a visão que se via eram eles ali, né. Eu peguei uma cadeirinha pequena e fiquei no meio dos dois a noite todinha ouvindo aquilo ali. E veio na minha mente aquilo ali e eu comecei a amar e a me dedicar naquilo ali. Quando eu completei...14 para 15 anos, lá no campo não tinha condições de fazer uma coisa disso aí...mas nisso aí eu comecei a trabalhar nesse propósito, aonde eu comprei meu primeiro instrumento, o violão. Hoje o violão tem tarracha, né. Naquele tempo

não era tarracha, eles chamavam de *tarreira*, que era feito de madeira, e dava ruim para você afinar ele, terminava de afinar ele voltava porque não tinha como ele fixar naquela forma, mas foi assim que eu comprei esse violão e comecei a me esforçar naquilo ali. Mas o meu pai não queria de maneira nenhuma, não aceitava. Não era só ele, naquele tempo era o homem do campo, eram quase todos eles que achavam que todo cantador...porque tinha má fama mesmo, verdadeiramente tinha má fama. A gente sabia o que aprontavam. Muitos deles que vinham pelo meio do mundo aprontando verdadeiramente, barbaridades, né. Então existia essa má fama.

RG: Aprontavam o quê?

AF: Aprontavam de tudo quanto era jeito. Era difícil você ver um cantador de viola naquela época no passado...cantavam nas casas dos outros, carregavam as filhas dos outros, deixavam no meio da rua, levavam uma mulher de cara, era esse negócio aí. Era de aprontar mesmo. Então tinha essa má fama, mas não era pela profissão, era a conduta de certo elementos. Porque não é obrigado você viver num meio disso aí e dizer: Ah, porque é o meio que fez o homem. Não! O homem, ele é feito por si. Deus, Ele já nos fez perfeitos, nós devemos usar a nossa parte como nós queremos. Meu pai não queria de maneira nenhuma e eu lutando com aquilo ali. Aí quando foi em setenta e três (1973), eu sai do Ceará e fui para...o Pará.

RG: Você nasceu no Ceará aonde?

AF: Eu nasci na cidade de Iguatu. (risos) Primeiro, (risos) é isso aí. Eu nasci no dia 11 de dezembro de 1956, na cidade de... Bom, não foi na cidade, foi no campo. Mas pertencia ao município de Iguatu. Município nesse tempo...lá eles usavam assim, diz que é, município de Iguatu, mas o distrito de Xelô (Quixelô). Que hoje é uma cidade independente. Mas nesse tempo Quixelô era um distrito de Iguatu. Então tudo isso, todos os feitos da cidade de Iguatu, né. Daí quando foi em setenta e três eu fui embora para o Pará com a minha família todinha, ficamos no Pará, até setenta e quatro.

RG: Por que foram?

AF: A gente foi, como se diz, era vontade de conhecer outras partes. Fui com meu pai, um irmão... a minha mãe e uma irmã, porque ela tinha casado e separado e tinha dois filhos. E a gente foi para lá, tivemos em Marabá. Aí quando chegamos em Marabá, no tempo da exploração do Alto Amazonas fazendo aquela transamazônica e tinha muita doença lá. Por exemplo, eu e o meu pai adoecemos de malária, enfim. Daí não deu e voltamos para a nossa cidade, em Iguatu que era a cidade que eu morava. Daí quando chegamos em Iguatu eu voltei para lá, mas não voltei com vontade de ficar, né. Aí quando foi em setenta e cinco, no ano de setenta e cinco, nós trabalhávamos no campo aí eu resolvi botar minha primeira roça lá. Aí eu digo, quanto terminou aquilo, ali, eu vou me preparar e vou embora. Tinha um bocado de...meus familiares já tinha em São Paulo. Daí resolvi e quando foi dia 8 de março de setenta e seis, eu sai de Iguatu à uma e trinta da tarde para São Paulo. Cheguei dia 10 de março de setenta e seis às quatro e trinta da tarde eu cheguei na estação da Luz na rodoviária. Daí vim para a casa de uma tia minha em Guaianazes. Aí cheguei aqui comecei a trabalhar na *telefônica*. Eu trabalhei na *telefônica* 25 anos. Por causa dessa parte todinha eu me desliguei daquilo ali, que eu meu pai vivia com aquele negócio que não dava certo e eu me desliguei daquilo ali.

RG: Mas você trouxe o violão?

AF: Não. Ficou lá. Aí eu vim para aqui e me desliguei daquilo ali comecei a trabalhar na telefônica e daquilo ali. Hoje eu sei o que é. Naquele tempo eu não sabia o que era. Mas hoje eu sei, é o que acontece com muitas pessoas que podem chegar a ficar depressivas, por não conseguir fazer aquilo que gostam. Eles se perdem nessa caminhada por isso, né. E foi o que aconteceu comigo. Eu deixei aquilo ali e me tornei viciado. Ao ponto de chegar ao desânimo de eu tentar o suicídio por três vezes. Mas quando foi um dia eu trabalhando mesmo na *telefônica*. Eu fui um dos bons profissionais no meio como eletrotécnico operacional, o meu nome foi conhecido, mas não era o meu sonho, não era o meu querer. Aí quando foi um dia, em oitenta e três, eu estava trabalhando numa empresa, foi no tempo que as empresas começaram a fazer esses...de seis em seis meses eles faziam exames para tudo aquilo ali e eu fui prestar os exames e quando eu cheguei lá, uma médica falou; ele precisa fazer um tratamento especial (...) até grave, porque o tratamento dele é *psico*. Aí eu comecei a tomar remédios controlados daquilo ali e fiquei uns

seis meses. Quando foi um dia eu fui encontrar com a minha médica e ela não estava e eu encontrei uma psicóloga. E ela falou para mim, você não tem nada, seu problema não é esse. Existe algo dentro de você completamente diferente. Vamos contar a sua vida para mim. Fez igual você fez aí. Aí eu peguei e contei para ela que fazia aquilo ali. Porque tem algo que você gostaria de fazer e você amou em fazer, mas você não fez por algum motivo. Aí eu falei para ela. Ela falou: Não faça isso não. Volta, chega e faz aquilo que você ama e você quer que você encontra o caminho certo para você ver. Você vai ver que a vida tem algo reservado de bom para você e para muitas pessoas através disso. Aí eu deixei aquela ilusão minha, né... E comecei a pensar nisso aí. Daí eu sai, era na Lapa, eu sai de lá do posto médico e fui... vim para o centro da cidade. Quando cheguei no Anhangabaú tinha uma banquinha, numa descida ali fazendo jogo do bicho. Daí eu fui e joguei uma milhar. Joguei a milhar e subi pro Largo São Bento, e de frente aquela igreja do Largo São Bento tinha uma dupla de repentistas, ali debaixo daquela árvore grande e eles estavam cantando lá. E eu cheguei e sentei lá e fiquei ouvindo do lado deles. E veio tudo aquilo na minha memória, aquela passagem. Daí eu fiquei até de tarde, quando terminou eu desci lá embaixo fui ver a milhar que eu joguei tinha dado a milhar que eu joguei. Aí eu peguei, recebi e sai dali direto e comprei minha primeira viola aqui em São Paulo.

RG: No mesmo dia.

AF: Foi no mesmo dia. Comprei a viola e passei na São Bento onde os meninos estavam e pedi para o camarada afinar. E esse camarada começou a afinar a viola e conversar comigo e dizia sempre brincando, assim, brincadeira, mas era uma brincadeira séria, porque aquela palavra se tornou realidade. Ele falou Adão você é um grande cantador, você ainda vai ser um dos cantadores que vai ser falado no Brasil inteiro. Você ainda vai ser visto e vai lutar muito pela profissão, porque você ama, você é consciente, é seguro, você...tem confiança no que faz, você não anda pisando em terrenos escorregadios, porque você não entra em lugar que você não conhece e isso é o que é bom na profissão, você sabe respeitar, você sabe... Eu ia dizer não... O nome dele era Brasileiro, agora a gente chamava ele de Brasil da Paraíba. Aí ficou nisso aí né. Comprei aquela viola e fiquei. Eu trabalhava, mas no fim de semana, sábado, e domingo eu tava na praça cantando com eles, ali na

Praça da Sé, no Brás, naquela Rua Cavalheiros. A gente juntava esses cantadores daqui, e nós muitas vezes, ali na Praça da Sé, na descida da General Carneiro, nós muitas vezes fomos presos, porque a perseguição que eles tinham, né. Nós éramos presos porque tinham a gente como vagabundos, era como vadiagem, era enquadrado como vadiagem.

RG: Nos anos oitenta isso aí?

AF: Foi em oitenta e quatro, oitenta e cinco. Até oitenta e nove, era isso aí. Teve um dia que foi eu, João Cabilera, Brasil da Paraíba, Caboquinho das Alagoas, Buriatan do Coqueiro, João Tavares...sei que dá uma patota, mais de dez. Eles jogaram no fundo de um automóvel e nos levou direto para o primeiro distrito.

RG: Vocês ficavam todos juntos?

AF: É, nós ficávamos todo mundo reunidos ali. Lá no primeiro distrito. Daí chegou no primeiro distrito, aquele negócio, mandou a gente voltar. Não, não tem nada demais, não. Voltamos. Mas deu tempo para a gente chegar lá e começar que levaram de novo. Daí quando foi na terceira vez, disse: - Já estou enjoado da cara de vocês. – Ah, Doutor, faz o seguinte, então manda aí, eles estão aí...

