



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

CRISTIANO ROCHA PITON

**... SOBRE HOMENS INVISÍVEIS:
INTERFERÊNCIAS AMBIENTAIS**

**SALVADOR
2005**

CRISTIANO ROCHA PITON

**... SOBRE HOMENS INVISÍVEIS:
INTERFERÊNCIAS AMBIENTAIS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr Roaleno Ribeiro Amâncio Costa

**SALVADOR
2004**

P.685 Piton, Cristiano Rocha.

...Sobre homens invisíveis: interferências ambientais /Cristiano Rocha Piton. – 2005.

133f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Roaleno Ribeiro Amâncio Costa.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Belas Artes, 2005.

1. Arte - Sociedade. 2. Interferências - Ambiente. 3. Cotidiano. 4. Moradores de Rua. 5. Efêmero. I. Costa, Roaleno Ribeiro Amâncio . II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDU 7: 301

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Escola de Belas Artes

Mestrado em Artes Visuais

CRISTIANO ROCHA PITON

...SOBRE HOMENS INVISÍVEIS:
INTERFERÊNCIAS AMBIENTAIS

Dissertação para obtenção do grau de mestre em artes visuais

Salvador, 01 de maio de 2005

Banca examinadora:

Roaleno Ribeiro Amâncio Costa _____

Doutor em Comunicação (USP)

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Paola Berenstein Jacques _____

Doutora em História da Arte (Universidade de Paris 1 - Sorbonne)

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Artur Lara _____

Doutor em Comunicação (USP)

Universidade de São Paulo (USP)

À
Minha família, por tudo

agradecimentos

Meu agradecimento especial à minha família, por me suportar e apoiar todo o tempo, sem eles nada disso seria possível...

Aos amigos do GIA

Ao meu orientador, Prof. Dr. Roaleno Ribeiro Amâncio Costa.

À Profa. Dra. Paola e Prof. Dr. Artur Lara, pelas sugestões estruturais e conceituais no exame de qualificação.

À Profa. Dra. Sônia Rangel pela disposição sincera em ajudar e contribuir com o crescimento de seus co-orientandos extra-oficiais.

Aos amigos descobertos na turma do Mestrado.

Às pessoas fantásticas que conheci nas ruas e contribuíram tanto em meu trabalho.

A Alexandro Ferreira e João Ramos pelo apoio técnico e pela boa impressão causada.

A Jota Dias, Magrão, Augusto e André, pelas consultorias gratuitas.

Aos professores do Mestrado em Artes Visuais.

A Fátima Daniel pela revisão e por aguardar meus pré-dados pacientemente.

A Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-graduação da Universidade Federal da Bahia que através do PROCES, me auxiliou no desenvolvimento desta pesquisa.

“Despesas para minha erudição tiro dos almanaques:

- Ser ou não ser, eis a questão.

Ou na porta dos cemitérios:

- Lembra que és pó e ao pó tu voltarás.

Ou no verso das folhinhas:

-Conhece-te a ti mesmo.

Ou na boca do povinho:

-Coisa que não acaba no mundo é gente besta e pau seco.

Etc

Etc

Etc

Maior que o infinito é a encomenda.”

Manoel de Barros, 1975

RESUMO

Nesta pesquisa são abordados aspectos teóricos e práticos desenvolvidos durante o curso de Mestrado em Artes Visuais. A pesquisa partiu da investigação do cotidiano dos moradores de rua da cidade de Salvador e a posterior construção de interferências ambientais efêmeras realizadas no tecido urbano. São descritos conceitos absorvidos e processos de construção das interferências, que abordam quatro elementos do cotidiano dos moradores de rua: os abrigos, as pessoas, o trabalho e os desejos. A presente pesquisa tem como objetivo utilizar uma linguagem artística para propor a discussão a respeito das dificuldades do cotidiano nas ruas, reafirmando os moradores de rua como seres humanos.

Palavras - chave: Arte - Sociedade; Interferências - Ambiente; Cotidiano; Moradores de Rua; Efêmero.

ABSTRACT

Pratic and theoretical aspects are studied in this research, with was developed along the Posgraduation of Visual Arts Course. The research started because of the street residents of Salvador city, and afterwards a construction of temporary interventions in the urban space. The concepts and the construction of the interventions are related, and they show four elements of the street residents everyday life: the coverinap, the people, the work, the desires. This research wants to use an artistic language to propose a discussion about the dificults of the streets quotidian, reafirming the street residents as human beings.

Keywords: Art-Society; Interventions-Ambient; Quotidian; Street Residents; Enviroment; Ephemeral

LISTA DE FIGURAS

Figuras 1 e 2 - Hervé Fischer. Farmácia Fischer, 1975	22
Figura 3 - Hélio Oiticica. Nildo da Mangueira veste Parangolé. 1964	23
Figuras 4 e 5 - 3NÓS3. Operação x Galeria, 1979.	25
Figura 6 - Cildo Meireles. Inserção em circuitos ideológicos. 1970	26
Fig 7, 8 e 9 - Artur Barrio. Trouxas ensangüentadas, 1969	28
Fig 10 - Artur Barrio. 4 dias e 4 noites, 1978.	28
Figuras 11 e 12 - Poro. Setas. 2004.	36
Figuras 13 e 14 - Hélio Oiticica. Éden e Tropicália. 1969	60
Figuras 15 a 17 - GIA. Caramujo. 2004	69
Figuras 18 a 21- Imagens dos primeiros protótipos dos abrigos	70
Figuras 22 a 24 - Krysztof Wodiczko. Homeless vehicle.	71
Figura 25- Vinil utilizada na confecção dos abrigos	74
Figura 26 - Desenho inicial do POMU	74
Figuras 27 a 44 - Montagem , chuva, pinturas e o lugar da Intervenção	78
Figuras 45 a 59 - Pinturas e visitantes do POMU	80
Figuras 60 a 71 - Montagem do POMU Pernambués	83
Figuras 72 a 89 - Construções, visitas e noite	85
Figuras 90 a 107 - Noite, manhã, laranjas, policial e desmontagem	88
Figuras 108 a 125 - Montagem e visitas	95
Figuras 126 a 134 - Montagem Piedade, Michael Jackson e pessoas	97
Figuras 135 a 146 - Montagens placas	110
Figuras 147 a 165 - Confecção e montagem das camas, visitas e projeto	121

lista de figuras	10
1 introdução	12
2 arte e realidade,	17
1.1 entre 60 e 70...	18
3 algumas pedras...	31
3.1 princípios	32
3.2 interferência ambiental	37
3.3 o abrigo, a casa	40
3.4 suspensão do íntimo	42
3.5 homens invisíveis	45
3.6 público e privado	47
3.7 máquinas de guerra x aparelhos de captura	52
3.8 construções autônomas	57
3.9 para não criar novos mortos...	61
3.10 registro x anonimato	64
4 pomu – lugar de morar	67
4.1 alguns nomes e idéias	68
4.2 do projeto	73
4.3 das ocupações e dos moradores	
4.3.1 experiência 1 – castelo de cartas	76
4.3.2 experiência 2 – o gringo maluco	82
5 experiência homens invisíveis – pessoas	90
5.1 visibilidade	91
5.2 montagem 1: Campo Grande	94
5.3 montagem 2: Piedade	96
5.4 as frases	98
6 placas de sinalização - trabalho	100
6.1 pedir como atividade profissional	101
6.2 pontos de pedidos	104
6.3 projeto de sinalização	106
6.4 estratégias utilizadas	109
6.5 comentários	111
7 camas de sonhos - desejos	113
7.1 enfrentamentos	114
7.2 reconstruções	116
7.3 camas de sonhos e desejos	118
7.4 a respeito	120
8 (in)conclusões	123
9 referências	131

introdução

A miséria é presenciada todos os dias. Em toda parte existem pessoas morando nas ruas, convivendo com violência, solidão, doenças e morte. A recessão, a crise social e institucional, as falências de programas habitacionais, entre outros fatores, conduzem essas pessoas a situações de miséria quase absoluta. Os viadutos, praças e calçadas tornam-se locais disputados e únicas opções para quem passa a ter as ruas como local de trabalho, de convívio social e de moradia. Para grande parte da população, os moradores de rua acabam se tornando “objetos do cotidiano”, verdadeiros “monumentos urbanos”, sendo encontrados em toda parte da cidade, expostos aos motoristas e pedestres.

A pesquisa teórico/prática de mestrado que resultou nesta dissertação, teve como objetivo utilizar uma linguagem artística para propor a discussão dessas questões. Elementos do cotidiano dos moradores de rua foram utilizados para a construção de intervenções efêmeras realizadas no espaço urbano, problematizando a situação, procurando expor para a sociedade as dificuldades e afirmar a identidade desses indivíduos, reafirmando-os assim como seres humanos, que normalmente são negados e ignorados, como homens invisíveis.

Mas como gerar visibilidade aos moradores de rua, que são como “homens invisíveis” para a maioria da população? De que forma gerar essa

visibilidade, sem que ela seja prejudicial ao morador de rua? Como entrar em contato e transformar elementos do cotidiano de moradores de rua em proposta artística sem expor o indivíduo? Eram questões que eu buscava responder durante o mestrado.

Uma das formas encontradas para entrar em contato com essa realidade foi me inserir no cotidiano dos moradores de rua, sentindo suas dificuldades, observando as adaptações necessárias para a sobrevivência, as dificuldades e lutas diárias por território e alimentação. Num segundo passo, utilizei os resultados e conclusões para a construção de uma poética, que resultou na execução de trabalhos de intervenção, que pelo seu caráter público, se aproximam muito mais da comunidade.

Tais intervenções ressaltam o papel político e sociológico da arte, que no Brasil teve como período marcante a década de sessenta representada por artistas como Hélio Oiticica, Cildo Meireles, Artur Barrio, entre outros, que buscavam trabalhar com a idéia de ambientes e de apropriações de elementos do cotidiano, numa preocupação constante com os objetivos e com o público alvo de seus trabalhos.

Transformando a posição do público de simples observador passivo em parte atuante da obra, pretende-se promover a interação, o questionamento e a reflexão acerca do tema.

O método utilizado inicialmente foi o comparativo analítico, através da seleção de imagens e material escrito a respeito de interferências e moradores de rua. Na segunda etapa, foram utilizados o método observacional e o indutivo-dedutivo, através da inserção no cotidiano das ruas, foram observados os comportamentos e adaptações dos seres humanos que nelas vivem, assim como locais de grande circulação dos mesmos. Através do método experimental, foram realizados trabalhos de intervenção. Durante todo o projeto foi utilizado o método empírico, buscando novas possibilidades de inserção no tecido urbano.

A pesquisa resultou na produção de quatro trabalhos de intervenção, que se referem às atividades do cotidiano das ruas: o “POMU”, que se refere ao abrigo para proteção (principalmente à noite); a experiência homens invisíveis, que trata dos moradores de rua como vítimas de uma sociedade que vê no extermínio uma forma prática e rápida de acabar com seus problemas sociais; as placas de sinalização, que indicam as ruas como local de trabalho para a sobrevivência, sugerindo a atividade de “pedir” como uma atividade reconhecida pelo Estado; e as “Camas de Sonhos”, que através da exposição de sonhos e desejos, objetiva afirmar o morador de rua como indivíduo para a sociedade.

A dissertação foi dividida em oito capítulos, incluindo introdução e (in)conclusões. No primeiro capítulo, são abordadas questões importantes para que se entenda o tipo de proposta das intervenções como forma de manifestação artística, fazendo um histórico onde são mencionados diversos artistas que trabalharam com propostas que se inseriam no cotidiano. Tomando como referência o período compreendido entre o início da década de sessenta e final da década de setenta. Os situacionistas, Cildo Meireles, Hélio Oiticica, Artur Barrio, grupos como o 3NÓS3, Fluxos, Coletivo de Arte Sociológica, Viajou Sem Passaporte são apontados como alguns dos responsáveis pelas propostas que acabaram fazendo surgir uma arte que visa a participação do público e saída dos espaços fechados das galerias de arte. As propostas desses artistas influenciaram diretamente a construção de meus trabalhos, muitos deles são citados ao longo da dissertação como referenciais importantes.

No segundo capítulo são apontados diversos conceitos importantes para a formação do pensamento. Neste capítulo fica evidente a grande influência de Gilles Deleuze e Félix Guattari na forma de escrever o presente trabalho. O encontro com o conceito de rizoma foi essencial até para entender um pouco mais sobre a minha forma de pensar, era um conceito utilizado por

mim antes mesmo de conhecê-lo. O capítulo é dividido em nove subtítulos (quase platôs), onde idéias importantes para minha pesquisa foram expostas de forma independente. Cada subcapítulo tem ligação direta na formação das intervenções e do meu trabalho final, mesmo que isso não fique tão evidente em determinados momentos. Assim como um rizoma, eles não são galhos presos a um tronco principal, mas sim caminhos, idéias que quando observadas no geral, adquirem unidade. Nesses subcapítulos, alguns outros nomes são citados como elementos essenciais para ajudar a esclarecer ou “iluminar” meu percurso, são eles: Ítalo Calvino, Hélio Oiticica, Gaston Bachelard, Marc Augé, David Snow, Richard Sennet, entre outros.

O terceiro capítulo apresenta o primeiro trabalho de intervenção realizado durante a pesquisa de mestrado: o POMU (Projeto de Ocupação de Mobiliário Urbano), onde são discutidas questões referentes à utilização das ruas como abrigo, como lugar de morar. Diversas influências de artistas são apresentadas, inclusive o GIA (Grupo de Interferência Ambiental), grupo do qual faço parte, e que me possibilitou começar a trabalhar de forma mais intensa com esse tipo de proposta artística. Foi a partir da execução do “Projeto Caramujo” (o projeto de residência transitória do GIA), que surgiu a proposta de trabalhar com a ocupação dos pontos de ônibus, tempos depois, o “Projeto Caramujo” incorporou elementos do POMU, numa espécie de círculo. O POMU foi montado duas vezes, em lugares diferentes e as experiências de montagem são descritas como uma espécie de diário de bordo, onde os acontecimentos são descritos de forma muito pessoal, já que toda experiência de interação com o público é fundamental para a execução do trabalho, que também é um acontecimento.

O quarto capítulo leva o título do segundo trabalho: experiência homens invisíveis. Esse foi um trabalho que nasceu como um protesto silencioso, contra assassinatos de moradores de rua em São Paulo, Recife e Bahia. Os moradores de rua, de repente foram lembrados pela imprensa, que divulgou

suas mortes como uma prática que assolou todo país.

Uma prática bastante freqüente entre moradores de rua – o pedir – é tratada no quinto capítulo, assim como as estratégias utilizadas para tal finalidade. Tal prática dá origem ao trabalho “Placas de Sinalização”, onde a prática do pedir é abordada como atividade profissional que ressocializa o morador de rua.

O sexto e último capítulo se refere à formação de identidade do morador de rua, que resulta na construção da última intervenção relacionada à presente dissertação: as “Camas de Sonhos e Desejos”. Também são apresentadas algumas posturas adotadas para a formação da identidade do morador de rua, tomando como base as observações realizadas nas ruas e trabalhos de autores como David Snow. O processo de montagem do trabalho também é descrito nesse capítulo, assim como as impressões com relação ao trabalho.