Aí ele foi e pegou e disse: - Olha, vamos fazer o seguinte. (tinha um papel lá e ele assinou, escreveu lá um negócio). Vocês podem levar lá, procurem direto na prefeitura, procurem ver isso aí e colocar em ordem. Aí nessa época que aconteceu, que teve a candidatura de Jânio da Silva Quadros, né. Foi candidato a prefeito aqui em São Paulo, aí ele abriu um espaço para os cantadores começarem a cantar. Foi quando a gente começou a aparecer em mais partes e mais proporção. Começou a surgir também programas de rádio, a Rádio Boa Nova de Guarulhos, tinha a Rádio ABC em Santo André, a Difusora Oeste de Osasco. E começaram a abrir espaço para os cantadores, tinha a... Nove de Julho, hoje virou a Rádio Aparecida, que é da igreja católica, na Freguesia do Ó, aqui ao lado. Tinha a Rádio Atual, que ainda hoje tem aí uma parte dela e começou a ter programas de rádio e a espalhar isso aí. A gente começou a lutar e eu continuava trabalhando na *telefônica*. E quando foi em noventa, foi quando o Collor entrou e deu aquele golpe na poupança, aí acabou o serviço de telefonia em São Paulo, acabou. Daí eu saí daqui de São Paulo e fui

trabalhar no mesmo ramo em Brasília, trabalhando lá, só trabalhando. Levei minha viola, mas eu não encontrava ninguém. Quando foi um dia eu fui na feira de Ceilândia, tava almoçando numa barraca lá e ouvi um som de uma viola. A minha esposa estava comigo, meu menino pequeno...Ó, tem uma viola por aí. Ela falou: Onde tem? Aí terminamos de almoçar e quando saímos para a praça, tava uma perua, as portas abertas, as caixas de som da perua e dois cantadores cantando...E eu falei para ela: Você não está vendo? A ela que veio e ficou assim. Daí eu cheguei e fiquei do lado deles e um deles olhou para mim e disse...Eles estavam cantando até um estilho que se chama Coqueiro da Bahia, né. E eles estavam fazendo a campanha de uma deputada federal chamada Maria Cora. Eles estavam fazendo a campanha dela. Aí ele criou uma letrazinha, terminava até o refrão dizendo assim: 'É votando em Maria Cora no dia de eleição para o bem desta nação leve o título em sua mão e não jogue seu voto fora, votando em Maria Cora no dia de eleição.' Do jeito que ele estava cantando aqui com o menino cantando aqui, e ele estava com o microfone. Ele pegou e soltou a viola e pegou o microfone na mão e pôs o microfone na minha boca. Quando ele colocou o microfone na minha boca o outro menino terminou a estrofe batendo na viola. Quando eu terminei a estrofe, aí ele parou, parou e falou para todo o pessoal: 'Não sabia! Quem é você? Não, não, você me diga, não adianta vir com essa conversa não.' Eu falei que sou Adão Fernandes. Ele falou: 'Que que isso, rapaz, vim encontrar você aqui.' Era Daodete bandeiras. Ele é um paraibano, mas radicado no Juazeiro do Norte, onde tem a família tradicional lá. Tinha Pedro Bandeira, João Bandeira, Daodete Bandeira, Chico Bandeira, Silvio Caldas que era um gago, que faleceu este ano passado, e eles tudo ali. Aí ele começou a falar comigo e eu cheguei e conversei com ele, perguntei onde eles estavam. Eles estavam na casa do cantador em Brasília, que eu só ouvia falar da casa do cantador, mas não conhecia. Aí eu peguei o endereço com ele, um sábado a tarde, e quando foi domingo de manhã eu fui na casa do cantador. Ali na casa do cantador eu conheci mais alguns cantadores que já residiam, moravam em Brasília e comecei a encontrar com eles, daí neste encontro que a gente teve, nós começamos com o propósito de levar esse trabalho aí e a gente conheceu um professor da USP... da UnB. Ele foi formado aqui na USP, mas era da UnB. Aí... Ele se interessou muito pelo repente e ficou nisso aí e ele comandava a parte da cultura...no governo de Zé Aparecido e começou a pegar aquilo ali e começou a se interessar. Vendo um meio de levar isso aqui nas escola, divulgar, porque a nossa tradição é essa aí. Aí

estavam eu e o José Moacir de Souza, que é um outro cearense também, muito conhecido na região do Ceará e conhecido na profissão também, onde ele esteve com muitos talentos divulgou nisso aí muitos trabalhos feitos. Aí eu comecei a cantar com ele e começamos a fazer esse trabalho nas escolas. Nós sempre fazíamos aqueles trabalhos nas escolas. Disso daí foi surgindo aquele ideal. Tinha o Gonçalo Gonçalves, que era um dos camaradas de... lá em Brasília abriu muito espaço para o cantador. Fez a Casa do Cantador, aproveitou no momento. José Aparecido e José Sarney, ele fizeram a Casa do Cantador e abriram espaço para implantar. Aí a gente fazia nas escolas e lá na Casa do Cantador, mas ficamos reservados só para festivais. Aqueles talentos, aqueles talentosos que alguém achava que era a fama que fazia isso aí. E ficou isso daí. E terminou, quando foi em 2000, houve uma outra crise lá em Brasília, foi a crise de lá, aí eu vim embora para São Paulo. Em 2002 eu vim embora para São Paulo. Daí cheguei aqui em São Paulo, trabalhando na *telefônica*, mas sempre com aquela vocação para música. Aí em 2003 acabou-se. Foi na expansão quando a *telefônica* quando comprou a Telesp, aí acabou o trabalho da expansão e não tinha mais esse trabalho aí que eles começaram a mecanizar tudo. Aí eu passei a viver da viola, onde eu encontrei vários companheiros aí e passei a viver exclusivamente da viola.

RG: Em Brasília? Você estava em Brasília.

AF: Não, aqui em São Paulo, quando eu voltei para São Paulo. Dessa vez aí, é onde vem essa batalhada até hoje. Ah, eu me esqueci de falar! Por exemplo, quando em oitenta e sete; eu comecei em oitenta e quatro, mas quando foi em oitenta e sete, esse camarada que eu te falei o Brasil da Paraíba falou para mim que eu ia verdadeiramente representar bem minha cultura ele adoeceu e...desse mal dele ele veio a falecer. Ele estava internado no hospital...municipal de Tatuapé, Hospital Geral de Tatuapé. Isso dia cinco de setembro. A gente se encontrou, tinha saído do serviço, encontrei com ele aqui na Praça da Sé, aí eles iam ter um festival no dia sete de setembro. Aqui na Nove de Julho. Aí eu cheguei lá o pessoal organizando isso aí, aí eu cheguei na praça lá e: 'Ó Sebastião, Sebastião Marinho, também da Paraíba' não sei se você já ouviu falar nele, mas deve ter ouvido falar nele, que é um dos pioneiros da cantoria também aqui em São Paulo. Aí falou: 'Sebastião ele está começando agora, leva ele para lá.' Não era muito a vontade

dele não, mas me inscreveu e me levou para o festival, e quando chegou no dia sete no festival, o Brasil estava internado, e quando foi dia sete de manhã quando ele soube que ia ter o festival, aí ele pediu para o médico liberar ele para ele ir no festival...E ele foi. Quando chegou lá no festival, muito mal lá, a esposa dele estava do lado dele. Veio até um carro do sobrinho dele que trabalhava no hospital e o sobrinho dele dirigia a ambulância. Veio até com ambulância. Nós participamos do festival, eu...Por exemplo, eu fiquei...eram oito duplas. Eu fiquei em terceiro lugar com meu companheiro, nas duplas. E como revelação eu fui o primeiro lugar. Ficou naquele negócio do trabalho individual, eu fiquei em primeiro lugar. E quando terminamos o festival, o Brasil veio e chegou e me abraçou e falou: 'Adão, eu pedi ver você cantando, porque eu tenho certeza que a minha vida já chegou ao fim, mas eu vou morrer contente, eu tenho certeza que você vai assumir o meu lugar, melhor do que eu você vai ser. Você vai divulgar mais ainda a cantoria do que eu. Porque eu não soube aproveitar o que a sorte me deu. Mas você sabe, você tem cabeça, você é firme, você vai saber disso aí.' E como de fato foi, voltou para o hospital, quando foi dia nove às duas horas da tarde ele faleceu. Fiquei sabendo...porque nesse tempo ninguém tinha telefone, esses negócios de comunicação. Eu fiquei sabendo depois no fim da semana, que eu fui lá na Praça e João Cabeleira falou para mim que ele tinha morrido. Até eu fiz um poema que eu fiz junto com um companheiro da gente que já partiu também para o andar de cima, chamado Heleno Ferreira. No meu primeiro CD eu tenho um poema que chama-se 'Homenagem a Brasil'. Aí nós fizemos esse poema-homenagem aí. Daí para cá eu venho sempre lutando, trabalhava na *telefônica* e usava a viola somente como opção, só que do ano de 2003 para cá, ela passou a ser a minha arma da defesa do meu dia a dia, minha arma principal.

RG: Por que 2003? O que aconteceu?

AF: Foi quando afracou o ramo da telecomunicação. E foi quando eu passei a fazer parte dos grupos e lutar. Uma luta muito pesada e desigual que existe hoje no meio da cultura que eu tenho lutado muito para isso. Tenho procurado a fazer. Porque existe muita vaidade no meio dos cantadores. Porque em todas as artes um sabe que ele jamais vai alcançar o maior patamar. Ele sabe que ela vai sempre inovar, mas infelizmente na cantoria existe aquele orgulho que o propósito dos cantadores é

um desmoralizar o outro, tomar a qualidade dele que era aquilo que eu vinha falando contigo. Eu sou um dos poucos que levanto a cabeça e não se curva a essa fantasia. Eu, por exemplo, quando vou me apresentar em qualquer lugar, eu não quero me apresentar para, como se diz, para ser melhor do que o meu companheiro, não quero ser melhor do que ninguém, não! Eu quero que nossa arte apareça. Meu prazer de estar com o companheiro e dizer: Nós dois estamos apresentando, nós vamos agradar o público. Eu quero que o pessoal diga, nós vimos uma cantoria onde tinha dois cantadores excelentes. Eu não quero que alguém diga: 'Ó, tinha um excelente, tinha um outro lá que era só passatempo.' Não! E existem muitos que querem fazer isso dessa forma. Então essa é uma das metas que chega a ser difícil da gente alcançar. Até hoje existe aquela briga de ego, tá? Todos...você vê por exemplo, você vê no futebol os jogadores, os grandes jogadores, todos eles se curvam aos novos talentos que aparecem, mas na cantoria não. É um querendo massacrar o outro. Um querendo engolir o outro. E isso é o que tem causado obstáculos, e o que tem causado a diferença até quem sabe para a gente chegar.