Esse é o objetivo das intervenções: se inserir no cotidiano, modificando a rotina alienante e estimulando o olhar a respeito de temas importantes para a efetivação de mudanças sociais, enfim, segundo Paulo César Gomes (2002, p. 35): “retomar o espaço público como lugar de uma participação ativa, normatizada e refundá-la como um espaço da política”.

2 arte e realidade

Há horas na vida de um poeta em que o devaneio assimila o próprio real. O que ele percebe é então assimilado. O mundo real é absorvido pelo mundo imaginário. Shelley nos fornece um verdadeiro teorema da fenomenologia quando diz que a imaginação é capaz de nos fazer criar aquilo que vemos.

Bachelard

Neste capítulo procuro apresentar alguns artistas e grupos que, de alguma forma, influenciam meus trabalhos e o tipo de arte que transforma o espectador em participante. É uma espécie de histórico, que não segue necessariamente uma ordem cronológica.

2.1 entre 60 e 70...

Artistas não estão aqui para destruir ou para criar. Criar é uma coisa tão simples e natural de se fazer quanto destruir. Todo mundo na terra tem criatividade. Até uma dona de casa pode criar um bebê. As crianças são tão criativas quanto as pessoas que a sociedade considera artistas. Artistas criativos são bons o suficiente para serem considerados crianças. Os artistas não devem criar mais objetos, o mundo está cheio de tudo o que precisa. Eu estou entediada com artistas que produzem enormes amontoados de esculturas, ocupando um grande espaço com elas e pensam que fizeram algo criativo, permitindo apenas que as pessoas aplaudam o amontoado. Isso é puro narcisismo. Por que não permitem pelo menos que as pessoas as toquem? Dinheiro e espaço são desperdiçados com projetos desse tipo quando existem pessoas morrendo de fome e pessoas que não têm espaço suficiente para dormir ou respirar.

Yoko Ono

O artista sempre trabalhou copiando ou criando realidades, segundo Maturana (*apud* MEIRA, 2003, p. 128): “O que quer que faça, o artista será um criador co-participante de alguma realidade virtual, (...) o que pode ou não se tornar realidade fundadora no curso da realidade humana”. Entretanto, a partir do final da década de cinqüenta, certas propostas passam a interferir diretamente nela, trabalhando com situações reais, modificando a atuação da arte na sociedade. Isso é fruto de um pensamento participacionista bastante difundido nesse período e que segundo Paola Berenstein (2003, p.13) “pregava a participação dos habitantes da cidade”.

A década de sessenta foi marcada por intensos movimentos de contra cultura e de minorias, que buscavam as mais diversas mudanças sociais e culturais. Um dos grupos que tiveram participação marcante nesse período foi a Internacional Situacionista¹, de acordo com Paola Berenstein (2003, p.13):

A Internacional Situacionista (I.S.) – grupo de artistas, pensadores e ativistas – lutava contra o espetáculo, a cultura espetacular e a espetacularização em geral, ou seja, contra a não-participação, a alienação e a passividade da sociedade. O principal antídoto contra o espetáculo seria seu oposto: a participação ativa dos indivíduos em todos os campos da vida social, principalmente no da cultura.

Na luta contra a espetacularização, a IS utilizava alguns procedimentos para provocar situações e novos comportamentos, um deles era a deriva: uma técnica de passagem rápida por diversos ambientes, “seu conceito está ligado à afirmação de um comportamento lúdico-constructivo, o que o torna absolutamente oposto às tradicionais noções de viagem e passeio” (DEBORD *apud* BERENSTEIN, 1998, p. 87).

A IS não se propunha a “produzir arte”, entretanto, qualquer tipo de atividade artística poderia ser integrada às suas práticas, através do “desvio”, que era “a integração de produções artísticas, atuais ou passadas, em uma construção superior do ambiente. Neste sentido, não poderia haver pintura ou música situacionista, mas um uso situacionista desses recursos” (DEBORD *apud* BERENSTEIN, 1998, p. 66).

As práticas situacionistas tinham como objetivo provocar o público, no intuito de gerar participação. As pessoas deveriam passar da condição passiva de meros espectadores a vivenciadores de situações, numa tentativa de modificação da própria vida, segundo Debord (1998, p. 97):

A situação é feita de modo a ser vivida por seus construtores. O papel do “público”, senão passivo pelo menos de mero figurante, deve ir diminuindo, enquanto aumenta o número dos que já não serão chamados atores, mas, num sentido novo do termo, vivenciadores.

Idéias semelhantes de participação do público se desenvolveram no meio artístico através de inúmeros grupos, como o Fluxus, por exemplo, que não era propriamente um grupo, mas, uma série de publicações e eventos, um movimento com representantes em diversos países. Segundo

Stewart Home (1999, p.83), o nome apareceu pela primeira vez em 1961, num convite para três palestras ministradas por George Maciunas, onde se lia: “Uma contribuição de três dólares vai ajudar a publicação da revista Fluxus”.

O objetivo inicial do Fluxus era promover uma espécie de assalto às categorias de arte, fundindo-as através de ações, performances, happenings, concertos. O público era envolvido, assumindo o papel de performer, sem que necessariamente tivesse muita prática, habilidade ou preparação. A performance “em memória de Adriano Olivetti” de Maciunas (*apud* Home, 1999, p.86) é um exemplo:

Cada performer escolhe um número num papel usado de máquina de calcular. O performer atua cada vez que seu número aparece numa linha. Cada linha indica o ritmo do metrônomo. Exemplos de ações que podem acontecer em cada aparição do número:

- 1) levantar e abaixar de chapéus;
- 2) sons com a boca, os lábios ou a língua;
- 3) abrir e fechar de guarda-chuvas, etc.

Outro exemplo conhecido é a peça “Música que desaparece para o rosto”, de Cheiko Shiomi: “mude gradualmente de sorriso para não sorriso”. Eram propostas simples que se propunham a acabar com a chamada “cultura séria”.

Além dessas ações, existiam outras com caráter mais ativista, como a “proposta de ação de propaganda”, composta por verdadeiros “ataques”, que iam desde piquetes nas ruas e vendas de publicações Fluxus, até a interrupção do trânsito em horários de grande movimentação através de “quebras” de automóveis em locais estratégicos, ou o envio de tijolos a galerias, provocando dessa forma o atraso nas correspondências, já que cada carteiro possuía uma cota de peso por dia.

No início, o movimento Fluxus propunha a destruição da arte ilusionista, derrubando fronteiras, provocando o público para que este participasse de forma mais intensa, não como meros observadores, mas

como participante da proposta, numa co-autoria, uma utopia de revolução contra um sistema rígido de limitação do ser humano, isso pode ser observado no discurso de Maciunas (*apud* HOME, 1999, p.95):

EXPURGUE o mundo da doença burguesa, cultura “intelectual”, profissional e comercializada. EXPURGUE o mundo da arte morta, da imitação, arte artificial, abstrata, ilusionista, matemática.

EXPURGUE O MUNDO DA EUROPEIZAÇÃO!...

(...) PROMOVA UMA INUNDAÇÃO E UMA MARÉ REVOLUCIONÁRIA NA ARTE.

Promova a arte viva, a antiarte, a REALIDADE SEM ARTE para todas as pessoas, não apenas os críticos, diletantes e profissionais...

(...) FUNDA as catres de revolucionários culturais, sociais & políticos numa frente & ação unificada”.

Com o intuito de gerar “bases mais sólidas” para seus trabalhos, alguns grupos procuraram fundamentos de teorias sociológicas e desenvolveram o conceito de arte sociológica, que tinha como objetivo se inserir na realidade, modificando-a criticamente, transformando arte em conhecimento sociológico da realidade:

O artista deve aproveitar o conhecimento sociológico para entender as relações entre classes sociais, como operam os condicionamentos econômicos sobre a produção do imaginário, como estão instituídos os códigos coletivos de percepção e sensibilidade, em que medida podem ser modificados. E por sua vez o artista pode reparar em pontos especialmente sensíveis da vida social, pôr em evidência aspectos subjetivos e intersubjetivos das relações entre os homens, despercebidos pelo objetivismo científico, provocar experiências inesperadas e contribuir com seus próprios meios para que as pessoas tomem consciência das estruturas que as oprimem. (CANCLINI, 1979, p.18)

Um dos grupos que mais se destacaram nesse sentido, segundo Canclini foi o “Coletivo de Arte Sociológica”, formado por Jean Paul Thenot, Hervé Fischer e Fred Forest. Segundo Fred Forest (*apud* CANCLINI, 1979, p17), “para o artista sociológico o problema não é mais saber o que representar, e como representá-lo, mas como provocar a reflexão sobre as próprias

condições de nosso ambiente social e seus mecanismos”. Entre os trabalhos realizados pelo grupo está a “Farmácia Fischer”, montada em 1975, em São Paulo, onde Hervé Fischer, vestido como um farmacêutico, instalou na Praça da República uma barraca, onde distribuía cápsulas de poliuretano, que prometia ser a cura para todos os males: falta de dinheiro, de amor, de liberdade. Outro trabalho bastante significativo foi realizado também em São Paulo, em 1973 e tinha como título “O branco invade a cidade”, onde Fischer andou durante duas horas com dez cartazes brancos, nos quais as pessoas poderiam escrever livremente o que quisessem. Num período de intensas repressões políticas, várias pessoas se manifestaram contra o governo, o que teve como resultado várias horas de prisão e intensa cobertura jornalística.

Nesse mesmo período, diversos artistas brasileiros trabalhavam



com propostas semelhantes, o objeto deixava de ter valor de culto, passava a ser apenas um instrumento de transformação, onde o público, antes observador passava a participante, que segundo Marly Meira (2003, p.130), “também é um ato poético de co-criação, que promove o espectador - antes mero observador de um mundo distante - a co-criador de uma obra de arte, que é parte de seu cotidiano”. Ampliava-se a utilização



foto: Poéticas do Processo

Figuras 1 e 2
Hervé Fischer. Farmácia Fischer, 1975

do espaço urbano como suporte para a realização de experiências, a cidade era um verdadeiro campo de experimentações artísticas e sensíveis.

As buscas pela “socialização” dos meios de divulgação da arte

intensificam a utilização de meios como: xerox, off-set, cartões postais e arte pública. Questionando a legitimação da arte pelas galerias e museus e negando o consumo da obra como simples mercadoria, as linguagens artísticas se expandiram à performance, trabalhos que usam novas tecnologias como o vídeo, projetos que foram realizados em locais de difícil acesso e outros, que muitas vezes, nunca foram realizados(FREIRE, 1999, p.125).

Inúmeros artistas passam a questionar o caráter exclusivamente observacional da obra de arte e começam a convocar o observador a participar e interagir com seus trabalhos, levando-o a fazer parte deles, contrariando assim o modelo utilizado pelos museus e galerias, buscando cada vez mais unir a arte e a vida, levando as criações ao maior número de pessoas possível. Hélio Oiticica foi um dos artistas de grande destaque desse período, através de trabalhos como os “Parangolés”, ele traz à tona questões como o uso do corpo, da música e da dança, sendo extremamente influenciado pelo samba, com o qual teve contato através da sua aproximação com o morro da



foto Andreas Valentin
Acervo Projeto HO Rio de Janeiro

Figura 3
Hélio Oiticica. Nildo da Mangueira veste Parangolé. 1964

Mangueira.

Com o objetivo de determinar parâmetros para a construção de uma arte de vanguarda brasileira, ele elaborou a “Nova Objetividade”, que era um esquema que sintetizava uma série de pensamentos e práticas que diferenciavam “um estado típico da arte brasileira” de outros movimentos internacionais que aconteciam no período. Algumas características da “Nova Objetividade” são (OITICICA, 1996, p.110):

1- vontade construtiva geral; 2- tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete; 3- participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica, etc.); 4- abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5- tendência para proposições coletivas e conseqüente abolição dos “ismos” (...); 6- ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte.

Na “Nova Objetividade”, não existiam itens abstratos, eram regras muito claras que exprimiam os sentimentos de um período marcado pela grande repressão do início da ditadura militar no Brasil, onde exprimir sua opinião crítica significava enfrentar um governo repressor, que era capaz de cometer as mais diversas atrocidades para manter a “ordem”.

Os trabalhos de Hélio Oiticica são marcados por uma referência popular muito forte, o que aumenta a identificação com a cultura dos morros cariocas. A construção de seus ambientes se baseava na estética dos barracões construídos no morro da Mangueira, suas cores e as pessoas que lá viviam. Numa busca cada vez mais intensa pela participação, ele deixa de ser artista e passa a ser um desencadeador de experiências coletivas, o conceito de produção de obras de arte vai aos poucos sendo substituído por experimentações artísticas.

Essa “ruptura” e a criação de conceitos artísticos são marcantes em seus trabalhos, o conceito dadaísta de apropriação, por exemplo passa a se estender às coisas com as quais ele se deparava nas ruas, que não deveriam

ser transportadas para um museu, elas continuariam em seus locais de origem, sendo que o público seria convidado à participação, derrubando a função legitimadora do museu, ou ainda transformando todo o espaço em museu a céu aberto (OITICICA, 1996, p.103):

Museu é o mundo; é a experiência cotidiana: os grandes pavilhões para mostras industriais são os que ainda servem para tais manifestações: para obras que necessitem abrigos, porque as que disso não necessitarem devem mesmo ficar nos parques, terrenos baldios da cidade (...)



foto Poéticas do Processo

Figuras 4 e 5
3NÓS3. Operação x Galeria, 1979.

A utilização de novos meios e o questionamento intenso da função dos museus e galerias são marcantes nesse período e geraram trabalhos de diversos artistas e grupos, como o 3NÓS3 - formado por Rafael França, Hudnilson Júnior e Mário Ramiro - que fazia intervenções pelas ruas e monumentos de São Paulo na década de setenta. Um de seus trabalhos questionava a função das galerias lacrando-as com fita crepe, tendo fixado nelas folhas mimeografadas onde se lia: “o que está dentro fica, o que está fora se expande” (FREIRE, 1999, p.125).

Outra ação desse grupo questionava os monumentos de arte pública: numa determinada noite foram cobertas com sacos plásticos as cabeças de todos os monumentos de uma rua de São Paulo. Um detalhe interessante é que o grupo costumava entrar em contato com a imprensa de forma anônima, conseguindo assim a cobertura de diversos tipos

de mídia, transformando a desmontagem dos trabalhos pelas autoridades competentes numa espécie de *happening*. Além dessas ações, existiam outras que provocavam o público de forma mais direta, como as grandes faixas de papel celofane, que fechavam ruas inteiras, até que algum motorista mais “ousado” se dispusesse a rasgá-las, liberando a passagem.