RG: Por que você acha isso? Por que tem essa briga de egos?

AF: É o que eu estou te dizendo. Vem para dentro de cada um. É o ego, egoísmo, a vaidade. É aquele desejo de aparecer e de ser. Por que todos nós, dentro de cada um de nós, nós temos um pouco de orgulho. Não adianta ninguém dizer que não tem, todos têm, mas nós nunca devemos deixar que ele ultrapasse o nosso bom senso. Porque se eu disser que eu vou fazer algo, o limite meu é pequeno, mas se eu disser que nós vamos fazer, já cresceu. Então, eu luto até hoje eu tenho lutado por esta causa, não é por mim. Eu tenho lutado pelo coletivo. Porque eu tenho certeza que talvez, quem sabe, daqui há cinco, dez, ou menos não sei, ou mais, de tempos, eu parto. Mas é simplesmente um a menos. Mas a arte vai ficar. Daqui há mil anos, dez mil, cem mil anos que exista uma população, a arte não vai morrer, ela vai sempre existir. Então o meu sonho é esse. Fazer algo para perpetuar

RG: Você se sente em uma missão?

AF: Eu acho que é uma missão. Eu penso que é uma missão. Eu não quero que o sonho de Adão Fernandes morra junto com ele. Não, eu quero que o sonho de Adão

Fernandes seja uma realidade para os novos que vierem e uma memória, e uma lembrança dos que foram.

RG: De que modo você faz essa luta?

AF: O modo que eu faço essa luta é procurando divulgar em todos os meios a minha parte sem denegrir a parte de ninguém. Zelar o meu espaço sem invadir o espaço de alguém. Eu vejo em cada uma pessoa que tem a sua parte...Eu acho que tudo que você faz você tem que fazer com amor, então meu sonho é esse, é que ele fique com uma marca para os que gostam. Eu não quero, por exemplo, ser como um mito. Para que obrigue a todos gostarem do que eu gosto. Existe o gosto para cada um. Mas eu quero por um exemplo para aqueles que gostem do que eu gosto, eles gostem por gostar, não porque foram forçados. Que eles gostem porque acham que dentro daquilo ali tem algo criativo e algo positivo que pode fazer dele verdadeiramente uma pessoa útil. Porque o meu sonho poético sempre foi esse. Eu escrevo também. Eu escrevo cordel, escrevo poemas, eu faço música, mas não é o meu mundo... Eu faço tudo isso se for preciso. Eu sou um eletricitista de primeira qualidade, eu trabalho em telecomunicação. A rede hoje em dia não, porque é celular, eletrônico. Mas enquanto era manual, por exemplo, da cadeiação. Eu faço da casa do assinante até a central. Eu conheço toda aquela rede. Sou um dos bons profissionais, mas não me enche de alegria. A única coisa que me dá alegria verdadeiramente é isso. Eu sonhar com o invisível. Eu saber transmitir para alguém uma das coisas que para mim é o maior valor que existe, para o ser humano. E muitos deles não sabem fazer isso. Porque o que eu faço dentro da minha arte sabe o que é? É levar algo para alguém poder sorrir. Porque para mim a maior riqueza do ser humano é o sorriso. Porque eu posso te dar qualquer um presente, joia que for, ouro, brilhante, seja o que for, que eu te der, alguém tira de você, mas se eu der um sorriso para você ninguém tira. Porque ele vai ficar guardado na tua alma como no teu coração. Então o sonho de Adão Fernandes é isso, que alguém se conscientize dentro dele que a poesia faz parte da vida. A poesia não é só pegar uma viola e improvisar, rimar, não, a poesia é você admirar, sonhar. Você vê a beleza das coisas simples, você tirar de dentro de você e passar para alguém, algo que vai confortar. Muitas das vezes uma palavra tua ele faz um efeito melhor para quem está sentindo algo do que um analgésico, do que um comprimido, uma injeção, uma cirurgia. Uma

palavra pode levar mais isso...Então eu acho que a missão do poeta aqui na terra, a missão do repentista, do cantador, do sonhador é essa. Mostrar que o mundo não está perdido, porque ainda existe um pouco de amor dentro dos corações e esse pouco de amor que existe é que tem mantido o equilíbrio, ainda da natureza. A música, a poesia, ela leva à maciez do tempo, a sublimidade do ar para dentro de cada um de nós e nos dá razão de viver. Então é isso que eu penso.

RG: Então, o repente é poesia?

AF: O repente tem poesia e tem o imaginário também. O repente é um sonho que você faz. Porque cada um de nós temos... Existe um dos erros do ser humano é querer moldar você. Às vezes você está estudando, você tá fazendo, né, faculdade. Às vezes o erro do professor é querer moldar você que você seja como ele. Às vezes isso não cola. Mais fácil do professor é ele deixar você mostrar o que você é para ele. Como professor, eu tenho que admirar a sua criatividade. Não é dizer isso aí. Agora quando eu admirar a sua criatividade eu posso te ensinar como você aperfeiçoar ela. Às vezes o erro dos que ensinam é esse. É que eles querem seguidores... E nós devemos fazer seguidores. Chamamos, podemos chamar discípulos. Porque o próprio Jesus disse: Fazei discípulos. É você achar em alguém algo que você quer seguir aquilo ali. Mas quando você quer seguir algo do jeito de alguém. Você tem que ter a consciência que você vai seguir do jeito dele. Mas acertando onde ele acertou e vendo que dentro dos acertos dele tem erros que você não pode cometer. Isso é o que devemos fazer na nossa caminhada.

RG: É por isso que o repentista está na rua? Por que o repentista está sempre na rua?

AF: Aí é o ponto que eu estou dizendo para ti. É a falta dele saber o valor que ele tem. É a falta da união verdadeiramente. Eu te digo isso, porque eu desde noventa e dois quando eu estava em Brasília que eu comecei a me envolver diretamente na cantoria. Eu sempre, já nasci poeta. Mas eu sempre acompanhava, mas eu, em outros termos, eu tinha outra ocupação. Mas de noventa e dois para cá foi que eu dediquei verdadeiramente, o meu ser, a minha busca para o repente para a cantoria, para a arte. Aonde eu comecei a compartilhar. Hoje eu vejo os artistas de rua, uma

das coisas que eu vejo que eu já tenho falado muito, que eu falei até, que eu não sei se você sabe. Que nasceu essa polêmica do artista de rua, por minha causa.

RG: Como assim?

AF: Como? Eu tinha uma parceria com a biblioteca Belmonte em Santo Amaro. Eu encontrei lá em 2005. Eu encontrei lá uma pessoa que era diretora de lá. Uma pessoa que eu aprendi amar muito, respeitar e admirar nesse meio chama-se Kiyomi Oba, uma japonesa. E ela era fã da cantoria demais. E eu fui lá um dia e eles tinham acompanhado aquilo ali, eles já tinham um trabalho lá que acompanhava lá, era até um dos camaradas que ele é escritor, poeta, cordealista a quem eu aprendi a admirar e respeitar no modo dele e a arte também. Ele também canta, mas não é um exímio cantador, mas é um grande poeta. Porque ser poeta não é ser cantador. Ele é um grande poeta e um grande escritor e um grande artista, chama César Obeid. Descendente de libaneses me parece. E ele é um dos estudiosos e começou a estudar cantoria, gostar disso aí, mas ele não é profissional da viola, ele canta um ponto e outro, mas ele é profissional como escritor, cordealista e como artista também. Dá palestras e tudo isso aí em escolas. E ele tinha um trabalho na biblioteca Belmonte. Todo mês tinha um encontro de cantadores lá, junta-se quatro ou cinco cantadores, ou mais. Às vezes tinham oito, dez e nisso aí ele fez até um encontro que teve um festival começou na biblioteca, foi para Ucran (União dos Cantadores, Repentistas e Apologistas do Nordeste) que fica ali na Liberdade, lá eles foram terminar a decisão final em Diadema. E eu toda vida no meu trabalho e sempre fiquei isolado dessas partes aí. Para não entrar nessa polêmica que eu te falei. Eu prefiro ficar fora do que entrar no meio dessa polêmica. Porque se eu falar de ti, porque você está fazendo algo errado e eu ficar na tua posição e fazer o mesmo que você estava fazendo, eu mostrei que sou invejoso. Para eu chegar e te descriminar de algo, eu não posso fazer aquilo ali. E se eu for descriminar por você estar fazendo algo é porque eu conheço aquilo ali que eu já fiz e não deu certo. Porque eu não posso também descriminar você de algo que não conheço, né. E eu para evitar isso api, eu saí de perto. Aí fui lá no fim de semana, fui chamado. Quando cheguei lá, fiquei ali naquele pessoal. Aí me deram uma oportunidade e ela veio de lá, sabe aquela pessoa meiga, aquela pessoa amada, eu estava com a viola assim. 'E você canta mesmo? Mas quem é você?' Ela falou: 'Pessoal, hoje eu posso