O grupo “Viajou Sem Passaporte”, também provocava o público. Tendo o texto teatral como principal linguagem artística, se propunha a criar situações que quebrassem a rotina, mostrando uma clara influência situacionista, segundo Raguy² um dos integrantes do grupo: “tem todo um projeto de intervenção nas ruas, que tem o objetivo de instaurar uma crise na normalidade vigente, buscando apontar para a criatividade, para a liberdade”. Trabalhos como “A Senhora Poderia Segurar Meu Paletó?”, onde pessoas se alternavam num assento de ônibus através da troca de um paletó, ou o “Trajetória do Curativo”, em que cada ponto de ônibus um dos integrantes do grupo entrava com um curativo no olho esquerdo, levavam situações inusitadas ao cotidiano urbano, gerando integração e promovendo a comunicação entre as pessoas.

Cildo Meireles também fazia trabalhos que se inseriam no cotidiano urbano. Com as “Inserções em circuitos ideológicos”, ele sugeria a apropriação



foto Cildo Meireles, Geografia do Brasil

Figura 6
Cildo Meireles. Inserção em circuitos ideológicos. 1970

de meios pouco convencionais de divulgação de idéias, como garrafas de Coca Cola, ou cédulas, que após a execução das alterações eram devolvidas à circulação. Tais inserções buscavam a participação e o acesso do público às suas propostas, se misturando à sociedade:

Me lembro que entre 1968 e 1970 sabia que estávamos começando a tangenciar o que interessava; não estávamos mais trabalhando com metáforas (representações) de situações, mas com a situação mesmo, real. Por outro lado, o tipo de trabalho que se fazia tendia a volatizar-se, e esta era outra característica. Era um trabalho que, na realidade, não tinha mais aquele culto do objeto, puramente: as coisas existiam em função do que podiam provocar no corpo social. Era exatamente o que se tinha na cabeça: trabalhar com a idéia de público. Jogava-se tudo no trabalho, que visava um número grande e indefinido de pessoas; esta coisa chamada público.

Outro tema bastante recorrente era o questionamento do valor do objeto e da necessidade de sua existência, gerando a criação de inúmeros trabalhos que foram realizados nas ruas utilizando diversos tipos de matérias primas. Artur Barrio questionou o valor da obra de arte e os processos de capitalização da arte por parte do mercado em seu “Manifesto estética do terceiro mundo” (2000, p.100):

Devido a uma série de situações no setor artes plásticas, no sentido do uso cada vez maior de materiais considerados caros, para nossa, minha realidade, num aspecto sócio-econômico do terceiro mundo (América Latina inclusive), devido aos produtos industrializados não estarem ao nosso, meu, alcance, mas sob o poder de uma elite que contesto, pois a criação não pode estar condicionada, tem de ser livre.

Em seu trabalho artístico, Barrio utilizava materiais perecíveis para problematizar as relações sócio - econômicas da arte. Suas propostas aconteciam principalmente nas praças, vias públicas, terrenos baldios, locais que funcionavam como um cenário para o que ele chamava “Situações”. Em uma delas, intitulada “Troupas ensanguentadas”, ele usou dejetos humanos (fezes, unhas, urina, sangue) e materiais em decomposição, enrolados em verdadeiras trouxas sujas, que eram abandonadas pela cidade, em plena



ESTA "TROUXA ENSANGÜENTADA"
 É UM PROTÓTIPO (1969)...
QUE JAMAIS INTEGROU
 A SITUAÇÃO ORRRHHH... (1969)
 OU A SITUAÇÃO T/T, 1 (1970)
 SITUAÇÕES ESSAS DAS MAIS
 SÓ OS REGISTROS FICARAM.
/ARTUR BARRIO
 P.S.-ESTA TROUXA JAMAIS PODERÁ SER
 RESTAURADA.....

foto César Carneiro



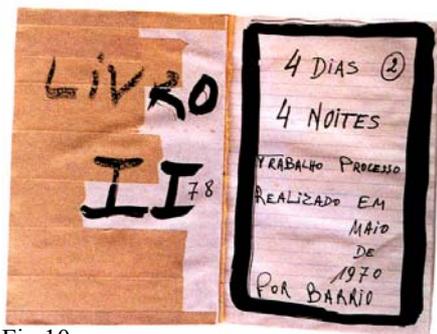
Fig 7 a 9 - Artur Barrio. Trouxas ensangüentadas, 1969

época da ditadura (período em que pessoas “desapareciam” misteriosamente), criando dessa forma uma grande tensão num público, que não sabia exatamente do que se tratava aquilo. As trouxas simulavam corpos esquartejados, que

confundiam, desestabilizavam uma sociedade vigiada.



Algumas propostas de Artur Barrio se assemelham bastante às práticas Situacionistas, entretanto, o artista afirma ter influências reais do Surrealismo e Dadaísmo.



O trabalho “4 dias e 4 noites” é um bom exemplo: nessa experiência, ele percorreu os espaços da cidade durante um período não muito preciso, ininterruptamente, sob o efeito inicial de substâncias alucinógenas. Essa experiência se assemelha às derivas

Fig 10
 Artur Barrio. 4 dias e 4 noites, 1978.
 foto Vicente de Mello

situacionistas e às experiências dadaístas no ambiente urbano. Não existem registros de vídeo ou fotográficos dessa proposta e as próprias lembranças do artista não são muito claras³.

Todos os trabalhos apresentados são extremamente efêmeros e têm nos registros uma das principais formas de divulgação. Segundo Barrio, os registros não devem possuir caráter artístico, pois caso contrário, substituiriam as características de “perda” propostas, se transformando em imagem através da fotografia. Dessa forma, tais registros e documentos, têm como objetivo viabilizar o acesso a um outro número de pessoas que não poderiam estar no local do evento, permitem a utilização de galerias e museus para a divulgação dos trabalhos, que assumem a função de uma espécie de arquivo, de testemunha do trabalho do artista, onde não existe mais relação de dependência para a criação ou exposição ao público. Nos espaços fechados podem ser mostrados desde os projetos iniciais, livros de artista, esboços, até registros da execução e do projeto em si.

Muitas das propostas expostas nessa “miscelânea rizomática⁴”, apresentam profundas diferenças, utilizando processos lúdicos, ou processos mais científicos, algumas utilizam meios de comunicação em massa, em outras o artista se apresenta direto ao público, não importando o número de pessoas alcançadas. Independente dessas variações, todas têm algo em comum: elas têm a cidade e seus meios como ponto de partida para a realização de experiências, onde o público ocupa um papel fundamental de participante na realização dos trabalhos, que se inserem silenciosamente no cotidiano, sem que precisem ser necessariamente vinculados a projetos artísticos. As idéias e questionamentos propostos por esses artistas permanecem, o espaço urbano tem se mostrado um terreno extremamente fértil para a produção de trabalhos artísticos. Existe, por parte de alguns artistas, uma necessidade cada vez maior de socializar a arte, retirando-a de locais fechados, a supervalorização do objeto como obra de arte não faz

muito sentido e num mundo utópico, a autoria também não. O que importa é tentar provocar pequenos questionamentos, não quebras radicais, mas a percepção de novas possibilidades. E como diria Hélio Oiticica: DA ADVERSIDADE VIVEMOS!

notas:

1 A Internacional Situacionista foi formada pela junção do Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista, a Internacional Letrista e Associação Psico-Geográfica de Londres, no dia 28 de Julho de 1957.

2 Arte em revista, 1984, p.116

3 A falta de clareza com relação ao que aconteceu durante esse trabalho pode ser observada numa entrevista publicada no catálogo da exposição Panorama da arte Brasileira, 2001, p.81-97.

3 algumas pedras...

“Marco Polo descreve uma ponte, pedra por pedra.

- Mas qual é a pedra que sustenta a ponte? – Pergunta Kublai Khan.

- A ponte não é sustentada por essa ou aquela pedra – Responde Marco - mas pela curva do arco que estas formam.

Kublai Khan permanece em silêncio, refletindo. Depois acrescenta:

- Por que falar das pedras? Só o arco me interessa.

Polo responde:

- Sem pedras o arco não existe.”

Italo Calvino

Neste capítulo apresento as pedras que formam meu arco. São textos onde tento esclarecer algumas questões presentes em toda dissertação.

3.1 princípios

Primeiro caminhe até tua primeira planta e lá observe atentamente como escoam a água de torrente a partir desse ponto. A chuva deve ter transportado os grãos para longe. Siga as valas que a água escavou, e assim conhecerá a direção do escoamento. Busque então a planta que, nessa direção encontra-se mais afastado da tua. Todas aquelas que crescem entre essas duas são para ti. Mais tarde, quando essas duas derem por sua vez grãos, tu poderás, seguindo o curso das águas, a partir de cada uma destas plantas, aumentar teu território.

Carlos Castañeda, 1985

Para o entendimento dos trabalhos de intervenção que serão propostos, alguns princípios importantes e suas relações com a produção dos trabalhos devem ser esclarecidos.

No texto “Multiplicidade”, Italo Calvino (1990, p.121) se propõe a falar sobre “o romance contemporâneo como enciclopédia, como método de conhecimento e principalmente como rede de conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo”, utilizando diversos autores para exemplificar como o princípio da multiplicidade se dá na literatura. Tal princípio também pode ser aplicado nas intervenções realizadas em ambientes abertos, que utilizam a rua como suporte.

Em primeiro lugar, por serem montadas em espaço aberto, as intervenções estão em contato direto com o público, se inserindo no cotidiano, propondo modificações na realidade (mesmo que temporárias) e permitindo uma grande variedade de interpretações, que dependem de inúmeros fatores, entre eles, os sociais e culturais.

Assim como a diversidade de interpretações permitidas pelas intervenções, existe também um grande número de materiais e técnicas, que a depender da proposta, podem se combinar gerando inúmeros resultados. São formas híbridas, que diferenciam os trabalhos de intervenção das propostas de determinados períodos, nos quais artistas buscavam a pureza da técnica onde, por exemplo, uma pintura deveria ser composta apenas por elementos da pintura e não simular outras realidades.

Nas intervenções, as realidades também não são simuladas, pelo contrário, aspectos da realidade são utilizados para compor trabalhos. A realidade serve como pano de fundo, como suporte para a realização de obras que têm como objetivo modificá-la, questioná-la. Italo Calvino (1990, p.123) cita Gadda quando trata das alterações provocadas pelo observador na realidade, ele diz: “conhecer é inserir algo no real; é, portanto, deformar o real”. Na literatura, tal modificação é feita de forma indireta, a realidade é observada e “deformada” nos livros, nas intervenções ela se dá de forma direta no espaço onde o fenômeno acontece.

A observação deve ser realizada com cautela, já que diversos aspectos devem ser levados em conta e o artista deve estar atento a conceitos estudados por diversas ciências, determinando fatores importantes para tentar atingir seus objetivos, sendo que por se tratarem de obras abertas, que necessitam da participação do espectador, nenhum resultado é previsível. Em seu texto, Calvino (1990, p.127) escreve: “o grande desafio para a literatura é o de saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo”. Tal desafio também se aplica às artes visuais, tecer os “retalhos” de conhecimento e formar como resultado essa grande “colcha” que é o objeto artístico.

Essa “colcha de retalhos” aparece em Gilles Deleuze e Félix Guattari como uma forma diferente de pensar e analisar o mundo, eles usaram um conceito de botânica - o rizoma - para fundamentar suas idéias, valorizando

a multiplicidade e negando o modelo usual de pensamento, comparado com um sistema de árvore-raiz, que aprisiona a multiplicidade numa estrutura fechada e hierárquica.

Segundo a botânica, os rizomas são espécies de caules subterrâneos horizontais, ricos em reservas, que se distinguem da raiz pela presença de nós, gemas e escamas. Por possuírem tais gemas, os rizomas podem brotar facilmente, produzindo vegetativamente novas plantas. A presença desses caules subterrâneos garante a vida da planta quando, por causa do frio ou da seca, as partes aéreas não puderem sobreviver.

Por não se tratar de um sistema fechado, não existem regras para determinar o que é o rizoma. Para que se entenda melhor essa forma de pensamento, Deleuze e Guattari elaboraram alguns princípios que o caracterizam (1995, p.15):

1° e 2° - Princípios de conexão e heterogeneidade: qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem.

O rizoma é organizado como uma espécie de trama ou de rede, em que todos os pontos têm a possibilidade de se conectar, excluindo a idéia de hierarquia, do ponto fixo, valorizando a multiplicidade, fazendo, por exemplo, ligações diretas entre arte, sociedade, semiótica, filosofia, antropologia. Diferente do sistema árvore-raiz, que organiza, separa, cataloga e determina posições específicas para cada área. Para se atravessar ou fazer comunicação entre as áreas, seria preciso criar “brechas”, no rizoma não existe essa necessidade de ruptura, tudo já está interligado (DELEUZE, 1995, p.16):

3° princípio de multiplicidade: é somente quando o múltiplo é efetivamente tratado como substantivo, multiplicidade, que ele não tem mais nenhuma relação com o uno como sujeito ou como objeto, como realidade natural ou espiritual, como imagem e mundo. As multiplicidades são rizomáticas e revelam as pseudomultiplicidades arborescentes.

O conceito de múltiplo está ligado à existência de uma base, uma origem única, o uno. A multiplicidade como substantivo garante uma abertura maior, já que existem múltiplas origens e caminhos a serem percorridos, numa intensa territorialização e desterritorialização, que garante constante movimento, fugindo da inércia dos grandes carvalhos, que lançam seus galhos a partir de um tronco único e inerte. Num rizoma, cada nó é uma origem, que segue um caminho aleatório (DELEUZE, 1995, p.18).

4° - Princípio de ruptura a-significante: contra os cortes demasiado significantes que separam as estruturas, ou que atravessam uma estrutura. Um rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer e também retoma como uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas.

Como já foi dito, um rizoma é formado por caminhos de desterritorialização e reterritorialização, portanto, quando um rizoma é quebrado em determinado ponto, ele se desterritorializa, mas já estava de certa forma preparado para isso, faz parte de seu processo, em pouco tempo o rizoma volta a seu caminho anterior ou assume caminhos completamente inesperados (DELEUZE, 1995, p.21):

5° e 6° - Princípio de cartografia e de decalcomania: um rizoma não pode ser justificado por nenhum modelo estrutural ou gerativo. Ele é estranho a qualquer idéia de eixo genético ou de estrutura profunda.

Deleuze e Guattari dizem que o “eixo genético e a estrutura profunda são princípios de decalque”, ou seja, são apenas cópias realizadas com o tempo, é o sistema da árvore, as folhas da árvore são decalques. O rizoma é construção de mapa, é cartografia, onde se criam novos caminhos e rumos, independentes dos já criados, reconhecendo assim para cada situação uma forma diferente de agir, não baseada em métodos preexistentes e fórmulas prontas. O decalque é um modelo a ser seguido e a carta é o processo em si.

Segundo Paola Berenstein, “no conceito de rizoma a questão principal

é o movimento. O mato, a parte mais visível do rizoma, mostra isso bem”. O mato é conhecido por todos como uma das vegetações mais indesejáveis e persistentes dos centros urbanos, ele costuma crescer em áreas desocupadas, quebrando estruturas pré-concebidas. Deleuze e Guattari citam Henry Miller (1995, p.30):

Entre todas as existências imaginárias que nós atribuímos às plantas, aos animais e às estrelas, é talvez a erva daninha que leva a vida mais sábia. (...) A erva existe exclusivamente entre os grandes espaços não cultivados. Ela preenche os vazios. Ela cresce entre, e no meio das outras coisas. A flor é bela, o repolho útil, a papoula enlouquece. Mas a erva é transbordamento, ela é uma lição de moral.