fazer um pedido? Os cantadores que já vieram hoje, eu já conheço todos eles, eu queria agora o seguinte, o ouvir cantando com todos vocês. A apresentação hoje vai ser com ele.' E naquilo ali eu fiz a apresentação, nesse dia estava seis cantadores, eu cantei com todos os seis, e quando nós terminamos ela veio e me abraçou e falou: 'Passa segunda-feira aqui de dia que eu preciso conversar com você.' Aí passei lá conversei com ela e disse que vamos implantar esse trabalho aqui, mas eu quero você na frente desse trabalho. Eu disse que não, mas o César... ela disse, o César é contratado pela prefeitura, ele tem o salário dele, é contratado para isso. Mas ele não tem a representatividade que você tem e eu tenho um projeto aí para a gente fazer até um festival aqui. E eu estava procurando a saber como era e você enquadra nisso aí. Como de fato, o primeiro festival feito em Santo Amaro foi por mim. Aí ela passou aquilo ali para mim e dali eu comecei a me dedicar e expandir naquilo ali, mas ela faleceu e depois que ela faleceu, colocaram uma outra diretora. Nesse pessoal que assume um lugar porque tem um diploma e ele faz aquilo ali, porque ele tem um salário daquilo ali, ele não ama o que faz. Porque uma coisa pior do mundo é fazer uma coisa por obrigação, quando você faz amando, você faz bem feito. Agora quando você faz por obrigação, você só faz o que alguém passou. Faz aqui desse jeito. Você fez do jeito que ele falou. E quando você faz por amor, você procura sempre a melhorar. Aí não deu certo. Veio uma outra menina, ela saiu, fez uma cirurgia, ficou afastada e veio outra mineira chamada Andréia Régis. Ela veio em um dia de uma festa que eu estava fazendo. Foi amor a primeira vista. Quando ela viu ela gamou, porque ela não conhecia o repente, a tradição. Então ela gamou no modo da gente trabalhar e se dedicou, se empenhou naquilo ali. Quatro anos ela ficou lá, a gente era parceiro. Mas ela saiu, tiraram ela para outro lugar. Nós nos esforçamos até muito para ver se implantava se crescia isso aí. Que a biblioteca Belmonte era simplesmente uma biblioteca. Depois do encontro dos repentistas ela passou a ser a biblioteca temática da verdadeira cultura nordestina, aonde tem o repente, aboio, cordel, tudo isso. Primeiro festival de cordel feito em São Paulo foi feito através desse trabalho que eu fiz com a Kyomi Oba e o primeiro festival de repente. Daí quando a Andréia Régis chegou nós fizemos mais dois anos, dois festivais de repente, aí ela mudou daí e com o pessoal. Colocaram um camarada lá que toma de conta de lá que é desse tipo também, que não sabe, não entende o que é, daqueles que só fazem o que foi mandado. Aí eu vi que não era aquele meu campo e comecei a me afastar. Mas tem uma menina que trabalhava lá também,

nordestina do Piauí, começou a querer implantar na praça Floriano (Peixoto) para a gente fazer uma vez por semana. Nós fizemos o primeiro dia, tudo bem. Quando foi na segunda semana, na terceira...Daí o subprefeito de lá desceu de lá e mandou um camarada lá que eu não sei quem é. Para mim ele não tem condições nem de ser faxineiro. Chegou lá e extravasou. E nós criamos uma polêmica muito grande, porque eu falei com ele que ele não estava falando com gente da sua laia não. Você não está falando com parente seu não. Nós somos artistas. Eu tenho credencial para poder me apresentar em qualquer parte do Brasil, coisa que você não tem. Vá puxar o saco dele lá! A Telma que estava comigo, ela é advogada também, já tomou aquela causa daquilo ali e eu sei que a gente colocamos na internet aquilo ali e foi quando nasceu a revolta dos artistas de rua. Que nós juntamos uma multidão de quase duas mil pessoas de frente a prefeitura, onde o Haddad (Fernando) teve que assinar a Lei para os artistas de rua que nós temos acesso, desde que não incomode ninguém, porque nós não pretendemos, como repentistas, nunca quisemos invadir espaço de ninguém, nem causar transtorno para ninguém, nós queremos simplesmente que seja conhecida a nossa arte, nosso trabalho, a nossa vida. Aí nasceu disso daí, e depois me procuraram para falar sobre isso, o que tinha acontecido. Lutei um pouco para isso aí, mas continua esse modo que diverge muito, está muito trabalhoso ainda, porque a gente não conseguiu ainda encaixar, não conseguiu dar uma liga para mostrar até para os próprios cantadores, os companheiros, o valor que ele tem. Porque o valor teu não é quando é dado por outro. É quando você mesmo se valoriza. Se você se valorizar, alguém vai saber que você tem valor. Quando você se valoriza, não adianta que ninguém sabe qual é o valor.

RG: Você acha que as pessoas valorizam o artista de rua?

AF: Valorizam. Desde que ele saiba se colocar. Existe uma das coisas nos artistas de rua que eu tenho visto, companheiros da cantoria mesmo que eu tenho falado muito. Por exemplo, o teatro do Brasil, um dos maiores teatros do mundo, mas o mais pobre que tem de mentalidade. Porque os atores do nosso Brasil, as telenovelas do nosso Brasil, elas não apelam para o conhecimento e para algo instrutivo. Elas apelam só para a bestialidade. É roubo, assalto, engano, sexo, violência. As telenovelas do nosso país não têm outro caminho, estupro,

mortandade, violência, é tráfico de drogas, tudo isso aí. Você vê os atores que vão fazer um teatro, todos eles usam palavras obscenas, palavras de baixo calão, como os artistas que temos por aí. Eu admiro muitos deles e critico uns também. RAP, eu conheço camaradas de RAP que não artistas verdadeiramente, eles mostram a criatividade. E tem outros que vão lá falar mal de governo, falar de polícia e fazer apologia a sexo e drogas. E isso não cria ninguém. Infelizmente isso é uma das coisas...o meu sonho é isso, é peneirar e você ver o que bom e o que não é. Você saber ensinar. Não é para você esconder do público, dos nossos pequeninos que vão crescer, vão ser os homens de amanhã. Não é você esconder deles tudo isso que tem. É você mostrar que tem, mas mostrar que não serve. Porque como é que você vai mostrar que não serve? Você mostrando que tem a maior capacidade e a grandeza quando você leva as coisas simples. Existe uma das coisas, Robson, que eu aprendi comigo mesmo. E você às vezes pode até achar; Poxa, Adão está sendo muito grosso dizendo isso. Mas analisa e pensa um pouco. Você quer ser visto por todos? Quer? Se esconda. Se você se esconder, você é visto. Agora quando você se expõe, você banaliza. Ninguém te vê.

Nós vivemos no meio artístico, quantos artistas nós temos por aí que abalaram e conquistaram o Brasil inteiro, dois, três anos, de manhã, meio-dia e de noite, você só ouvia falar neles e hoje estão mortos lá prum canto e para outro. Você vê Roberto Carlos. Veja bem, começou a apresentar-se como artista em 1964. 74, 84, 94, 2004, 2014. Cinquenta e dois anos. Os seis primeiros anos de Roberto Carlos. Ele gravou 18 LP's. Foram 15 LP's e três compactos. Que era aqueles discos de vinil com quatro músicas. Equilibrou-se ali. Depois daqueles seis anos passou a gravar um CD, um compacto ou um LP por ano. E ele usava quatro músicas novas e duas das que ele já tinha gravado. Hoje Roberto Carlos grava uma música por ano e continua gravando uma música nova e o resto tudo que ele tem...Caiu o nome de Roberto Carlos? Deixou de ser Rei? Ele não se expõe. Você vê esses camaradas como o Luan Santana, o mito, isso e aquilo, aparece em todas as televisões, hoje em dia até em porta de banheiro, até em papel de banheiro você vê a foto dele. Aquele camarada daqui há oito anos, se ele aproveitar o que ele tem, tudo bem. Senão se ele não aproveitar o que ele tem, ele está na miséria. Porque ninguém vai ver. Enjoou. Ele se expôs demais. Ele se vendeu. É como Wesley Safadão. Ele se vendeu, se expõe demais. Ele banalizou. Agora se ele se oculta. Você vê, por exemplo, Roberto Carlos até hoje com cinquenta e cinco anos de carreira, porque

ele já cantava há três anos quando fez contrato com a Globo. Roberto Carlos nesse tempo todinho tem trezentas e poucas músicas que Roberto Carlos tem gravado. Luan Santana com dois anos mil e tantas músicas gravadas. Todo mês são dois, três CDs. Jogando na cara do povo. Você acha que um camarada desse vai crescer? Não. Então é isso. O que você procura você dá valor. Agora o que você pisa em cima e acha, você não dá valor de maneira nenhuma. Então o meu propósito é isso, é mostrar que nós temos valor. Nós sabemos dar valor. Alguém tem dito em muitos lugares que chego; Adão é exibido. Ele cheio de querer ser. Ele pensa que é mais do que os outros. Nada disso. Simplesmente não quero me banalizar. É interessante você me procurar. Do que eu sair me oferecendo. Existe uma das coisas que eu costumo dizer, eu faço isso aí na arte, é igualmente a mulher. Não tem joia que é mais preciosa do que uma mulher. Mas a mulher como ela te chama atenção? Se ela sair pelada na rua, mostrando tudo que tem, ou se ela sair bem vestida? Mulher é como banana. Você vai na feira comprar banana descascada? Mas precisa descascar para comer, porque você não compra descascada? Não. Ela tem que estar com casca e boa. Para você descascar e ver. A mulher é do mesmo jeito, e a nossa cultura também é. Ela tem de estar escondida para saber onde ela está. Você sabia que se ouro fosse como folha levada ao vento, fosse como pedra teria algum valor? Por que ele tem valor? Porque ele está oculto.

RG: A sua maneira de valorizar a arte do repentista não é divulgando?

AF: É divulgar é uma coisa. Divulgar não é banalizar. Tem limites.

RG: Você trabalha dessa forma com a memória? De que forma você trabalha com a memória?

AF: O que eu acho é o seguinte. Veja bem um negócio que eu quero lhe dizer; tudo demais enjoa. Nós temos que fazer isso. Mas infelizmente muita gente não vê isso. Então, o repente tem tudo para ser...a arte do século. Nós entramos no século XXI. Se os cantadores se unissem em um propósito. Veja bem umas das coisas que eu quero lhe dizer. Aquela música, Majestade e o sabiá. É uma música bonita, tem uma melodia bonita. Você sabe quantos artistas gravaram ela? Por quantos ela foi gravada? Não? Dezesseis artistas. E cada um dos ouvintes que gostam levam seu

artista preferido. Tem Roberta Miranda, Chitãozinho e Xororó...Leo Canhoto e Robertinho, Jair Rodrigues, aquele deputado federal agora...Sérgio Reis. Foram dezesseis artistas, cada um deles tem o seu preferido. E o cantador não faz isso. Ele quer, quando forma uma dupla, é nós dois somente, vamos invadir os espaços de todo mundo, querendo fechar o caminho para os outros, por isso não aparece. Sabe quando eu apareço? Quando eu mostro você. Eu apareço. Se eu esconder você, eu não apareço. É isso que nós temos que usar.