Nas cidades, os matos crescem nas frestas do concreto, lutam pela vida, persistindo para nascer em locais onde não existe lugar para o inesperado. O grupo mineiro Poro, faz uma alusão a essa persistência do



Figuras 11 e 12 - Poro. Setas. 2004.
foto Cristiano Piton

mato nas cidades, num trabalho onde diversas setas são pintadas, sinalizando os locais onde a vegetação consegue vencer as barreiras e brotar nas falhas mínimas de um sistema rígido, como os abrigos construídos por moradores de rua, que utilizam as estruturas oferecidas por locais abandonados. Assim como os moradores de rua, que ocupam espaços públicos, adaptando abrigos provisórios nas estruturas preexistentes, o rizoma se apodera da árvore, transformando-a.

3.2 interferência ambiental

“[Do lat. ambiente.]

Adj. 2 g.

1. Que cerca ou envolve os seres vivos ou as coisas, por todos os lados; envolvente: 2~ V. meio

S. m.

2. Aquilo que cerca ou envolve os seres vivos ou as coisas; meio ambiente.

3. Lugar, sítio, espaço, recinto: 2

4. Meio (6).

5. V. meio (7).

6. O conjunto de condições materiais e morais que envolve alguém; atmosfera: 2

7. Arquit. Ambiência (2).

8. E. Ling. Num enunciado, a vizinhança de um dado elemento lingüístico; contexto.”

O termo “interferência ambiental” aqui utilizado diz respeito a um tipo de manifestação artística que toma como referência, entre outros, os experimentos desenvolvidos por Hélio Oiticica durante a década de sessenta, quando o mesmo passou a trabalhar com a participação do público nas suas obras. Aplicando elementos da realidade para a construção de suas propostas, ele foi além das outras categorias de arte, sugerindo uma ampla manifestação do artista (OITICICA, 1996, p.103):

A posição com referência a uma “ambientação” e a conseqüente derrubada de todas as antigas modalidades de expressão: pintura, quadro, escultura, etc., propõem uma

manifestação total, íntegra, do artista, nas suas criações que poderiam ser proposições para a participação do espectador.

O artista deveria utilizar todas as “ferramentas” disponíveis para promover a participação do público. Para Hélio Oiticica, essa era a noção de ambiental: o conjunto de todas as “ferramentas” ou elementos disponíveis ao artista. Além das técnicas já conhecidas e utilizadas pela arte tradicional, ele também contava com elementos do cotidiano, que poderiam ser utilizados tanto pelo artista, quanto pelo público, que passou a co-criador ou participante da obra.

A apropriação passou a ser ferramenta fundamental para a arte de Oiticica e uma arma eficaz para o questionamento dos museus e galerias. Entretanto, seu conceito se expandiu aos objetos do cotidiano em seus locais de origem (OITICICA, 1996, p.103):

O sentido de “apropriação” às coisas do mundo com que deparo nas ruas, terrenos baldios, campos, o mundo ambiente, enfim – coisas que não seriam transportáveis, mas para os quais eu chamaria o público à participação – seria isso um golpe fatal ao conceito de museu, galeria de arte, etc., e ao próprio conceito de “exposição” - ou nós o modificamos ou continuamos na mesma.

As pessoas não precisariam visitar um museu, uma “exposição” para entrar em contato com a arte. As propostas ambientais estariam nas ruas, formadas por elementos do cotidiano vistos de uma nova forma. Os objetos seriam “achados”, surpreendendo assim o pedestre desavisado. A relação com o objeto artístico mudou (OITICICA, 1996, p.104):

Há aqui uma disponibilidade enorme para quem chega; ninguém se constrange diante da “arte” – a anti-arte é a verdadeira ligação definitiva entre manifestação criativa e coletividade – há como que uma exploração de algo desconhecido: acham-se “coisas” que se vêm todos os dias, mas que jamais pensávamos procurar.

Sendo assim, o termo “interferência ambiental” se refere à interção de uma espécie de arte que acontece no dia-dia. Um tipo de arte que utiliza elementos do cotidiano para a produção de trabalhos se infiltrando, sem exigir do espectador/participante conhecimentos de linguagens artísticas. Esses elementos são retirados do seu lugar comum e retornam com um novo significado, uma nova poética, provocando “quebras” na rotina, uma espécie de desprogramação do cotidiano, um curto-circuito ideológico. Para que se estabeleça ligação, só é necessário que exista abertura à recepção, à participação.

3.3 o abrigo, a casa

“Na vida do homem, a casa afasta contingências, multiplica seus conceitos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É o primeiro mundo do ser humano. (...) Será preciso esperar as experiências em que o ser é atirado fora, expulso, posto fora de casa, circunstância em que se acumulam a hostilidade dos homens e a hostilidade do universo.”

Bachelard

Uma das principais noções de abrigo é a de proteção, ele ampara o indivíduo, protege temporariamente do calor e do frio, é uma vestimenta coletiva. Segundo Marshall McLuhan (*apud* BERENSTEIN. 2001, p. 122):

Se a vestimenta é um prolongamento da nossa pele individual, para armazenar e canalizar nosso calor e nossa energia pessoais, a habitação é um meio coletivo de obter, para a família ou para o grupo, o mesmo resultado. A habitação, como abrigo, é um prolongamento do sistema termo-regulador do corpo – uma pele ou vestimenta coletivas. As cidades prolongam ainda mais os órgãos do corpo para responder às necessidades de grupos numerosos.

Mc Luhan não faz uma distinção muito precisa entre casa e abrigo, entretanto, existem algumas diferenças básicas: o abrigo é uma espécie de local de proteção temporária, dessa forma, não cria relação muito íntima com o indivíduo. Já a casa possui relação temporal muito maior com o indivíduo, além de proteger o físico, também funciona, segundo Bachelard, como abrigo para o devaneio, para o sonhador. Esse devaneio proporciona ao ser humano uma autovalorização, é como a consciência do seu papel no

mundo, é importante sentir que existe um local onde energias podem ser concentradas, um local seguro, de integração (2000, p. 26):

(...) a casa é uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio de ligação é o devaneio. (...) sem ela, o homem seria um ser disperso. (BACHELARD, 1988, p.26)

A casa concentra valores de uma “intimidade protegida”, preservada, a casa protege o sonhador. Devido a essa importância para o ser humano, sua relação com a casa é extremamente íntima, a casa e o homem passam a ser uno. As características de um passam a fazer parte do outro, a resistência da casa que protege o homem da tempestade se assemelha à resistência do homem às dificuldades da vida. Bachelard (2000, p. 62) mostra como características humanas são transferidas para a casa:

Assim, diante da hostilidade, com formas animais da tempestade e da borrasca, os valores de proteção e de resistência da casa são transpostos em valores humanos. A casa adquire as energias físicas e morais de um corpo humano.

Possuir uma casa significa ainda ocupar um determinado status na sociedade. Seu tamanho, sua aparência e o local onde é construída determinam a posição social de seu proprietário. Possuir uma casa é o sonho da maior parte dos brasileiros, que vêm nela, a solução para a maior parte de seus problemas.

Além de funcionar como abrigo físico, abrigo para o devaneio e símbolo de status, a casa é a primeira noção que o homem tem de universo e de convívio social, é o local comumente usado como base para o desenvolvimento de diversas atividades rotineiras, é um local de preservação da intimidade, onde as lembranças são guardadas.

3.4 suspensão do íntimo

“ O percurso no espaço público supõe uma suspensão do íntimo, que paradoxalmente é uma condição de existência(...) só o anonimato, isto é, a garantia de que o outro urbano não projetará sua intimidade sobre a nossa por uma injunção ao interconhecimento, permite à individualidade se desenvolver e se realizar.”

Jacques Lévy

A perda do lar está associada à perda da privacidade, quando o indivíduo sai da casa e passa a sobreviver nas ruas, desenvolve atividades íntimas em locais abertos - em não-lugares - e o que era particular passa a ser público. Segundo Marc Augé (1994, p. 74), um não lugar é um espaço que “não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico”, esse local de passagem torna-se moradia para inúmeras pessoas que fazem adaptações no espaço, de forma a ocupá-lo como abrigo. Michel de Certeau (*apud* AUGÉ, p.74) já não faz essa oposição entre lugares e não-lugares. Para ele o espaço é um “lugar praticado”, “são os passantes que transformam em espaço a rua geometricamente definida pelo urbanismo como lugar”. Morando nas ruas, os sem-teto passam a se adaptar ao espaço e a adaptar o espaço às suas necessidades (na medida do possível). O não-lugar passa a ter relação histórica e identitária com o indivíduo. A maior diferença entre o lugar e o não-lugar está na relação que o indivíduo mantém com ele, o não lugar do passante pode ser lugar para o morador de rua.

Características da casa são impostas à rua. A fonte passa a ser o local de tomar banho, um beco isolado transforma-se em banheiro, a cozinha é o

lugar onde são distribuídas as refeições, todas as atividades passam a se realizar diante de todos, os locais públicos se confundem com privados e tornam-se “espaços de morar, preenchidos com objetos pessoais e atividades próprias do âmbito doméstico”¹.

Dentro dessa rotina, a vida de rua possui uma ordem definida que é determinada por inúmeros fatores, valores e comportamentos, que são respostas de adaptações à situação. Entretanto, existem outros fatores que determinam o cotidiano dos moradores de rua, segundo David Snow (1992, p.130):

O clima político com relação aos moradores de rua afeta o modo como eles passam seus dias. A matriz de instituições de serviço social e de controle e dos estabelecimentos comerciais que lidam diretamente com os moradores de rua também conformam suas rotinas e opções. Além disso, a distribuição ecológica dessas instalações institucionais e do que chamamos espaço marginal dentro da comunidade ajudam a definir os contornos da vida de rua. E finalmente, a textura da vida de rua é ainda influenciada por uma espécie de código moral emergente que proporciona um guia tênue para a elaboração de rotinas de comportamento e relações interpessoais.

Essa realidade é imposta a milhares de pessoas, que convivem em seu cotidiano com violência, solidão, doenças e morte. A recessão, a crise social e institucional, as falências de programas habitacionais, conduzem essas pessoas a uma situação de miséria quase absoluta. Os viadutos, praças e calçadas passam a ser disputados e únicas opções para quem passa a ter as ruas como local de trabalho, de convívio social e de moradia.

Inúmeros termos são usados para designar essas pessoas que vivem nas ruas: população de rua, morador de rua, mendigos, sem-teto. Segundo Peter Rossi (*apud* SNOW. 1992, p.23), o termo “desabrigo literal” se refere àqueles “que dormem em abrigos fornecidos a pessoas moradoras de rua ou em lugares, privados ou públicos, não previstos como moradias”. Apesar desses termos se referirem aos moradores de rua como um único grupo

populacional, na realidade, esse grupo é formado por diversos segmentos, com características bem heterogêneas, em função do tempo de permanência nas ruas e do tipo de convívio que cada um tem com esse tipo de realidade.

O mendigo profissional, o andarilho, o alcoólatra, o deficiente físico ou mental poderiam, de forma geral, caracterizar um grupo geral de excluídos, que convivem tradicionalmente nas ruas e que partiram para essa forma de sobrevivência por opção ou por exclusão. Outro grupo pode ser definido, em linhas gerais, por aqueles que estão a menos tempo nessa situação: são as vítimas do desemprego e da recessão. Esses grupos podem estar apenas temporariamente nessa situação, pois sobrevivem de atividades do mercado informal, como catadores de papelão, latas, metais, carregadores de mercados, guardadores de carro, etc.

Um terceiro segmento pode ser caracterizado por aqueles recém-chegados nas cidades ou por famílias de recém-desempregados, que procuram sair dessa situação o mais rápido possível. Estes normalmente recorrem a instituições e albergues públicos para receberem algum auxílio imediato, até conseguirem um emprego. Essas pessoas, entretanto, correm sérios riscos se permanecerem mais tempo em tal situação, o que pode acabar fazendo parte de sua realidade.³

Segundo estudos desenvolvidos em 1986 pela Cepal (Comissão Econômica para a América Latina e Caribe), órgão ligado à ONU, cerca de 37% dos moradores da América Latina eram pobres e 17% eram indigentes³. De acordo com esses conceitos, o Brasil era um dos países que lideravam na América Latina o *ranking* de países de maiores contingentes de população de miseráveis: 40% de pobres e 18% de indigentes. Isso significa que no Brasil existia uma média de quase sessenta e cinco milhões de pobres e treze milhões e meio de pessoas vivendo em completo estado de indigência, e esses números têm aumentado cada vez mais⁴.

3.5 homens invisíveis

“ Partilhamos em todas as épocas a capacidade de não ver o que não desejamos ver”.

Lewis Coser

Para a sociedade em geral, os moradores de rua acabam se tornando objetos do cotidiano, verdadeiros monumentos urbanos, sendo encontrados em toda parte da cidade, expostos aos motoristas e pedestres, que os vêem todos os dias, mesmo contra a vontade. Sobre esses monumentos urbanos, Krysztof Wodiczko (*apud* MONLEON, 2003, p.147) comenta:

Uma exteriorização tão forçada de seus corpos separados transforma os sem-lugar em “estruturas” permanentemente expostas ao exterior, formas arquitetônicas simbólicas, um novo tipo de monumento da cidade: os sem-lugar.

Outra consequência possível dessa exposição é a negação, muitas vezes utilizada como uma forma de proteção daqueles que entram em contato com os moradores de rua todos os dias, de acordo com a explicação de David Snow (1998, p.327):

(...) temos muita energia emocional, mas vivemos num mundo cheio de desumanidade e de injustiça. A fim de nos protegermos tanto emocional quanto moralmente, somos portanto inclinados à negação ou ao que Myrdal referiu como a conveniência da ignorância.

Os moradores de rua passam a ser ignorados, são como homens

invisíveis, perdendo dessa forma sua individualidade, passando da posição de seres humanos à condição de “problemas sociais”, tratados com desdém pelo Estado, que remedia a situação com medidas assistencialistas, ou expulsando-os dos parques, prédios e praças para locais distantes. Segundo David Snow⁵, existem algumas medidas básicas que o Estado e as instituições privadas tomam com relação aos moradores de rua, é o que ele chama de respostas, são elas: resposta acomodadora, realizada por albergues e instituições assistencialistas que acomodam, tratam doenças e alimentam; resposta restauradora, realizada por instituições que visam cuidar de problemas fisiológicos, psicológicos ou espirituais; resposta exploradora, quando o morador de rua é tratado como fonte de renda, mão de obra barata; resposta de exclusão/expulsão, que é a prática mais comum, quando o morador de rua, considerado um peso para a sociedade, é expulso para locais distantes, para não “contaminar os cidadãos respeitáveis” e enfim resposta de contenção, realizada pela polícia.⁶

Os moradores de rua são seres humanos rejeitados e negados pela sociedade, que, numa contradição, segundo Wodiczko (*apud* Mauleon. 1997, p. 136), “ao mesmo tempo em que estão fisicamente confinados a espaços públicos, estão politicamente excluídos do espaço público constituído como espaço da comunicação”.