RG: E por que sempre agem em duplas?

AF: Porque a dupla é a criatividade. Porque o repente de improviso se chama repente, porque ele é feito na hora. E improviso porque você não pensa para fazer. Então nós fazemos canções, poemas, escrevemos, trabalhos e mais trabalhos. Você vai ver, por exemplo, nesse CD da Copa (Reunião de repentes sobre a temática da Copa do Mundo de 2014) um trabalho escrito. A gente faz isso aí, mas você fazendo isso aí é um trabalho feito por repentistas, e não um trabalho feito de repente. Porque o trabalho de repente é aquele que você cria na hora. Às vezes eu posso estar cantando aqui na hora e essa porta se abre e entra alguém. Eu estou cantando aqui uma coisa completamente diferente, e eu coloco dentro daquele estrofe que eu estava fazendo aqui que eu não sei como ia terminar. Eu coloco aquela pessoa que estava entrando e ela encaixa certinho (...). Por isso que é chamado repente de improviso. Às vezes eu estou cantando aqui, a caixa, você estar de pernas cruzadas, sobre aquela porta lá entra uma menina com uma bacia na mão com um copo d'água na mão. Naquilo ali eu estava botando você, ela no meio, nem fica sobrando espaço e nem fica faltando. Ela vai colocar naquele meio, naquele ínterim.

RG: E como você aprendeu a fazer isso aí?

AF: Agora você me apertou, porque essa daí eu não sei responder não. Isso é da natureza, ela nasce...

RG: E você foi aperfeiçoando...

AF: É, a gente aperfeiçoa. Ela já nasce...ela vem com a vocação daquele... Você vai aperfeiçoando. Você aprende, às vezes, no dia-a-dia, você estudando, você traz essas formas. E você vai aperfeiçoando cada parte. Porque, às vezes, você traz para mim, olha aí...Tem um poema que um camarada fez, e esse eu acho muito bonito. Fala do amor. Como muita gente vê o amor? O que é o amor? Tem duas estrofes nesse poema, que para mim ela é tudo. Deixa eu ver se eu me lembro dele... Como que era?... Eu não estou lembrado agora...Eu sei que na última estrofe dele ele diz assim: 'Eu muito tenho sofrido pelo amor de alguém, o que tenho padecido só Deus sabe e mais ninguém.' Diz: 'Tem alguém botando terra para ver se o amor enterra, se a terra enterra e o amor desaparece, mas terra em amor não mata. Amor é como batata, com terra em cima ele cresce.' Então, cada um dá uma expressão do que você vai. Você diz para você: O que é fantasia? Aí alguém pode expressar para você que é um objeto de várias cores, é algo que não tem um valor aquisitivo em si. É simplesmente um valor simbólico que enche os olhos. Aí o outro diz o que é fantasia. Outro divulga que fantasia é um sonho que não foi realizado, só fica em sonho. Ele não pode ser realizado. A fantasia é você sonhar e ver aquilo que não existe, mas na sua mente está acontecendo. Então, a cantoria do repente é isso. É você trazer a memória do outro. Às vezes, alguém pensa de uma forma e de outra. Eu sempre aprendi na minha caminhada foi isso; fazer com que venha acontecer isso aí. Uma vez eu estava cantando com um companheiro meu, daí camarada veio me pedir um mote. Estava ele, a mulher dele, a filha, um irmão. Muito amigo da gente, acompanha sempre a gente, lá da região do Ceará, da cidade de Tambori no Ceará. Nós estávamos cantando aqui na Avenida Santo Amaro. E naquela cantiga ele chegou e pediu um mote para mim. Eu estava com João Olha o mote que ele disse: 'Perder pai é perder parte da vida, perder mãe é perder tudo que tem.' E nós começamos a cantar. Quando ele pediu, meu companheiro João foi que saiu. E fazia um ano e nove meses que eu tinha ficado sem a minha mãe. Eu comecei a descrever essa história. Nós cantamos uns cinco minutos. Eu parei porque eu não resisti mais, eu estava chorando. Só que eu achei que era eu somente que estava chorando. Só que nós estávamos em vinte pessoas lá. Quando nós paramos todos os vinte estavam chorando. O sentimento que eu puxei dentro daquilo ali e que meu companheiro encontrou daquilo ali era o mesmo sentimento que estava no coração de cada um deles que estavam ali. Então, o que acontece na poesia. Por isso que eu te digo, a poesia, a música, a arte, ela tem que fazer isso,

ela tem que englobar. A arte só tem efeito não quando dá um poder aquisitivo. Infelizmente no nosso país é isso. O pensamento do pessoal quando fala em arte é só poder aquisitivo. É carro novo, é luxar, avião, viagem, isso e aquilo, é badalação, é divulgação, é panfleto em todo canto. Simplesmente eles veem na arte isso. Eles não veem na arte, por exemplo, um sentimento diferente. Às vezes, você está angustiado e martirizado. Você está se perguntando a si mesmo, mas por que eu nasci? Por que eu estou vivo? Será que vale a pena viver? Por que todos nós temos esse momento. E às vezes, uma música faz você renascer de dentro daquele seu...daquela sua angústia, dentro daquilo que está te martirizando, você renascer e brotar uma nova visão dentro de você. Então é isso que acontece. E eu acho que o artista de rua, voltando ao assunto principal que nós temos que falar...Eu acho que o artista de rua é esse. Ele quer mostrar quando ele é artista. Quando ele é, ele faz arte. Agora quando ele quer ser artista, ele quer ser visto. Mas quando artista de rua ele faz arte, ele quer mostrar que dentro dos nossos pequenos feitos, pode surgir um grande efeito. Ele não pode dar o efeito esperado agora, mas lá na frente ele vai dar o efeito. Às vezes, você capta, corta um pé de árvore, arranca o toco, deixa as raízes dentro, cobre. A terra molha aquela parte. Você cortou aqui, e de onde saiu aquela árvore? Acabou. Só que aquela raiz que vai para lá veio na ponta daquela raiz que está lá, pela água ela nasce...às vezes um pé de planta mais frondoso e mais bonito que esse daqui. Ela vai para lá dar frutos daquela parte. E é o que nós temos que usar na arte. Então, quando o artista de rua se conscientizar da grandeza que nós temos. Se os nossos governantes, se conscientizassem verdadeiramente dessa grandeza, nós não teríamos a marginalização que nós temos no nosso país. Nós não teríamos estupros, tráfico de drogas, assaltos, programações para isso aí. Sabe por quê? Porque a arte é amar. E onde o amor nasce não tem lugar para o ódio. Então nós como artistas, nós devemos passar isso para alguém. O sentimento mútuo que está guardado dentro de cada um de nós. Ele surte um efeito para alguém. Se o nosso país, verdadeiramente, como você falou, que você guarde tudo isso, todos eles nessa memória, quem sabe... Daqui há cem anos venha dar os frutos desejados. Aí acontece nele aquela palavra que está escrito no livro de Isaías, no livro de Zacarias, quando Deus fala com o seu profeta. Ele diz: 'De maneira nenhuma, a palavra que saiu da minha boca volta para mim vazia. Antes ela faz o que me apraz.' Quer dizer, a palavra que Deus fala, ela vai acontecer. Não importa como seja, mas ela vai acontecer com o fruto desejado com o qual ele determinou

para ser. Do mesmo jeito é a nossa arte, eu desejaria comigo mesmo que fosse agora, porque já existe muito sofrimento a nossa volta. Tem muita violência, muita angústia, muito martírio. Não tem quem saiba contar...os milhares...ou quem sabe até mais...litros de sangue derramados, por causa de violência, por causa de amor. Às vezes, uma palavra poderia evitar uma guerra, como uma palavra mal colocada pode gerar uma catástrofe. Então a arte é isso; é saber a hora de falar, a hora de ouvir, a hora de atacar e a hora de recuar. Nós artistas temos que pensar nisso.

RG: Agora eu vou te dar um mote para você fazer.

AF: (risos) Deixa eu tomar uma aguinha.

RG: O que você tinha falado da memória no começo? Memória registrada nunca pode ser apagada. Faz um motezinho da memória?

AF: (toca a viola segurando um acorde constante)... É isso aí, Robson... (continua tocando e pensando)...É isso aí, vamos fazer? (risos).

RG: Bora.

AF:

*Nossa vida é de campanha
Brilho que ninguém ofusca
Conhecimento se busca
Experiência se ganha
P'raquele quem lhe acompanha
Uma mente iluminada
Tem algo que nos agrada
Uma frase conhecida
Experiência e a vida
Não pode ser apagada*

*Quem luta com consciência
Não pode trilhar sozinho*

*Que ele encontra o caminho
Repleto de inteligência
Usando de experiência
Fazendo o que lhe agrada
Tem uma tela pinta
De uma forma colorida
Experiência e a vida
Não pode ser apagada*

*Não tem caminhada vã
E o mundo não ignora
O pequenino de agora
O homem de amanhã
Tem uma ideia losã
E uma história contada
Que tem que ser conservada
E mais de uma vez ser lida
Experiência e a vida
Não pode ser apagada*

*Tem em uma ocasião
E p'ra quem caminha no trilho
O ouro perde o seu brilho
E a experiência não
A mais bonita lição
Que tem que ser decorada
Uma mente iluminada
E uma história vivida
Experiência e a vida
Não pode ser apagada*

AF: Então esse é o trabalho da gente. Tem um mote. Eu tenho uma estrofe feita de...em um trabalho que eu fiz quando estava em Brasília nessa batalhada. Eu

quero que aconteça o assunto que nós fizemos na sextilha...Não, se eu pudesse eu faria. Porque tem uma estrofe que diz: 'Se eu pudesse eu faria reinar a paz no oriente, ter menos poluição...ferindo ao meio ambiente e a terra não ser manchada por sangue de inocente.' São coisas que você vai sonhando em cada estante daquilo alie vai trazendo um trabalho para você. Tem um trabalho que eu fiz em um CD meu. E uma das coisas que eu...eu estava em uma cantoria, aí um camarada foi pedir para você fazer esse trabalho. Ele pediu para eu fazer esse mote. Diz: minha última esperança que restou foi votar em Luiz (Lula) para presidente, e eu fiz esse trabalho no meu segundo CD. Eu até levei para ele, entreguei na mão dele e ele riu. Quando foi na campanha de Fernando Henrique Cardoso, um dos camaradas, dos produtores que estavam fazendo a campanha de Fernando Henrique...de José Serra, quando o Lula ganhou de José Serra na primeira campanha, camarada pediu para usar na campanha dele. Eu falei que não. Ele: 'Eu já tenho gravado.' Se você usar eu te processo. É meu, então, não uso. Alguém chega às vezes para mim e diz assim faz aí um trabalho sobre política, eu não faço. Eu dou minha opinião por minha conta, mas se alguém vier pedir eu não falo. Porque não tem como eu chegar malhar e criticar alguém, entendeu? Para dar vez ao outro, porque se eu começo a criticar você para exaltar alguém, eu estou mostrando que estou vendido.

RG: É perigoso.

AF: Esse que é um dos pontos de vista que eu acho para o nosso meio poético, é isso aí. Eu tenho um trabalho que eu fiz no último CD que eu gravei, não foi no penúltimo CD. Por exemplo, chama-se sonho de um poeta. Gosto muito desse trabalho, é uma décima muito bem feita... é uma oitava, muito bem feita. Não é porque eu que fiz não, eu acho um trabalho muito bem feito. Diz: 'Eu fiz uma viagem em sonho correndo os hemisférios para desvendar os mistérios que até me causam surpresa. Usei da inspiração para dar mais beleza a arte, quero contar uma parte das coisas da natureza. (toca um acorde na viola) O mar de finda grandeza com movimento constante, parece o líquido pulsante do sangue que banha a veia. Enchendo a água dos rios sem ter rejeição nenhuma. Para transformá-la em espuma e jogá-la na areia. A nuvem escura vagueia na pista que o vento ensina, verte a água cristalina e faz a terra tomar banho. Como chuveiro gigante eletrizado e sem fios, enchendo lagos e rios e fica do mesmo tamanho. Com o olhar acompanho

o sol que é o rei dos astros que troca as pegadas em rastros por não desejar perdê-las, como viajou errante em caminhada tranquila no palco que ele desfila não tem lugar para as estrelas. Por ninguém poder contê-las as ondas da tempestade varrendo a imensidade com vendavais e procelas. Embalando as ramas verdes dos roseirais multicores leva o perfume das flores e não fere a beleza delas. Uma das cenas mais belas é ver a serra envolvida pela neve esbranquecida que cobre todo o arrebol. O tempo esfria ela desce, sem precisar de escolta o clima aquece e ela volta temendo encontrar o sol. Diz a noite é como um lençol, manto escuro e profundo cobrindo o rosto do mundo deixa o globo transformado. Vai alterando as mudanças que só quem pensa tem sede, torna o futuro em presente, faz do presente o passado. Já o dia comparado com o príncipe vaidoso, meigo simpático e formoso quem olhar tem prazer. É límpido como o brilhante dos anéis que enfeita os dedos, vem nos mostrar os segredos que a noite quis esconder. Esse está no meu sexto CD.

Então, são trabalhos assim. Se eu começo a pensar naquilo ali e faço.

Rafael Pio – Músico, Clown.

Roteiro

- 1) Como você vê o trajeto das suas memórias desde criança até se tornar uma artista de rua?
- 2) O que é ser artista de rua no Brasil?
- 3) Quais suas impressões de ver no vídeo uma lembrança audiovisual da sua atuação artística?
- 4) A sua reação à repressão da polícia foi umas das principais razões para as artes de rua em São Paulo se transformarem em debate do poder público e dos artistas. Você acha que a arte de rua era conformista ou despolitizada?
- 5) Você se considera um artista politizado? Qual a relação que existe entre política e arte para você?

6) O que a arte de rua trouxe para sua vida depois de tantos anos?

Transcrição da entrevista

Robson Gonçalves: Agora você vai falar a história da sua vida. Desde o começo até onde você quiser, ou até onde você lembra.

Rafael Pio: Bom, eu comecei a tocar em noventa e quatro (1994) na rua. Comecei a tocar em noventa...E...

RG: Mas você nasceu onde? Onde é que começou?

RP: Eu nasci aqui em Pinheiros (entrevista foi feita nas mediações da Teodoro Sampaio) na Vila Madalena mesmo. Em noventa (1990) eu comecei a tocar...Estudava violão erudito na Escola Municipal de Música foi aluno do Fábio Zanon, que hoje é um cara *top* assim, mundial. E ele foi bem...era bem carrasco assim comigo. Me fazia estudar muito. Que era uma escola que você fazia teste para entrar e de graça, né. Se você não tirasse as peças em um tempo certo, assim, apresentasse, você era cortado. Então era meio que um regime, assim. Aí depois de um tempo, um ou dois anos eu fui para a guitarra. Eu vi um show na escola, vi uma galera tocando, eu falei: mano, é guitarra que eu quero. E eu fui para guitarra, e em noventa e quatro comecei a tocar na rua.

RG: Por quê?

RP: Por quê?... Acho que na guitarra eu via um portal meu para o mundo. Eu sempre pensei a coisa de tocar sozinho... não tocar com os outros. Tocar só, por isso que eu fui para o violão. Uma coisa que eu poderia carregar e tocar sozinho. A guitarra era isso também. Era fácil de carregar e eu podia me apresentar sozinho, porque era um jeito que eu conseguia separar a música das pessoas, parece que é difícil isso, mas foi um jeito que eu consegui isso. Quando você toca com as pessoas você tem que conviver com as pessoas, com os defeitos das pessoas, com as qualidades também e elas também com seus defeitos e qualidades. A coisa de eu

tocar na rua foi um jeito de eu ter a música, receber a música, dar a música, mas separado das pessoas. Eu vou nos lugares, vou em shows, não entro, tiro a minha guitarra deixo de canto e fico tocando junto com a banda, só que sozinho, escondido tirando as músicas, as harmonias. Para mim é como se eu estivesse tocando com a banda, mas sem precisar conviver com as pessoas. É um jeito que eu achei de separar os dois.

RG: Mas por que você quis isso? Você sente isso, essa dificuldade?

RP: Sinto. De relacionamento sim. Eu vivo em um mundo meu.

RG: E para levar para a rua a guitarra, em noventa e quatro. Como você fazia?

RP: Em noventa e quatro ninguém falava de arte de rua, não existia isso. Eu comecei no centro, centro de São Paulo, na...como é que é?...Barão...Barão de Itapetininga, em frente ao...era o Mappin, sei lá que tinha ali. Tinha só repentista, nordestino e eu ficava impressionado com aquilo. Eu tentava tirar aquelas coisas na guitarra de viola, né. Tinham os repentistas, os peruanos que tocavam aquelas flautas...Não se falava de arte de rua, não existia esse nome. E eu ficava lá, punha a guitarra, punha o chapéu e a rua me dava muita dignidade, sabe? Uma dignidade que eu não tinha.

RG: Como você viu que era possível tocar na rua? Ou você simplesmente foi e tocou? Como você se ligou que tinha que por o chapéu?

RP: Foi devagar. Primeiro eu só consegui chegar até a minha esquina. Eu pegava a guitarra sem amplificador só até a esquina e ficava tocando. Depois foi até a outra esquina. E daí tomei coragem. Comprei um amplizinho (amplificador), juntei grana e comprei um amplizinho e fui. Um Marshallzinho (Marshall) um amplificador de bateria de nove volts.

RG: Ah, que tinha bateria.

RP: É. Som horrível, mas eu ia, fui. Porque eu não tinha mais nada, aquilo ali, como eu falei, era meu portal para o mundo, era a minha única chance de ter alguma coisa na minha cabeça. Eu não queria ser controlado por uma banda. Não queria que uma banda falasse, nós vamos tocar ali...Não, eu queria saber onde eu ia tocar, eu queria determinar o jeito e o único jeito era tocando sozinho. Mas ao mesmo tempo se eu tocasse sozinho eu não ia ter a informação do mundo, né. Para você aprender você tem que ver o que os outros tocam, as pessoas sabem mais que você. Você tem que ver aquilo e aprender. Ficava na frente das casas de show e tentando tirar as músicas, quando eu tocava na rua ouvia os repentistas tocando...Tentava fazer contato com os músicos, ir na casa deles aprender. Isso rolou muito.

RG: E na rua como era noventa e quatro? Tinha repentista, tinha peruano, que mais?

RP: Só isso.

RG: Só. E só no centro.

RP: Aqueles capoeiristas que faziam mortal no aro com faca. Não tinha muita música. Guitarra não existia na rua. Guitarra era uma coisa de rock, de elite, coisa *glamourizada*. Os roqueiros, a galera do rock do heavy metal não gostam que eu fazia isso, porque eles achavam que eu estava diminuindo a guitarra.

RG: Você acha que não.

RP: Eu acho que não, porque eu não me vejo como um guitarrista. Eu me vejo como um artista que se expressa pela guitarra.

RG: Qual o repertório que você tocava nessa época?

RP: Nessa época?... Eu tocava as coisas que eu gostava de hard rock, heavy metal. Tocava algumas coisas que eu lembrava do erudito, na guitarra.

RG: E você ficou no centro até quando?

RP: No centro?...Fiquei acho que uns...cinco anos, sete anos. Depois eu comecei a tocar na noite na Vila Madalena, andando pelas ruas. Eu só andava com a guitarra.

RG: Plugada.

RP: Plugada com o Marshallzinho. Ia nos bares de música brasileira. Aí eu já comecei a me apaixonar pelo forró, pela música brasileira, ia na casa KVA, ia no Projeto Equilíbrio com a guitarra. Para absorver aquilo, ouvia e tirava as músicas para tentar entender.