3.6 público e privado

“A raiz é a árvore misteriosa, é a árvore subterrânea, a árvore alterada. Para ela, a terra mais sombria – como o charco, sem o charco – é também um espelho, um estranho espelho opaco que duplica toda a realidade aérea com uma imagem subterrânea. Com este devaneio, o filósofo que escreve estas páginas diz muito sobre o excesso de metáforas obscuras em que se pode empenhar, ao sonhar com raízes. Tem por desculpa que, muitas vezes nas suas leituras, encontrou a imagem de uma árvore que crescia ao contrário e cujas raízes, como uma folhagem ligeira, vibravam com os ventos subterrâneos, enquanto os ramos se enraizavam, fortemente no céu azul.”

Bachelard

Como determinar o que é espaço público ou privado? Segundo Richard Sennett (1989, p. 30), no princípio, a palavra público referia-se aos bens comuns de uma sociedade. Alguns anos depois, a palavra também referia-se ao que estivesse aberto à sociedade, em alguns casos a palavra “privado” estava relacionada a altos escalões do governo. No século XVII as diferenças entre público e privado eram as seguintes (SENNETT, 1989, p. 30): “Público significava aberto à observação de qualquer pessoa, enquanto privado significava uma região protegida da vida, definida pela família e pelos amigos”. Ainda no século XVII, na França, a palavra “público” referia-se às platéias das peças de teatro, de acordo com Erich Auerbach (*apud* SENNETT, P. 31), essas platéias eram formadas por pessoas, que formariam o princípio da burguesia, e tentavam esconder suas origens. A partir do século XVIII, o número de burgueses aumentou e não havia mais motivos para esconder as

origens, as cidades cresciam e a sociedade passava a se compor por indivíduos de origens diversas, de acordo com Sennett (1989, p. 31):

Na época em que a palavra “público” já havia adquirido seu significado moderno, portanto, ela significava não apenas uma região da vida social localizada em separado da família e dos amigos íntimos, mas também que esse domínio público dos conhecidos e dos estranhos incluía uma diversidade relativamente grande de pessoas.

Nesse período, era cada vez mais comum a construção de lugares que possibilitavam encontros entre estranhos: eram construídos parques urbanos que incentivavam os passeios de pedestres como forma de lazer, entradas para óperas e espetáculos de teatro já eram vendidas para todos. No comércio as relações também mudaram, com o aumento da competitividade, os comerciantes precisavam cada vez mais atrair a atenção de pessoas estranhas, os negócios passaram a ser feitos de forma cada vez mais impessoal (SENNETT: 1989, p. 33): “modalidades sobreviventes de obrigação pessoal se justapuseram a novas modalidades de interação, adequadas a uma vida levada entre estranhos, sob condições de uma expansão empresarial regulamentada de forma diferente”.

Durante o século XIX, diversos fatores atuaram nas modificações das idéias a respeito de público e privado. O crescimento do capitalismo industrial foi um deles, pressionando as privatizações na sociedade burguesa e provocando uma “mistificação da vida material em público”, resultado das produções em massa.

Diversos traumas causados pelo capitalismo durante o século XIX, levaram as pessoas a se proteger cada vez mais da vida pública, utilizando a família como refúgio das inseguranças (idem, p.35):

(...) a família burguesa tornou-se idealizada como a vida onde a ordem e a autoridade eram incontestadas, onde a segurança da existência material podia ser concomitante ao verdadeiro amor marital e as transações entre membros da família não suportariam inspeções externas.

Paralelo a isso, a produção em série de roupas e utensílios gerava insegurança e mistério nas relações pessoais, já que determinados códigos de reconhecimento relacionados às diferenças sociais deixavam de existir e diversos segmentos da sociedade passaram a se vestir de forma semelhante (idem p.35): “(...) diferenças sociais – diferenças importantes, necessárias para se saber da própria sobrevivência, num meio de estranhos e em rápida expansão – tornavam-se ocultas, e o estranho, cada vez mais intratável, como um mistério.”

Entretanto, o capitalismo industrial não foi o único responsável pelas mudanças relacionadas ao conceito de público e privado, outro fator apontado por Sennett é a secularidade (idem, p.36): “ a secularidade é a convicção, antes de morrermos, de que as coisas são como são, uma convicção que cessará de ter importância por si mesma assim que morrermos.” Segundo o autor, as coisas e pessoas durante o século XVII tinham lugar, explicação “dentro da ordem da natureza”, entretanto, a partir do século XIX o secularismo passou a se basear “em um código do imanente, de preferência ao transcendente”. Tal mudança levava as pessoas a terem um cuidado maior ao aparecerem em público, já que qualquer aparição poderia revelar a personalidade (idem, p. 37): “num mundo onde a imanência é o princípio do conhecimento secular, tudo tem importância, porque tudo poderia ter importância.”

A partir de meados do século XIX, as experiências no espaço público passaram a ser consideradas formas de aprendizado, de formação de personalidade. Alguém que não fosse exposto à convivência com estranhos poderia ser considerado (como até os dias atuais) inexperiente ou “despreparado” para a vida.

Além das forças do capitalismo e do secularismo, Sennett ainda aponta quatro condições psicológicas que atuam sobre a crise da vida pública no século XIX (idem, p. 44): “desvendamento involuntário da personalidade,

superposição do imaginário público e privado e defesa através do silêncio”. A intimidade acaba funcionando como uma tentativa de se proteger do espaço público, as pessoas se tornam cada vez mais individualistas, segundo o autor, talvez como forma de resolver o problema público, negando que o problema público exista...

Atualmente os conceitos de espaço público e privado não são muito claros para a maioria das pessoas, já que os espaços privados estão sendo sempre invadidos e roubados e os espaços públicos são cada vez mais restritos. Como imaginar que um monumento, construído com o intuito de celebrar (teoricamente) a história de um povo, precisa de grades e seguranças que o protejam de ações do próprio povo? Espaços públicos são constantemente tomados como privados para a construção de monumentos que visam satisfazer o ego de governantes megalomaniacos. O espaço público, na verdade é um espaço de guerra.

Segundo Paulo César Gomes, existem alguns conceitos errados em relação ao espaço público, como por exemplo, afirmar que é público o que não é privado, ou considerar como espaço público uma área limitada juridicamente, ou ainda como um local de livre acesso. Todos esses pensamentos dificultam o esclarecimento da questão do que na verdade é público. Paulo César Gomes (2002, p.160) tenta esclarecer a questão afirmando que “o espaço público é simultaneamente o lugar onde os problemas se apresentam, tomam forma, ganham uma dimensão pública e, simultaneamente são resolvidos”.

Ele ainda ressalta que um dos grandes problemas das sociedades contemporâneas foi (2002, p.160) “haver transformado o público em passivos espectadores” ou o fato de o público estar associado “à concepção de uma multidão passiva, incapaz de reagir criticamente, prisioneira de uma cotidianidade niveladora”. A Internacional Situacionista lutava contra essa posição passiva de público provocada pelo espetáculo desde a década de

sessenta, de acordo com Debord (1979, p.19):

(...) a realidade vivida é materialmente invadida pela contemplação do espetáculo, e retoma em si própria a ordem espetacular dando-lhe uma adesão positiva. A realidade objetiva está presente nos dois lados. Cada noção assim fixada não tem por fundamento senão a sua passagem ao oposto: a realidade surge no espetáculo, e o espetáculo é real. Esta alienação recíproca é a essência e o sustento da sociedade existente.

Com o objetivo de lutar contra a espetacularização do cotidiano, os situacionistas propunham ações lúdicas, que levassem o público a partir da posição de espectador à participante, como as derivas e *detournements*, que eram “formas experimentais de um jogo revolucionário”⁷, tentando efetuar mudanças profundas numa sociedade sustentada pelo espetáculo que a ilude, promovendo dessa forma, uma nova realidade através da modificação do papel de público a participante, segundo Debord (*apud* BERENSTEIN, 2003, p. 57) :

A construção de situações começa após o desmoronamento moderno da noção de espetáculo. É fácil ver a que ponto está ligado à alienação do velho mundo o princípio característico do espetáculo: a não participação. Ao contrário percebe-se como as melhores pesquisas revolucionárias na cultura tentaram romper a identificação psicológica do espectador como herói, a fim de estimular esse espectador a agir, instigando suas capacidades para mudar a própria vida. A situação é feita de modo a ser vivida por seus construtores. O papel do “público”, se não passivo pelo menos de mero figurante, deve ir diminuindo, enquanto aumenta o número dos que já não serão chamados atores, mas, num sentido novo do termo, vivenciadores.

O espaço público deve passar à condição de tabuleiro para a prática desses jogos, sendo retomado como um local de discussão política, onde acontecem conflitos e onde eles são resolvidos, através da participação popular. Nesse confronto, o artista vem utilizar o espaço público, o local de trânsito, como local de experimentação, propondo situações e rupturas no cotidiano.

3.7 máquinas de guerra x aparelhos de captura...

“ Significaria dizer que a máquina de guerra não existe antes do cavalgamento e da cavalaria? Não é essa a questão. A questão é que a máquina de guerra implica o desprendimento de um vetor velocidade, tornado variável livre ou independente, o que não se produz na caça, onde a velocidade remete antes ao animal caçado.”

Gilles Deleuze e Félix Guattari

As cidades são tomadas pelo crescimento (des)ordenado, o número de habitantes aumenta. O avanço econômico implica em necessidades de espaço, de velocidade, com isso aumenta o número de carros, as ruas se alargam, os passeios ficam cada vez mais estreitos. A velocidade é fator determinante do progresso (os congestionamentos também...). Os espaços da cidade são ocupados em função do crescimento econômico, estratégias de utilização e desocupação de territórios são postas em prática, moradores com baixo poder aquisitivo são deslocados de bairros centrais para bairros distantes, onde não existe trabalho nem condições de sobrevivência, apenas casas minúsculas isoladas dos bairros centrais.

Segundo Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997, p. 188), a cidade “é o espaço estriado por natureza”, é o espaço sedentário, onde muros delimitam áreas fechadas, construções privatizam espaços, restringem o acesso. A cidade também é estriada pelo capital, pelo trabalho, pela moeda, por mecanismos criados pelo Estado para ocupar o território a fim de apropriar-se dele. Entretanto, em oposição ao espaço estriado, existe o espaço nômade, ou espaço liso, onde não existem territórios marcados ou linhas divisórias,

o que determina o caminho são as necessidades, não existem pontos fixos, mas sim pontos estabelecidos pelo percurso, de acordo com Deleuze e Guattari (1997, p.184):

Ora, no espaço estriado, as linhas, os trajetos têm tendência a ficarem subordinados aos pontos: vai-se de um ponto a outro. No liso, é o inverso: os pontos estão subordinados ao trajeto. Já era o vetor vestimenta-tenda-espço do fora, nos nômades. É a subordinação do hábitat ao percurso, a subordinação do espaço do dentro ao espaço do fora: a tenda, o iglu, o barco. Tanto no liso quanto no estriado há paradas e trajetos; mas, no espaço liso, é o trajeto que provoca a parada, uma vez mais o intervalo toma tudo, o intervalo é a substância.

Apesar da característica fundamentalmente estriada, na cidade também se podem encontrar espaços lisos nos intervalos, nas fendas, nas brechas do “crescimento” (representado por multinacionais ou pela expansão imobiliária). São espaços formados por sobras e restos, pelos que são excluídos desse progresso (Deleuze, 1997, p. 188):

A cidade libera espaços lisos, que já não são só os da organização mundial, mas os de um revide que combina o liso e o esburacado, voltando-se contra a cidade: imensas favelas móveis, temporárias, de nômades e trogloditas, restos de metal e de tecido, *patchwork* que já nem sequer são afetados pelas estriagens do dinheiro, do trabalho ou da habitação(...). Força condensada, potencialidade de um revide?

É novamente o mato brotando entre as frestas do concreto, são os moradores de rua e a população de baixa renda (afastada dos centros da cidade para os conjuntos populares – tipo caixa de fósforos) que retornam para os centros, se desterritorializam, entrando novamente num nomadismo ou migração quase forçados, ocupando viadutos, frentes de igrejas e marquises em busca de sobrevivência. Nélon Brissac comenta:

As populações sem moradia hoje transbordam os limites espaciais tradicionais estabelecidos da exclusão social – as periferias e as encostas – para invadirem toda cidade.

Infiltram-se nas fissuras do tecido urbano, nos desvãos do construído, em todos os espaços intersticiais.

Deleuze e Guattari fazem uma importante distinção entre o nômade e o migrante(1997, p. 51):

A vida do nômade é *intermezzo*. Até os elementos de seu hábitat estão concebidos em função do trajeto que não pára de mobilizá-los. O nômade não é de modo algum o migrante, pois o migrante vai principalmente de um ponto a outro, ainda que esse outro ponto seja incerto, imprevisto, ou mal localizado. Mas o nômade só vai de um ponto a outro por conseqüência e necessidade de fato; em princípio os pontos são para ele alternâncias num trajeto.

Entre a população de rua também podem-se identificar características do migrante e do nômade, existem aqueles que possuem uma “residência”, geralmente localizada em bairros distantes e que vão constantemente ao centro da cidade, passando dias para conseguir algum dinheiro, são como migrantes. Existem ainda aqueles que não possuem residência fixa, moram nas ruas, como nômades urbanos, que têm seus dias voltados para a sobrevivência, seus caminhos determinados pela necessidade, sendo territorializados pela própria desterritorialização. O território para o nômade não é propriedade, mas sim suporte, onde ele deve transitar.

Para sobreviver nas ruas é preciso desenvolver estratégias e ferramentas que possibilitem a manutenção do espaço. Dessa forma, o morador de rua transforma tudo que está a seu alcance em ferramenta, em arma de sobrevivência, a fonte é chuveiro, uma rua deserta é sanitário, uma carcaça de geladeira velha se torna estrutura para um carro onde material pode ser catado para reciclagem, são verdadeiras máquinas de guerra que se apropriam de restos da sociedade de consumo.

Segundo Deleuze e Guattari, as máquinas de guerra são invenções do povo nômade, que precisava de uma forma diferente de ocupar o espaço. Já que para o nômade não existe o conceito de propriedade, a máquina de guerra vai contra os interesses do Estado, que procura dividir, demarcar o

território afim de ocupá-lo. Sendo assim, ela acaba se tornando uma forma de resistência, entretanto, o objetivo principal da máquina de guerra não é promover a guerra, esta sim, pode ser uma conseqüência do confronto com o Estado (DELEUZE, 1997, p.102):

Se a guerra decorre necessariamente da máquina de guerra, é porque esta se choca contra os Estados e as cidades, bem como contra as forças (de estriagem) que se opõem ao objeto positivo; por conseguinte a máquina de guerra tem por inimigo o Estado, a cidade, o fenômeno estatal e urbano, e assume como objetivo aniquilá-los.