RG: E como era a recepção?

RP: Às vezes era boa, às vezes era ruim.

RG: Em todo lugar que você estivesse.

RP: É. Já fui muito hostilizado, mas já fui muito bem recebido também. Assim, às vezes que eu fui hostilizado eu não guardo mágoa, porque talvez eu estivesse invadindo um espaço ali que não era para eu estar fazendo aquilo. Era o meu portal para o mundo. Mas talvez eu estivesse sendo um pouco invasivo mesmo. Então eu não tenho mágoa assim de ninguém. De quase ninguém (risos).

RG: Você tocava na rua como um modo de sobrevivência também? Pela grana?

RP: Teve uma época que sim e uma época que não. Quando eu andava perambulando pela Vila (Madalena) com a guitarra não, era só tocando, tocando e tocando. No centro era pela sobrevivência. Muitas vezes eu ia de dia no centro e de noite ficava rodando com a guitarra. Hoje em dia eu sinto um pouco, por causa disso hoje eu tenho uma hérnia na cervical que eu não sinto meu braço, por ficar muito em pé com a guitarra em pé, com a correia e tal. Eu fiquei muitas horas da minha fazendo isso. Hoje eu sinto um pouco, o corpo sente um pouco isso.

RG: Deu uma influenciada no corpo.

RP: Deu. Moldou meu corpo. (risos)

RG: Bom, aí você saiu do centro.

RP: Saí do centro, e do centro fui para a Paulista.

RG: Por quê?

RP: Porque teve uma transição a minha arte. No começo eu tocava com um amplificadorzinho que eu podia me locomover que era o Marshallzinho. Depois eu arrumei um amplificador um pouco maior, a pilha, que o som dele era mais limpo para fazer uns arranjos que eu faço. Era melhor. Isso é bom falar também, que meu estilo era todo moldado para tocar só. Tiro uns arranjos meio de violão na guitarra, assim. De...clássicos de rock/pop, de música brasileira...todo pensado para tocar sozinho. E o Marshallzinho era sujo para isso, o som dele. Aí eu descobri os Roland, que são a pilha e comecei a usar. Só que eles eram mais pesados e eu tinha que ficar no lugar, então eu migrei para a Paulista. Eu meio que fiz uma pesquisa, andei muito lá. Não, realmente eu começar a tocar aqui, isso depois do centro.

RG: Isso em que época? Que ano mais ou menos?

RP: Que ano cara?... Lá para 2000. Dezesesseis anos atrás, 2000, dois mil e poucos.

RG: Quem é que estava lá na Paulista nessa época?

RP: Na Paulista tinha os peruanos...tinha o Emerson Pinzindin (saxofonista/flautista muito conhecido). Ele foi um dos primeiros a tocar lá. E é isso. Não tinha muita gente não. Uma galera que tocava violino, às vezes. Mas era...

RG: De outras artes, artesãos, etc, não tinha.

RP: Tinha uma época que tinha. Depois proibiram, depois liberaram de novo. Teve várias eras a Paulista. Mas tinha. Os artesãos e os artistas nunca se deram bem. Eu já fui hostilizado pelos artesãos.

RG: Por que você acha isso?

RP: Talvez... Não sei. Mas tem essa rixa. Mas... Os artesãos com os próprios artesãos tem essa rixa e entre os artistas com os próprios artistas tem. Os artesãos com os artistas tem bastante. Não sei. Não quero tomar partido. Os artesãos dizem que são artistas também, e os artistas acham que...que eles são comerciantes, que eles trocam uma coisa por dinheiro, a música não. O som você não pode pegar. Como você vai pegar o som enfiar no bolso e levar para casa? Você...a pessoa te dá o dinheiro pelo som. Isso é uma magia, entendeu? É muito forte isso. Você não está dando um negócio por dinheiro, dando um material por dinheiro. Então, tem essa rixa.

RG: Você falou que a Paulista teve várias eras. Você consegue dizer quais eras que eram?

RP: Cara, teve as que os artesãos iam. Teve a era que proibiram. Teve a era que não ia ninguém (risos). Você ia ficar doido se fosse. Não ia ninguém tocar. Para mim era um paraíso, mas ao mesmo tempo era ruim, porque eu era muito oprimido pela polícia. Hoje não tem opressão da polícia, mas vai muita gente tocar, então não dá do mesmo jeito.

RG: Essa época que não tinha ninguém foi quando mais ou menos?

RP: Ah, no começo quando eu comecei.

RG: A polícia sempre oprimiu?

RP: Sempre.

RG: Sempre enchia o saco.

RP: Sempre.

RG: E como você lidava com os policiais?

RP: Cara, muitas vezes eu saía, ia embora. Mas teve um episódio em 2010, né, que eu quebrei a guitarra no carro da polícia, fui preso...

RG: Conta aí como foi essa história.

RP: Cara, eu estava tocando e eles falaram que eu tinha que sair e eu disse que não. Cara, isso foi em 2010. Até 2010 não se falava de arte de rua, não se falava.

RG: Aí começaram a falar...

RP: Por que ninguém nem queria tocar na rua. Era uma coisa, sabe...Depois do que aconteceu comigo, começou-se a falar. Foi muito importante o que aconteceu comigo...

RG: Sim, sim. Na verdade, um divisor de águas, né.

RP: Sim, até hoje eu recebo um monte de mensagens no *face* (Facebook); 'Ah, eu quero tocar na rua, como é que é?' Como se eu fosse um profeta da rua. Mas não sou. Mas ao mesmo tempo sou também. E, enfim... Estava tocando, eles me mandaram parar... Por causa do dinheiro, sempre o dinheiro, não podia pedir dinheiro. E eu falei que sim, que podia. E ficou nesse bate-boca. Daí eles tomaram minha guitarra, tomaram meu amplificador e veio o *rapa* (guardas municipais) e eu quebrei a minha guitarra no vidro da Kombi do *rapa*. E apanhei para caramba, no meio da Paulista em plena luz do dia.

RG: Tem uma foto sua que os policiais estão...era GCM (Guarda Civil Metropolitana) na verdade, ou era PM (Polícia Militar) ?

RP: Não, era PM, porque era a Operação Delegada do antigo prefeito Kassab (Gilberto Kassab). Que era uma operação que a polícia militar apreendia as coisas, né. E aconteceu isso aí. Mas tem um outro lado dessa história que ninguém fala, que ninguém sabe, que é preciso ser falado também. Quando aconteceu isso...depois disso teve o decreto do Kassab, ele liberou mesmo. Ele me chamou no gabinete, a equipe dele. Chamou eu, Celso Reeks, James Lima...A galera que fez a

associação dos artistas na rua. Tivemos várias reuniões com ele para chegar em um decreto, o Kassab. O Haddad (Fernando Haddad) fez a lei. Mas aconteceu uma coisa engraçada, que depois que o Haddad fez a lei em 2013, todo mundo foi para a rua. E alguns artistas na rua mesmo começaram a me reprimir. E teve um episódio com um artista que me agrediu. E eu fui fazer o B.O. da agressão estavam os caras que tinham me agredido em 2010. E os caras que me prenderam em 2010 me ajudaram nessa situação. Foram lá e prenderam o cara que me bateu, que era uns caras que estavam fazendo uma máfia de artistas ali, controlando os pontos.

RG: Mas eles eram o que? Músicos também? Ou artesão?

RP: Não. Era palhaço, artesão... E... Um dos caras foi preso, enfim... Os caras que me prenderam me ajudaram, me salvaram. Então, elas por elas.

RG: O mundo dá voltas. E aí depois desse episódio, o que mudou? O que você sentiu?

RP: Qual episódio?

RG: Esse do qual você foi oprimido pela polícia, rolou esse decreto...

RP: Mudou tudo, né. Porque os artistas de rua passaram a existir. Passou a existir esse nome.

RG: E você se sente responsável por isso.

RP: Eu me sinto. Porque ninguém teria coragem de ter feito isso. Com a polícia não...Teve uma manifestação. Foi super bonito, um monte de gente foi. Ajudou. Você foi na manifestação? Na primeira?

RG: Na primeira sim. Que fechou a Paulista, teve um lance... Rolou um festival na Paulista inteira...

RP: É, é...Aquilo ali já estava liberado.

RG: Foi antes do Haddad.

RP: Foi antes. Foi para fazer o site, registrar os artistas na rua...

RG: E daí isso mudou o seu jeito de tocar, seu jeito de agir como músico, como artista de rua.

RP: Esse episódio de 2010? Mudou. Depois disso, eu fiquei um tempo sem ir, porque rolou uma parada que eles apreenderam meu equipamento. Quando eu fui lá recolher eram quatrocentos reais mais onze por dia de multa. Aí eu falei, pode ficar, não vou não. Aí os caras falaram, dá cem reais aí que você leva. Enfia no meio desse papel aqui, porque tinha câmeras. Deram um papel, enfia o dinheiro. Dei uma propina para os caras e peguei. Só que isso foi antes do Kassab chamar o artistas na rua, e...Mas eles queriam que eu entregasse o nome dos caras que eu dei a propina para recuperar o equipamento, e eu não quis entregar. E eu fiquei com medo, tá ligado? Dos caras terem sido mandados embora. Fui para o Rio de Janeiro, morei três anos no Rio.

RG: E como foi no Rio?

RP: No Rio eu comecei do zero a tocar na rua. Ficava numa pousada lá, e rua, rua, rua.

RG: Você foi para o Rio por causa desse episódio em São Paulo.

RP: Eu quis sumir, quis para outro lugar. E comecei a ficar conhecido lá também. E lá eu conheci muita gente que conheceu o que aconteceu comigo, porque já tinha facebook, as redes sociais. 'Nossa, você é o cara que veio de São Paulo, porra, que legal.' Aí...no Rio acontece muita coisa na rua. Ia nas rodas de Hip-Hop tocar...Na Lapa, e fiquei três anos nessa, tocando na rua. Fiz muitos amigos lá.