As estratégias de ataque não são diretas, os moradores de rua se espalham nas sombras, ocupam a cidade à noite. Silenciosamente, se espalham às margens das vias de transporte, dos prédios abandonados, se apropriam das marquises em movimentos descentralizados, redesenhando a cidade, “seus ataques nunca frontais, consistem em sitiar e invadir espaços, cortar as vias de comunicação e estabelecer linhas de fuga”(BRISSAC, 2001). Não existe uma frente de batalha única, entretanto, o Estado possui diversos mecanismos de defesa e se volta contra tudo aquilo que vai de encontro aos seus interesses, para tanto existem os aparelhos de captura, que têm como objetivo se apropriar das máquinas de guerra, estriar o espaço e ainda, de acordo com Brissac (BRISSAC, 2001):

Instaurar um processo de captura dos fluxos. Trajetos fixos, em direções bem determinadas, que limitem a velocidade, que mensurem nos seus detalhes os movimentos. O Estado não pára de decompor o movimento e regular a velocidade.

Deleuze e Guattari (1997, p.136) afirmam que entre os principais aparelhos de captura estão: o lucro do empresário, o lucro do empreiteiro, a propriedade que captura a terra, o trabalho e o sobre-trabalho que são capturas da atividade, a apropriação da terra que captura do território, além dos impostos. Os aparelhos de captura ficam claros em atividades do

cotidiano quando a prefeitura passa a cobrar uma taxa de inscrição para a coleta de latas durante o carnaval, ou quando cobra taxas de inscrição para venda de alimentos e bebidas durante festas populares, assumindo dessa forma o controle de atividades inicialmente livres.

Com o objetivo de conter os nômades, as grandes construtoras e corporações utilizam a arquitetura como forma de controlar o acesso a determinados lugares, onde o fluxo está restrito à pessoas de níveis econômicos elevados, tentando evitar ao máximo o contato com a pobreza, Néilson Brissac afirma (BRISSAC, 2001):

A proximidade de populações extremamente desiguais requer um poderoso aparelho de controle. A arquitetura urbana nas megalópoles configura essas novas segmentações. São dispositivos mais fluidos e porosos de discriminação espacial e social: trata-se de controlar o acesso, de modo a evitar o encontro casual de populações diversas.

A máquina de guerra não tem a guerra como objetivo primário, mas sim como um complemento quando, por exemplo, tem que se voltar contra o Estado. Entretanto, quando o Estado se apropria da máquina de guerra, ela passa a ter como objetivo a guerra e passa a se chamar exército, sendo utilizada contra os nômades e os outros que se opõem aos interesses do Estado.

3.8 construções autônomas

“Nas margens da rodovia os meninos viram o bosque: uma densa vegetação de árvores estranhas cobria a vista da planície. Tinham os troncos finos, finos, retos ou oblíquos; e copas achatadas e amplas, com formas as mais estranhas e as mais estranhas cores, quando um carro passou e iluminou-as com os faróis. Ramos em forma de dentifrício, de rosto, de queijo, de mão, de navalha, de garrafa, de vaca, de pneu, constelados por folhagens de letras do alfabeto.

- Viva! – disse Michelino. – Isso é um bosque!

E os irmãos observavam encantados a lua despontar entre aquelas sombras estranhas:

- Como é bonito...

- Michelino lembrou-lhes logo o objetivo pelo qual tinham ido até ali: a lenha. Assim abateram uma arvorezinha em forma de flor de primula amarela, cortaram-na em pedaços e levaram-na para casa. (...)

(...) Naquela noite, fora denunciado o fato de que na rodovia um bando de moleques andava derrubando os cartazes de publicidade.”

Italo Calvino

No sistema em que vivemos, as construções são realizadas sem que se dê a devida importância à presença humana, ao contrário, as pessoas devem se adaptar às construções impostas, grandes caixas que servem para morar mal, segundo Attila Kotányi e Raoul Vaneigem (*apud* BERENSTEIN, 2003, p.139), membros da Internacional Situacionista:

O capitalismo moderno leva a desistir de toda crítica pelo simples argumento de que é preciso ter um teto, assim como a televisão passa sob o pretexto de que é preciso receber informação e divertimento. E consegue apagar a evidência: essa informação, esse divertimento e esse modo de habitat não são feitos para as pessoas, mas são feitos sem elas, contra elas.

Com o objetivo de incentivar a participação das pessoas na criação de suas próprias histórias, de torná-las participantes de suas próprias vidas,

de integrar a criação do espaço onde vivem, a Internacional Letrista⁸ utilizou o conceito do Urbanismo Unitário (BERENSTEIN, 2003, p.65): “teoria do emprego conjunto de artes e técnicas que concorrem para a construção integral de um ambiente em ligação dinâmica com experiências de comportamento”. O Urbanismo Unitário não teve construções como resultados, o que interessava na verdade era propor novas visões, novas possibilidades, sugestões, como as mencionadas por Stewart Home (1999, p.36) originalmente publicadas no Potlach 23⁹:

(...) manter o metrô aberto à noite; transformar os telhados de Paris em calçadas, com escadas rolantes dando acesso a eles; manter os jardins públicos abertos à noite; colocar interruptores nas lâmpadas das ruas para que o público possa decidir o grau de iluminação que deseja; operar a transformação ou demolição das igrejas – removendo qualquer traço de religião (...)

Entretanto, existem construções que se assemelham à proposta urbanísticas da IL, contrariando as ocupações dos espaços por grandes construções arborescentes: as favelas, os acampamentos dos sem-terra e os abrigos provisórios realizados por moradores de rua (que são ainda mais marcados pela precariedade, verdadeiras construções rizomáticas), são construídos com a participação direta dessa população, levando em conta diversos fatores, se adaptando ao terreno onde a construção vai ser realizada, diferente da arquitetura formal onde não existe participação direta daqueles que vão habitar o local.

Segundo Paola Berenstein (2001, p.105) “os abrigos das favelas ocupam um terreno vazio da mesma forma que o mato que nasce discretamente nas bordas e logo acaba ocupando a totalidade do terreno”. Essas construções são realizadas por pessoas excluídas, com materiais rejeitados pela sociedade. O que não serve para o consumo se transforma em abrigo, em parede ou teto. As construções se adaptam às necessidades e as necessidades se adaptam aos materiais encontrados. A casa fala muito mais sobre o indivíduo

que a realizou, fala de suas habilidades, de seus desejos, locais por onde anda. Esse tipo de construção se identifica com os conceitos de urbanismo unitário (sendo excluído o aspecto lúdico...).

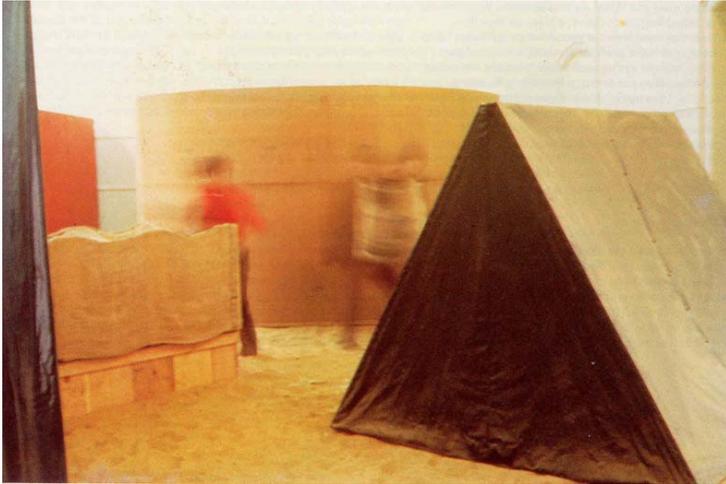
Segundo Constant, nesse ponto entra a função do artista na construção do habitat (*apud* BERENSTEIN, 2003, p.92): “os artistas têm a tarefa de inventar novas técnicas e de utilizar a luz, o som, o movimento e todas as invenções em geral que possam influir nas ambiências”. Hélio Oiticica também utiliza o conceito de ambiente para a realização de seus trabalhos. Para ele, todas as modalidades artísticas devem ser derrubadas para que o artista crie novas formas de manifestação que envolvam o espectador. Sua noção de ambientação é muito semelhante à dos situacionistas (OITICICA, 1996, p. 103):

Ambiental é para mim a reunião indivisível de todas as modalidades em posse do artista ao criar – as já conhecidas: cor, palavra, luz, ação, construção, etc., e as que a cada momento surgem na ânsia inventiva do mesmo ou do próprio participante ao tomar contato com a obra.

Tomando como ponto de partida as construções autônomas realizadas com a participação popular direta, sem interferência de arquitetos, ele tentou elaborar uma imagem brasileira no cenário artístico internacional, que começou com os “Parangolés” (OITICICA, 1996, p.124):

Tudo começou com a formação do Parangolé em 1964, com toda a minha experiência com o samba, com a descoberta dos morros, da arquitetura orgânica das favelas cariocas (e conseqüentemente outras, como as palafitas do Amazonas) e principalmente das construções espontâneas, anônimas, nos grandes centros urbanos – a arte das ruas, das coisas inacabadas, dos terrenos baldios, etc.

Em trabalhos como “Tropicália”, Oiticica mostra a forte influência desse tipo de arquitetura, dos materiais utilizados, das cores e das “quebradas” dos morros, como ele demonstra ao falar de suas sensações ao entrar no ambiente: “parecia-me ao caminhar pelo recinto, pelo cenário da



Figuras 13 e 14 - Hélio Oiticica. Éden e Tropicália. 1969
foto Hélio Oiticica
Acervo projeto HO, Rio de Janeiro

Tropicália, estar dobrando pelas ‘quebradas’ do morro, orgânicas tal como a arquitetura fantástica das favelas” (1996, p. 124). As sensações causadas são parte fundamental nesses trabalhos, os ambientes construídos faziam uma espécie de “curto-circuito ideológico” entre as galerias e as favelas dos morros cariocas, transportando o visitante para outra realidade que o convidava à integração, à participação.

3.9 para não criar novos mortos

“Mas, Aquiles, ninguém até hoje foi mais feliz do que tu, nem o será no porvir. Outrora, enquanto vivias, nós os Argivos te honrávamos como a um deus; agora, que estás aqui, reina sobre os mortos; por isso, não deves afligir-te por haver morrido.

Ilustre Ulisses, não tentes consolar-me a respeito da morte; preferiria trabalhar, como servo da glerba, às ordens de outrem, de um homem sem patrimônio e de poucos recursos, do que reinar sobre os mortos, que já nada são!”

Homero

As intervenções têm como objetivo a inserção no cotidiano, entrando em contato direto com o público que não tem acesso aos circuitos fechados das galerias de arte, onde a obra está instalada num pedestal, afastada dos mortais por faixas, que delimitam o espaço do visitante.

A arte se apresenta longe dos “vernizes”, como algo que pode fazer parte do cotidiano, mas de um cotidiano diferente, longe das noções de espetáculo combatidas pelos situacionistas, um cotidiano que tem como uma de suas metas ser diferente, incentivar o questionamento, a participação.

Uma das características desse tipo de trabalho é a efemeridade das obras, que além de ser uma forma de inviabilizar a comercialização, é um recurso que possibilita a utilização do espaço público de forma mais dinâmica, é o que Mau Monleon (1999, p.42) diz a respeito das projeções realizadas por Wodiczko nos grandes centros urbanos: “a característica fundamental de suas projeções consiste em serem efêmeras, pois é a única maneira de superar sua possível coerção e sua possível transformação em

novos ‘mortos’ da cidade”. Essa é mais uma diferença entre as intervenções e a noção de monumentos (estruturas imóveis e sem sentido para a maior parte da população), segundo Nelson Brissac (1996, p. 120):

A obra de arte pode ser uma intervenção num determinado espaço, alterando sua conformação, requerendo outra forma de apreensão, provocando outras experiências. Ela pode ser essa afirmação de uma presença, de uma manifestação particular, de uma particular interação com o lugar e as outras obras. Nos dois casos, porém, é um acontecimento. Em vez do *monumentum* erguido pela cultura institucionalizada, é o *momentum* da criação artística.

Esse *momentum* de criação, entretanto, não se restringe à criação do artista, mas também à co-criação do público/participante. Um valor diferente é dado ao público, eis a diferença entre a arte pública e a que se produz em locais públicos, segundo Mau Monleon (1999, p. 135) :

(...) cabe diferenciar a arte pública da arte que se desenvolve em locais públicos sem atender ao fator “social” do contexto. A nova categoria de arte pública se reconhece em um tipo específico de arte, cujo destino é o conjunto de cidadãos (não especialistas) e o espaço público aberto.

Infiltrando-se no cotidiano, esse tipo de arte pública tem uma postura crítica muito intensa, entretanto, não se compromete a resolver problemas, mas sim questioná-los, transformar simples constatações em provocações, que podem levar à reflexão e mudanças no comportamento. O lugar passa a ter função essencial na confecção de um trabalho, ele não é construído apenas para ressaltar aspectos já conhecidos do local, mas também para procurar coisas que passam despercebidas, provocando novas experiências, segundo Nelson Brissac (1996, p. 118):

O artista não busca lugares particularmente dotados de significado histórico ou imaginário já garantido. Ele não trabalha com a imagem deles, mas com essa confrontação espacial. Ele procura converter esses locais de trânsito, típicos de nossa dinâmica urbana moderna, em locais de experiência.

É a transformação do não-lugar em lugar. Entretanto, muitos trabalhos se diferem da noção de site-specific, do minimalismo:

O minimalismo estabeleceria novos parâmetros para as intervenções no espaço. Ele não apenas rejeitaria a base antropomórfica da escultura tradicional, como recusaria sua desvinculação do sítio. Agora, a escultura é entendida na sua relação com o entorno e redefinida em termos de lugar. Richard Serra e Robert Morris redefiniriam os princípios da arte para lugar específico redimensionando sua escala: o espaço da cidade e o observador, e não mais o objeto, tornam-se as referências.

Atualmente, os conceitos de sítio mudaram, a maior parte dos trabalhos de intervenção realizados têm uma relação diferente com o local, segundo Brissac (1996, p. 120):

O sítio de intervenção não é mais necessariamente delimitado pelas circunstâncias locais. Ele é agora estruturado mais intertextualmente do que espacialmente. Seu modelo não é um mapa, mas um itinerário, uma sequência fragmentada de ações através de espaços, articulada pela passagem do artista.

3.10 registros

“ Eis aqui, para começar, algumas imagens: elas são a cota de prazer que o autor oferece a si mesmo, ao terminar seu livro. Esse prazer é de fascinação (e, por isso mesmo, bastante egoísta). Só retive as imagens que me sideram, sem que eu saiba por quê (essa ignorância é própria da fascinação, e o que direi de cada imagem será sempre imaginário).”