RG: Qual a diferença entre São Paulo e Rio de Janeiro para tocar na rua?

RG: São Paulo rola mais grana no chapéu, né. Eu gosto muito do Rio, também. Você sente que a energia é diferente. Eu gosto, é diferente. É diferente, mas eu gosto. Quero voltar para lá.

RG: Você ficou quanto tempo lá?

RP: Três anos.

RG: E você voltou por quê?

RP: Acabou o dinheiro (risos). E também já estava mais tranquilo aqui para tocar. Daí voltei para cá, já estava tranquilo. Mas quando eu voltei também, comecei a ter o desejo de parar de tocar na rua, porque eu evolui muito musicalmente nesse tempo, e eu queria ver se eu... conseguia tocar em uma banda. Porque muita coisa de eu tocar na rua era a minha insegurança também, de tocar em uma banda. E eu cheguei em uma maturidade musical, que eu cheguei e falei: eu quero tocar em uma banda. Eu acho que eu consigo.

RG: E aí rolou.

RP: Rolou, eu fiquei um tempo fora da rua. Como eu tinha te falado. O estado de espírito da rua, né. Você meio que é um mártir. Você está sendo crucificado na rua. É uma coisa que faz te sentir um santo, assim, sabe? Que é *fake* também.

RG: Como assim? Explica melhor isso aí.

RP: Você está sendo julgado pelas pessoas, né. Sendo julgado, apedrejado. No palco não. No palco você está sendo apreciado.

RG: Você acha que na rua a tendência é o redor ser hostil?

RP: Pelo menos comigo sim. Eu não posso falar por todos, mas comigo sim.

RG: Você acha que a rua é bem hostil?

RP: Eu acho.

RP: O que te faz pensar assim?

RP: Os comentários, tipo: 'vai trabalhar, vagabundo!'; tem nego que dá o dedo, manda você se foder. Às vezes, a pessoa passa de carro na rua e fecha a janela para não te ouvir. Põe o fone de ouvido para não te ouvir. Essas coisas são bem agressivas. Acho que eu sou um pouco sensível a isso.

RG: E te afeta.

RP: Sim. Bastante.

RG: Mesmo assim você continua.

RP: Mesmo assim eu continuo. Porque, deixa eu te explicar...as pessoas estão passando. Uma coisa que eu gosto da rua é que as pessoas estão passando, elas não ficam ali. Elas vão embora (risos), então esse cara fecha a janela, mas o próximo vai gostar.

RG: E o outro lado, que não é hostil, que existe, claro. Como é?

RP: (...) Pessoas que gostam. Dão um sorriso, dão dinheiro, compram o CD. E...simplesmente te olham. Só o fato de me olharem já é positivo. Quando eu saia na rua era isso. Eu tinha muito em mente isso. Hoje uma pessoa que nunca me viu tocar vai ter que me ver. Outro dia também, pelo menos uma pessoa que nunca me viu vai me ver. Isso em vinte anos é bastante gente.

RG: E o que a rua trouxe para você? O que ela te deu?

RP: Dignidade.

RG: Você se sente digno? Mesmo a rua sendo hostil?

RG: Sim, porque meu propósito na rua não é...que as pessoas sejam amáveis e nem hostis. Não é nenhum nem outro. É que elas me vejam. Mesmo que a pessoa foi hostil, ela me viu. Se ela foi hostil é porque ela me viu, então esse já era meu objetivo.

RG: O que mais você pensa sobre a rua?

RP: Cara, a única coisa que eu posso falar é que quando eu paro de tocar eu estou melhor do que eu comecei. Isso para mim já é o suficiente.

RG: Por conta do que você tocou, ou do que a rua te deu?

RP: Por tudo. Pelo som que saiu. O som que eu toco me encanta. E o fato das pessoas terem me olhado. Por eu ter passado por essa vida e ter feito alguma coisa. Quando eu guardo a minha guitarra, quando eu paro de tocar e guardo, eu estou melhor do que quando eu comecei. Isso já basta.

RG: O que você pretende agora? Hoje com a rua.

RP: Continuar. Às vezes me falam, qual foi a melhor coisa que aconteceu na rua? Eu falo: foi ter tocado vinte e dois anos. Isso foi a melhor coisa que aconteceu. Não foi um acontecimento, foi ter chegado, foi ter conseguido ficar até aqui na rua. Então, qual é o meu sonho, é tocar na rua amanhã. E amanhã vai ser tocar no outro dia. E alguém que nunca me viu me veja também, como no primeiro dia. (risos)

RG: E a banda?

RP: É...Já tentei tocar em bandas. Eu quero ainda. Mas aquilo que eu te falei...A coisa de ter tocado na rua é conseguir separar a música das pessoas que fazem a música. A música ela não existe sozinha. Ela precisa de alguém para fazer a música. Esse era o meu problema. E...conseguir lidar com o material humano que faz a música, né. Isso eu sempre tento separar, e não dá, porque está junto. E tenho essa coisa de querer tocar numa banda sim. De não ser só o cristo. O messias que vai ser crucificado na rua. (risos) De ser também admirado como artista.

RG: E conviver com os caras da banda também.

RP: Sim.

RG: Você também teve um envolvimento com o circo.

RP: Sim, sim. Eu trabalhei dez anos em circo. De 1999. Não, dez não. Oito, eu acho. De 1999 a 2008. Eu fazia... Eu entrei no circo escola, né. E ali fiquei tocando no circo, fazia aula. Me apresentei na Arábia Saudita três vezes com circo.

RG: Mas não tinha nada a ver com a rua...

RP: Não. Eu conheci o circo pela rua. A rua me levou em todos os lugares que eu fui. E no circo eu era aluno, depois passei a tocar no circo, tinha um número que eu fazia de tecido acrobático tocando guitarra ao mesmo tempo. Eu ainda faço circo como *hobbie*.

RG: E você mesclou as duas artes...

RP: Mesclei as duas artes. No circo eu observava muito as performances de palhaço, né. As reprises de palhaço e quis misturar isso com a guitarra na rua, também. De brincar com as pessoas. No começo eu só tocava. Depois do circo eu comecei a misturar as brincadeiras com a guitarra.

RG: E isso foi interessante para a sua arte. Você acha que a reação das pessoas mudou?

RP: Mudou. Deu um *up*. Porque eu me preocupei menos com a música e mais com o formato. Hoje eu voltei mais para a música, só toco mesmo.

RG: Por quê?

RP: Porque é o que me alimenta agora. Eu não sinto a necessidade de fazer as performances. Ser um *clown* que toca guitarra. Eu tive essa era aí. Tive várias eras como artista também.

RG: Agora você está em que era?

R.P.: De estudar. Harmonia, tocar. Ser um músico mesmo. Antes não. Eu queria ser um *clown*, um palhaço que tocava guitarra. Quando eu comecei era meio que...gostava de rock e heavy metal. Então depois que tive essa coisa do *clown*, do circo, e agora eu tenho essa coisa de me dedicar ao estudo mesmo, tirar peças, fazer arranjo. Tocar só. Música mesmo.

RG: E o que você acha que contribuiu para a arte de rua em São Paulo?

RP: Cara, acho que muita coisa. Quase tudo para te falar a verdade. Não que eu queira, mas as lei que tiveram, os decretos...A vontade que as pessoas tiveram de tocar na rua, depois de mim.

RG: E como você vê isso hoje? Como você vê a rua hoje? A Paulista...Centro...

RP: Faz tempo que eu não vou, na Paulista, no Centro. Eu tenho ido mais no Largo da Batata agora. E na Teodoro (Teodoro Sampaio, Pinheiros). Assim... Eu não me preocupo muito com isso, porque cada um tem visão do que a arte da rua é. Não tenho nada a ver com o que cada um acha. Cada um acha o que quer. Eu só acho que as pessoas impõem um pouco a sua arte. As pessoas tocam alto. E isso para mim é uma ditadura, sabe? Você vai ter que me ouvir, sabe. É uma imposição. Isso eu não acho legal. Eu não quero que ninguém me imponha, música a força. Sempre tive essa preocupação com volume, com a música para mim. A música tem que alimentar o meu mundo e não o mundo dos outros. Então, acho que as pessoas impõe um pouco, a música delas. E elas brigam pelo ponto, né. Eu também já briguei pelo ponto.

RG: Por quê?

RP: Porque a rua é cruel, a rua é assim... Hoje eu não quero brigar por nada mais.

RG: Só paz.

RP: É.

RG: Você acha que é possível? Mesmo a rua sendo hostil?

RP: Só a paz? Não sei... Não sei. (risos). Eu sai da Paulista por isso, pela rixa dos artistas e a briga pelo ponto. Eu acho que a partir do momento que você tem que brigar para mostrar a sua arte, já não é mais arte. Posso estar errado, mas é a minha opinião.

RG: Você tem alguma coisa a dizer mais... que você gostaria de dizer, das suas memórias?

RP: (risos) Das minhas memórias? (risos) Ah, não sei. Me pergunta aí alguma coisa, me ajuda.

RG: Eu perguntei tudo que tinha que perguntar. Se você se sentir suficiente, tudo bem.

RP: Não sei, acho que não. É isso.

Anexo A – Pen drive contendo áudios de entrevistas

Pasta Áudios pré-entrevistas. Arquivos:

Pre-entrevista Adão Fernandes.wave. 1,31 GB (81 min).

Pre-entrevista Celso Reeks.wave. 683 MB (67 min).

Pré-entrevista Giovani Baffo (1) e (2).wave. 158 MB (68 min).

Pre-entrevista Rafael Pio.wave. 524 MB (31 min).

Pre-entrevista Tania Mujica.wave. 850 MB (84 min).

Anexo B – Pen drive contendo vídeos de entrevistas e atuação nas ruas

Pasta Videos Artistas de rua. Pastas:

Adão Fernandes – Anhangabaú.

Celso Reeks – Nau de Ícaros SESC Ocupação Pq. Dom Pedro.

Giovani Baffô – Vila Madalena.

Rafael Pio – Largo da Batata.

Tânia Mujica – 25 de Março.