Roland Barthes

Uma característica marcante de boa parte dos trabalhos de intervenção expostos nessa pesquisa é o anonimato. Por serem montadas em espaço público, teoricamente os artistas precisariam de uma aprovação dos órgãos competentes para executar seus trabalhos, mas isso nem sempre aconteceu, além do que, estando “fora” do circuito oficial, a assinatura perde sua força, já que a principal função de tais trabalhos não é a identificação como obra de arte, mas sim o questionamento com relação a problemas geralmente de ordem social, ou simplesmente um rompimento no cotidiano. Grande parte dessas intervenções são executadas em horários de pouco movimento, e o anonimato tem certa importância na realização de alguns trabalhos, protegendo os artistas. Mas até que ponto chega esse anonimato? Segundo Mário Ramiro, um dos integrantes do 3NÓS3:

“ Estes trabalhos, que alteraram radicalmente o trânsito da cidade, foram feitos sempre de uma maneira clandestina sem nenhum tipo de autorização da cidade ou da polícia. Nós criamos estas instalações na maior parte nas horas adiantadas da manhã. Frequentemente tiveram que ser removidas pela polícia ou pelos bombeiros, criando o caos virtual no tráfego da manhã...”¹⁰

Essa atitude “anônima” do grupo 3NÓS3 foi essencial para a execução de vários trabalhos do grupo, pois além de não sofrerem problemas judiciais, ainda tinham uma ampla cobertura de seu trabalho pela imprensa falada e escrita, além da grande repercussão que eles tinham no dia seguinte, com a participação dos policiais em sua obra, seria uma grande performance da desconstrução/construção de uma proposta. Sem contar, que passada a tempestade, a autoria do trabalho era atribuída ao grupo, que dessa forma, saía do anonimato.

Devido ao caráter efêmero do trabalho, é essencial para que ele se complete e se expanda, o seu registro através do maior número de meios possível, segundo Barrio (*apud* GONÇALVES, 2001, p. 65): “Devido ao meu trabalho estar condicionado a um tipo de situação momentânea, automaticamente o registro será a fotografia, o filme, a gravação, etc. – ou simplesmente o registro retiniano ou sensorial”

Considerando a característica experimental do trabalho de Barrio, que se utilizava de matéria orgânica, percebe-se facilmente que o mesmo foi feito para ser destruído e a única forma de preservação do mesmo é o registro. Atualmente seus trabalhos da década de setenta ainda vêm sendo expostos por meio de fotografias e de cadernos do artista, que são importante aliados, onde as idéias são guardadas e preservadas para a posteridade.

Os trabalhos desenvolvidos na presente dissertação foram registrados através de filmadoras digitais e fotografias, são mais de vinte horas de registros que se transformaram em vídeos de curta duração, onde são apresentados os depoimentos das pessoas que entraram em contato com as intervenções, imagens da construção dos trabalhos e as montagens nas ruas. Os registros foram realizados por pessoas que não possuíam muita habilidade com o equipamento. O objetivo não era realizar um vídeo profissional, mas sim apresentar os trabalhos às pessoas que não entraram em contato com eles nas ruas, ampliando as discussões propostas pelas intervenções e potencializando

os trabalhos.

Devido às restrições orçamentárias, optei por fazer eu mesmo as edições dos vídeos. Para tanto aprendi a utilizar alguns programas de edição de vídeo e som, inicialmente com grandes dificuldades, que começaram a ser superadas durante o processo. Como resultado, foram desenvolvidos cinco vídeos, um para cada intervenção. Apesar da função de registro dos vídeos, foram utilizados alguns recursos, como músicas (exceto no Homens Invisíveis II, onde foi usado som ambiente) , “cortes” nas imagens e exibição de diversas situações simultaneamente, com a função de aproveitar melhor a curta duração para exibir o maior número de imagens possível. O equipamento utilizado era amador e isso se refletiu na qualidade final dos vídeos.

Para garantir que a presença de uma câmera não alterasse as reações das pessoas, os registros foram realizados anonimamente, exceto nos depoimentos, que precisavam de autorização dos participantes para a utilização das imagens.

Os vídeos passaram a fazer parte dos trabalhos de pesquisa e se encontram no cd em anexo, facilitando o entendimento dos trabalhos, possibilitando maior contato com os mesmos e perpetuando experiências únicas.

notas:

1 Extraído de “Síntese dos resultados da pesquisa sobre população adulta de rua da cidade de São Paulo” p. 2

2 Definições obtidas na revista Polis, n7 de 1992

3 Segundo a Cepal, pobres eram consideradas famílias que possuíam renda inferior a duas cestas básicas e indigentes eram aqueles que não têm renda nem para uma cesta.

4 Revista Polis, 1992, n7, p.11.

5 A pesquisa que resultou nessa classificação foi realizada em Austim, EUA, entretanto, os resultados obtidos são extremamente semelhantes à realidade brasileira, constatadas a partir da observação e de entrevistas com moradores de rua de Salvador.

6 As duas últimas respostas podem ser facilmente observadas em situações como as restaurações de praças públicas ou em eventos como o carnaval, onde “misteriosamente” inúmeros moradores de rua somem dos seus espaços normais de convivência.

7 Internacional Situacionista. IS n 1. Junho de 1958 apud Berenstein, 2003.

4 pomu – lugar de morar

Em função do que você procura, escolha uma região, uma cidade de razoável densidade demográfica, uma rua com certa animação. Construa a casa. Arrume a mobília. Capriche na decoração e tudo que a completa. Escolha a estação e a hora. Reúna as pessoas mais aptas, os discos e as bebidas convenientes. A iluminação e a conversa devem ser apropriadas, assim como o que está em torno ou suas recordações. Se não houver falha no que você preparou, o resultado será satisfatório.

Guy Debord, 1958

Esse é o primeiro capítulo em que falo sobre os trabalhos propostos. A intervenção foi montada duas vezes, em locais diferentes. Parte do texto é escrito como uma espécie de diário, onde descrevo algumas situações que aconteceram durante o processo de montagem da intervenção.

4.1 alguns nomes e idéias

“Ao contrário do que se pensa, a criação envolve aprendizagem. Apesar de todos nascerem artistas, ninguém se forma artista sem luta e sem trabalho com a criação, com as informações, deformações e formações que os atos de criação propõem ao criador concretamente.”

Marly Meira

A idéia inicial de trabalhar com a construção de interferências realizadas a partir da observação do cotidiano dos moradores de rua de Salvador surgiu durante a execução de um dos projetos do GIA (Grupo de Interferência Ambiental)¹: o projeto Caramujo, realizado durante a MIP (Manifestação Internacional de Performance), na Casa do Conde, em Belo Horizonte. O projeto consistia basicamente em abrigar integrantes do grupo numa estrutura precária montada dentro do espaço do evento, com lonas plásticas e cordas, levando assim, a realidade para o interior do cubo branco, num processo de estetização do cotidiano².

No último dia do evento, o “Caramujo” foi desmontado, as cordas foram retiradas, liberando a passagem, as malas no chão sinalizavam a saída, uma placa dizia: “isto não é uma performance”, evidenciando a realidade da situação. O projeto não acabou, o “Caramujo” foi montado do lado externo, em frente à Casa do Conde, abrigando uma família que morava naquele local: Alemão, Pretinha e a cadela Malaca, seres com passados completamente diferentes, que se encontraram nas ruas em um determinado momento de suas vidas. Ele, um homem de família relativamente rica, não suportando sua vida, passou a morar nas ruas. Ela, pertencente à classe média,

trabalhava como caixa de banco, teve sua vida e família destruídas por um incêndio, não suportou a dor da perda e entrou em desespero, abandonando o que restou, passou a morar nas ruas³.

Aguardando uma promessa da prefeitura, que lhes daria uma casa, os dois construíram seu abrigo com móveis velhos encontrados nas ruas, fazendo interessantes adaptações para a sobrevivência, como um sanitário,



Figuras 15 a 17 - GIA. Caramujo. 2004
foto Cristiano Piton

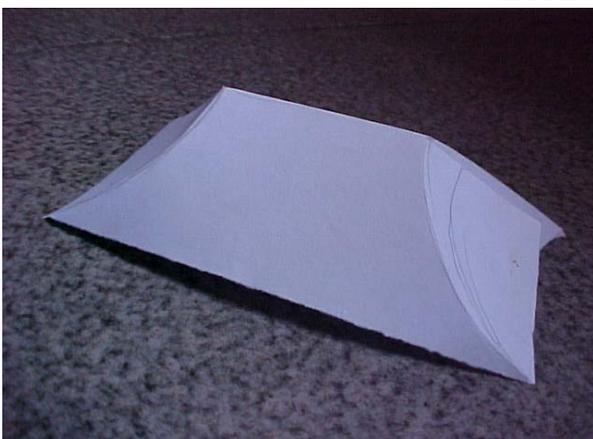
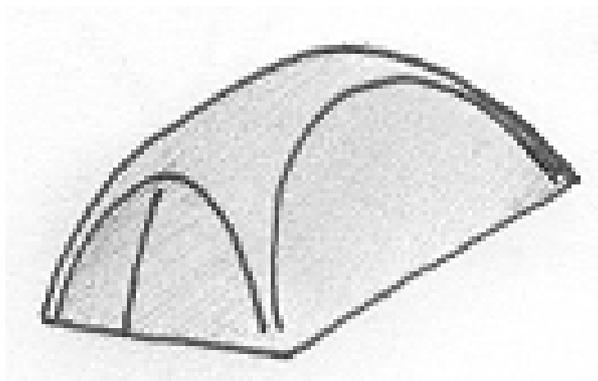
que era composto por uma cadeira de praia rasgada em sua parte inferior, onde se encontrava um jornal ou saco plástico que servia para coletar as fezes. O “Caramujo” sofreu uma metamorfose e se transformou na “Casa do Alemão”, mantendo sua principal função: abrigar. Depois de estetizar o cotidiano, o Caramujo passou a “cotidianizar a estética”, se libertando do espaço fechado da galeria e indo para as ruas, se misturando à realidade.

Assim como o Caramujo, o tema de minha dissertação também sofreu uma metamorfose, o que antes não estava muito claro, de repente se revelou, as interferências que seriam realizadas passaram a

ter um tema específico: o cotidiano dos moradores de rua da cidade de Salvador.

Um trabalho inicial começou a ser desenvolvido, com fortes influências do “Projeto Caramujo”, das propostas de ambiente de Hélio Oiticica (os “Penetráveis”, “Éden” e “Tropicália”) e de Krzysztof Wodiczko, com seus *Homeless Vehicles*. Era o “Projeto Abrigos”, composto por objetos infláveis, em forma de barraca, confeccionados com lona de contenção de encostas e capacidade para abrigar uma pessoa adulta. O objetivo era obter estruturas leves e de fácil montagem e transporte. Montados, eles mediriam aproximadamente 2,0x1,0x0,7m, sendo que desmontados, caberiam em um saco pequeno de supermercado. Sua montagem seria independente da estrutura do local, bastando que existisse uma área plana para proporcionar certo conforto.

Diversos fatores diferenciavam o “Abrigos” das suas influências. Ele



Figuras 18 a 21- Imagens dos primeiros protótipos dos abrigos
foto Cristiano Piton

não dependia da estrutura do local, como no “Projeto Caramujo”, onde uma estrutura precária é construída através de amarrações realizadas em pontos estratégicos do local, além disso, a precariedade dos abrigos estaria apenas relacionada com o tipo de material empregado. Existia uma preocupação prévia em relação aos aspectos estruturais dos abrigos, eles seriam produzidos em série, possibilitando ao usuário alterações em seu aspecto



Figuras 22 a 24 - Kryszttof Wodiczko. Homeless Vehicle.
Versões de 1980 e 2000
fotos Poéticas do Processo

externo, além disso, existia a retomada dos objetivos originais do Projeto Caramujo, que se relacionavam à realidade dos moradores de rua. O “Projeto Abrigos” se diferenciava das propostas de Hélio Oiticica por efetivamente se tratarem de locais de habitação, não é busca de sensações ou proposta de situações. Os carros de Wodiczko dispunham de tecnologia mais avançada para sua confecção e materiais menos acessíveis, o que encarecia o preço final do produto, o objetivo não era distribuir os carros para um grande número de pessoas, mas sim elaborar protótipos (baseados nos carros de supermercado utilizados pelos moradores de rua de Nova York) que atendessem às necessidades dos moradores de rua através de compartimentos que serviam para

guardar utensílios pessoais, objetos encontrados e até para dormir em alguns casos. O “Projeto Abrigos” não tinha como objetivo substituir a casa ou solucionar o problema dos que moram nas ruas, mas sim iniciar uma discussão a respeito dos problemas sofridos por eles, utilizando uma linguagem artística para construir objetos que proporcionassem proteção física e um pouco de privacidade para essas pessoas.

Diversos experimentos foram realizados para a construção das estruturas infláveis, entretanto, um fator inviabilizou a realização do projeto (além de dificuldades técnicas de construção): seu custo. Após uma montagem inicial de cinquenta abrigos, eles deveriam ser distribuídos aos moradores de rua que passariam a utilizá-los para dormir, fazendo com que o trabalho estivesse presente em diversas partes da cidade, entretanto o custo final por abrigo seria relativamente alto para que fosse fabricado em série. A partir dessas dificuldades, surge o “POMU”.

4.2 do projeto

“Desinventar objetos. O pente, por exemplo.
Dar ao pente funções de não pentear. Até que ele fique com a disposição de ser
uma begônia. Ou uma gravanha.

Usar algumas palavras que não tenham idioma.”

Manoel de Barros

Devido à necessidade de sobreviver nas ruas, o morador de rua se apropria do espaço público, transformando-o em moradia. A proposta do POMU (Projeto de Ocupação de Mobiliários Urbanos) é realizar apropriações dos mobiliários urbanos de Salvador, mais especificamente os abrigos dos pontos de ônibus da cidade, transformando-os em abrigos para morar por um curto espaço de tempo, que poderiam ser utilizados para passar uma noite, ou nos casos de estruturas abandonadas, transformá-las em abrigos fixos.

A construção desses abrigos foi realizada a partir de objetos encontrados nas ruas. O material utilizado para a construção das “paredes” foi o vinil encontrado nas propagandas políticas (material encontrado em abundância no período das eleições), que recebeu uma camada de tinta na parte impressa, para anular qualquer vinculação partidária das intervenções.

Esses cartazes de campanha política estavam instalados por toda cidade, principalmente em passarelas e viadutos, de forma inadequada e sem autorização dos órgãos responsáveis, causando riscos aos motoristas e



Figura 25- vinil utilizado na construção dos abrigos
foto Cristiano Piton

pedestres. As promessas de moradia feitas pelos políticos em campanha acabam sendo substituídas pela única coisa que é realmente feita para o povo: propaganda.

Na primeira etapa do trabalho, foram realizadas entrevistas com alguns

moradores de rua com o objetivo de tentar entender sua realidade, seus desejos, dificuldades e um pouco de sua história. A partir dos dados coletados, uma pessoa foi escolhida para ser “a dona da casa”. Era o depoimento dessa pessoa que determinaria como seria construído o abrigo, as suas características e os objetos que deveriam ser representados. Nas “paredes” internas do abrigo seriam realizados desenhos que identificariam o interior de uma casa real: os móveis, eletrodomésticos, os sonhos de

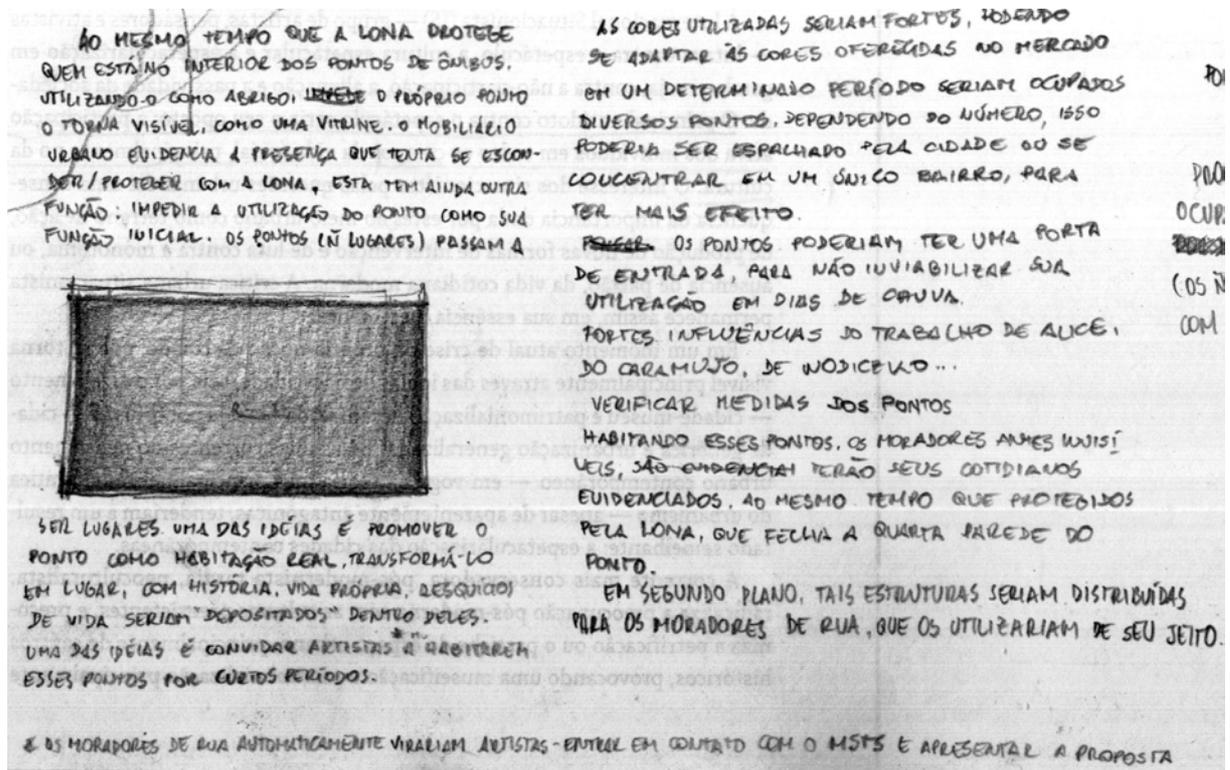


Figura 26 - Desenho inicial do POMU
foto Cristiano Piton

consumo seriam representados por desenhos em linhas pretas, sem texturas ou sombreamentos. Em contraste com os desenhos, objetos seriam construídos com materiais encontrados nas ruas, os móveis adaptados à realidade do espaço público. O que é rejeitado pela sociedade passaria a fazer parte da casa de uma população também rejeitada.

Essa ação tem como objetivo evidenciar a tomada do espaço público como abrigo. As características de casa se tornam explícitas, o espaço público é apropriado, mostrando o morador de rua como ser humano, que possui personalidade e possui uma história que se inscreve nas paredes dessas construções precárias.

4.3 das ocupações e dos moradores

“A minha casa tinha que ter tudo que Deus quer”

Espanto

4.3.1 experiência 1- castelo de cartas

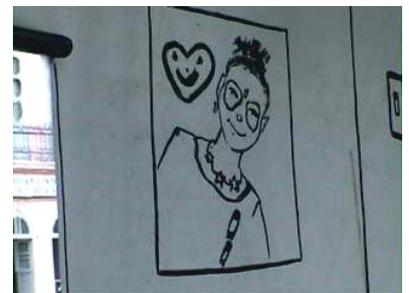
O local escolhido para realizar as entrevistas e a primeira intervenção foi a Praça da Piedade, no ponto de ônibus em frente à igreja. Por ser um local de distribuição de alimentos, existe uma grande concentração de pessoas, principalmente às terças feiras, quando diversos carros param no local para fazer distribuição de pães. Famílias inteiras vêm de todas as partes da cidade para receber alimentação.

O primeiro “dono da casa” foi escolhido: baiano, soteropolitano, começou a morar nas ruas ainda jovem, aos dezenove anos de idade. Hoje, com quarenta e nove anos, continua morando nas ruas. Sua rotina diária é muito parecida com a de inúmeras pessoas que vivem nas ruas; a principal atividade realizada durante todo o dia é a busca por alimento. Ele anda durante o dia inteiro, às vezes cata papéis e latas pelas ruas, mas não tem isso como atividade fixa. Ele não carrega muitas coisas consigo, apenas

uma bolsa, seus objetos pessoais são guardados com Dona Rita, a quem ele chama de tia. Dona Rita mora em Alto de Coutos e vai todos os dias pedir dinheiro ou ajuda na frente da Igreja da Piedade. O sonho dele é ter uma “guia” de frutas, para isso ele precisa de um carro de mão. As frutas seriam compradas em São Joaquim e vendidas no centro da cidade.

Inicialmente ele mostrou pouco interesse na proposta, mas gostou da idéia de construirmos um carro de mão para que ele conseguisse trabalhar. Pensei em Wodiczko, com seus veículos impregnados de tecnologia, mas que não chegavam ao alcance da população de rua, efetivamente. O carro seria construído com materiais encontrados nas ruas, coletados em derivas pelo espaço.

No dia da montagem de sua casa, ele estava em frente à igreja. Era um dia chuvoso, com péssimas condições para montar uma interferência na rua. Trabalhar nas ruas deixa o artista exposto a uma série de situações. Ele não apareceu mais. Sua casa começou a ser montada, respeitando as pessoas que se protegem da chuva no ponto de ônibus. Eu estava sozinho até a chegada de Everton (um amigo, integrante do GIA), que me ajudou na montagem, nos registros e logo foi embora. Durante a montagem do abrigo, diversas crianças apareceram e ajudaram no processo, entre elas: Diogo (o “mais gostoso da Bahia”, como se referia a ele mesmo), “Espanto” e Aline. Diogo e “Espanto” moram nas proximidades, andam num grupo de cerca de dez crianças, entre dez e dezesseis anos. Dormem na sala de caixas automáticos da Caixa Econômica da Piedade e passam o dia “pertubando” as pessoas na rua, além de pedir dinheiro e comida. Os dois têm família, cerca de seis irmãos cada, que moram em pequenos quartos num dos subúrbios de Salvador. Morar na rua é sinônimo de liberdade para eles, mesmo com os riscos existentes. À noite os riscos aumentam: policiais passam pelas ruas fazendo a “limpeza”, garotos maiores batem neles, impondo respeito e assumindo a “liderança” do local. Aline faz parte de uma



Figuras 27 a 44 - Montagem , chuva, pinturas e o lugar da Intervenção - fotos Cristiano Piton

realidade um pouco diferente, ela mora com os pais em Paripe, tem cinco irmãos e uma vez por semana passa o dia inteiro no centro da cidade, com sua mãe e irmãos em busca de comida. Sua mãe está desempregada e tem uma filha recém-nascida. Seu pai vende café. Débora (minha esposa) chegou para me auxiliar com os registros.

Aline teve um papel importante na primeira montagem do trabalho. Ela estava presente durante todo o processo, era quase uma brincadeira para ela, que passou a ser “dona da casa”. Através de suas instruções, a decoração da casa era realizada, seus desejos de uma casa perfeita eram representados através das linhas que formavam as imagens.

As pessoas que esperavam ônibus no ponto olhavam curiosas, várias se aproximavam e entravam no espaço, após um convite: “Olá, vizinha, pode entrar...”. Um pouco tímidas, elas entravam. O local passou a adquirir características de casa, as pessoas já não sentavam nos bancos do ponto de ônibus, as poucas que entravam pediam licença. Outras diziam que com certeza, um dia eu conseguirei minha casa. Várias conversas aconteceram a respeito de política, marginalização, desigualdades sociais. Uma das conversas me chamou a atenção. Um adolescente, estudante de escola particular entrou no abrigo e encontrou Espanto e Diogo, que de súbito perguntou: “O que você acha de mim?” O garoto ficou desconcertado, mas respondeu: “Eu tenho medo de você”. Espanto e Diogo não entenderam como um garoto maior e mais forte poderia sentir medo deles. Ele explicou que por serem diferentes, ele tinha medo. Espanto e Diogo continuaram sem entender, mas logo disseram: “Eu tenho casa e família”, numa provável tentativa de mostrar que as diferenças não eram tantas. Ficaram conversando por alguns minutos. Victor (esse era o nome do garoto) acabou percebendo que eles não eram tão diferentes...

A estrutura estava montada, as paredes já haviam sido erguidas, a casa estava de pé. Uma breve parada para o almoço me fez sair do local,



Figuras 45 a 59 - Pinturas e visitantes do POMU - Imagens retiradas do vídeo

deixando Aline sozinha em sua casa, com seus malabares. Perguntei se ela estava com fome, ela timidamente respondeu que sim e que se eu quisesse, poderia levar algo para ela comer, um misto, talvez.

Em dez minutos eu estava de volta, mas a casa não estava mais lá. O

ponto de ônibus voltou à sua função original. Aline havia sumido.

Perguntando aos vendedores de café que estavam no local o que havia acontecido, descobri que um carro da fiscalização da prefeitura havia passado e desmontado todo o trabalho, que como um castelo de cartas, caiu com um simples sopro.

Depois de alguns minutos encontrei Aline, que me levou até o material que ela e mais alguns moradores de rua que estavam no local conseguiram salvar, correndo dos fiscais da prefeitura. Ela ainda chorava um pouco, quando disse que pediu aos fiscais que não desmontassem sua casa...

Algumas pessoas do local perguntaram indignadas o que havia acontecido (uma delas foi a dona da livraria de artigos religiosos, que emprestou uma escada para a montagem do trabalho). A casa foi destruída antes que o processo chegasse ao fim. Eu passaria aquela noite no local e no dia seguinte terminaria de montar os móveis. Voltei com a lona para casa.

4.3.2 experiência 2 – o gringo maluco

“Multidões de pessoas estão agora preocupadas, mais do que nunca, apenas com as histórias de suas próprias vidas e com suas emoções particulares; esta preocupação tem demonstrado ser mais uma armadilha do que uma libertação.”

Richard Sennett

Considerando a primeira montagem do trabalho, foram repensados alguns fatores importantes, como a fiscalização e o local, por exemplo. O POMU é um projeto que deve ser montado à noite, já que seu objetivo (pensando como um morador de rua) é estabelecer um local de dormida “segura”. Entretanto, nas montagens, não foram moradores de rua que utilizaram os pontos como abrigos, mas sim o artista.

A principal diferença entre o POMU e os outros trabalhos apresentados nesta dissertação é a participação das pessoas nas ruas. Nos outros trabalhos, o público entrava em contato comigo durante a montagem, que se propunha a ser muito rápida, os materiais já estavam prontos para serem instalados nos locais. No POMU os materiais eram encontrados durante o processo. Apesar de existir uma forma de montagem pensada para o local, o ambiente era montado na hora, adaptações precisavam ser feitas, mudanças ocorriam devido à escassez de materiais e o local se transformava, assim como o artista. A precariedade estava presente.

O segundo local escolhido para a montagem do abrigo foi Pernambués. Alguns motivos foram essenciais para a escolha desse bairro: fiscalização reduzida, infra-estrutura (próximo à minha casa) e a praça onde seria



Figuras 60 a 71 - Montagem do POMU Pernambuês - Imagens retiradas dos vídeos

montado o abrigo é um local tradicional de distribuição de sopa durante a semana.

Montar tal trabalho perto de minha residência era quase um desafio, por ter que entrar em contato com pessoas presentes do meu cotidiano. A montagem de um trabalho como esse possibilita o contato com inúmeros indivíduos. A praça onde o trabalho foi montado é bastante freqüentada por aposentados, alunos de escolas públicas, donas de casa, vendedores de frutas.

O ponto de ônibus era completamente diferente do utilizado na primeira

intervenção. Algumas características dificultavam a montagem, já que era um ponto aberto nas laterais. Comecei com a escolha dos pontos de fixação das cordas e a resolução do melhor formato para o abrigo. Em silêncio, comecei a trabalhar, como se fosse comum montar uma estrutura daquelas num ponto de ônibus. No início eu não olhava para as pessoas, era como uma espécie de defesa, que além de gerar desconfiança entre os moradores, fazia com que ninguém se aproximasse. Era uma forma que encontrei de ficar “invisível”, apesar de ser visto por todos, era um modo de me adaptar ao local e vencer a timidez inicial. Lembrei-me de Sennett (1989, p. 29): “quando todos estão se vigiando mutuamente, diminui a sociabilidade, e o silêncio é a única forma de proteção”. Perguntava-me a todo o momento se não era essa a estratégia utilizada pelos moradores de rua para pedir dinheiro, “desaparecendo” como indivíduos.

A curiosidade era geral, as pessoas se aproximavam para saber do que se tratava aquela movimentação. Muitos olhavam de longe, com receio, outras faziam perguntas, queriam saber se haveria algum show, festa, o que seria vendido ali, quem era eu. Passei a dar algumas informações sobre o trabalho e disse inclusive que passaria a noite naquele lugar.

Era interessante como uma simples estrutura construída com uma lona pode dar impressão de privacidade, as pessoas conversavam a meu respeito, praticamente do meu lado, achando que não estavam sendo ouvidas, ouvi muitos comentários curiosos, alguns diziam que eu era um gringo maluco que ia morar no ponto de ônibus. Mais uma vez Sennett (idem, p. 29): “as pessoas são tanto mais sociáveis quanto mais tiverem entre elas barreiras tangíveis, assim como necessitam de locais específicos, em público, cujo propósito único seja reuni-las”. Muitos se aproximavam e eram convidados a entrar em “minha casa”, conversei com muitas pessoas. Uma das mais interessantes era Ciro, um homem inteligente, viciado em álcool. Ciro se aproximava, muitas vezes bêbado, e foi um dos primeiros a levar informações



Figuras 72 a 89 - Construções, visitas e noite - Imagens retiradas dos vídeos

para os outros aposentados que estavam por perto. Ele a todo tempo fazia questionamentos com relação a meu trabalho, queria saber de verdade o que me interessava, o que eu pretendia com aquele abrigo. Nós conversamos bastante. Devido ao vício, Ciro se tornou uma pessoa pouco compreendida pelos outros, que normalmente acham que as questões filosóficas levantadas por ele são apenas “delírios de bêbado”.

Durante o processo, outras pessoas apareceram, uma delas foi Garrincha, que também estava em busca de alguma informação. Através dele descobri que existe fiscalização regional em Pernambués e que já expulsou muitos ambulantes da praça, destruindo materiais, barracas e mercadorias que estivessem fora dos padrões de higiene. Garrincha se propôs a dar uma certa “proteção” contra baderneiros ou fiscais que pudessem destruir o abrigo, ele perguntou também se poderia divulgar entre os outros a nossa conversa ou se deveria manter segredo para não estragar a “surpresa”.

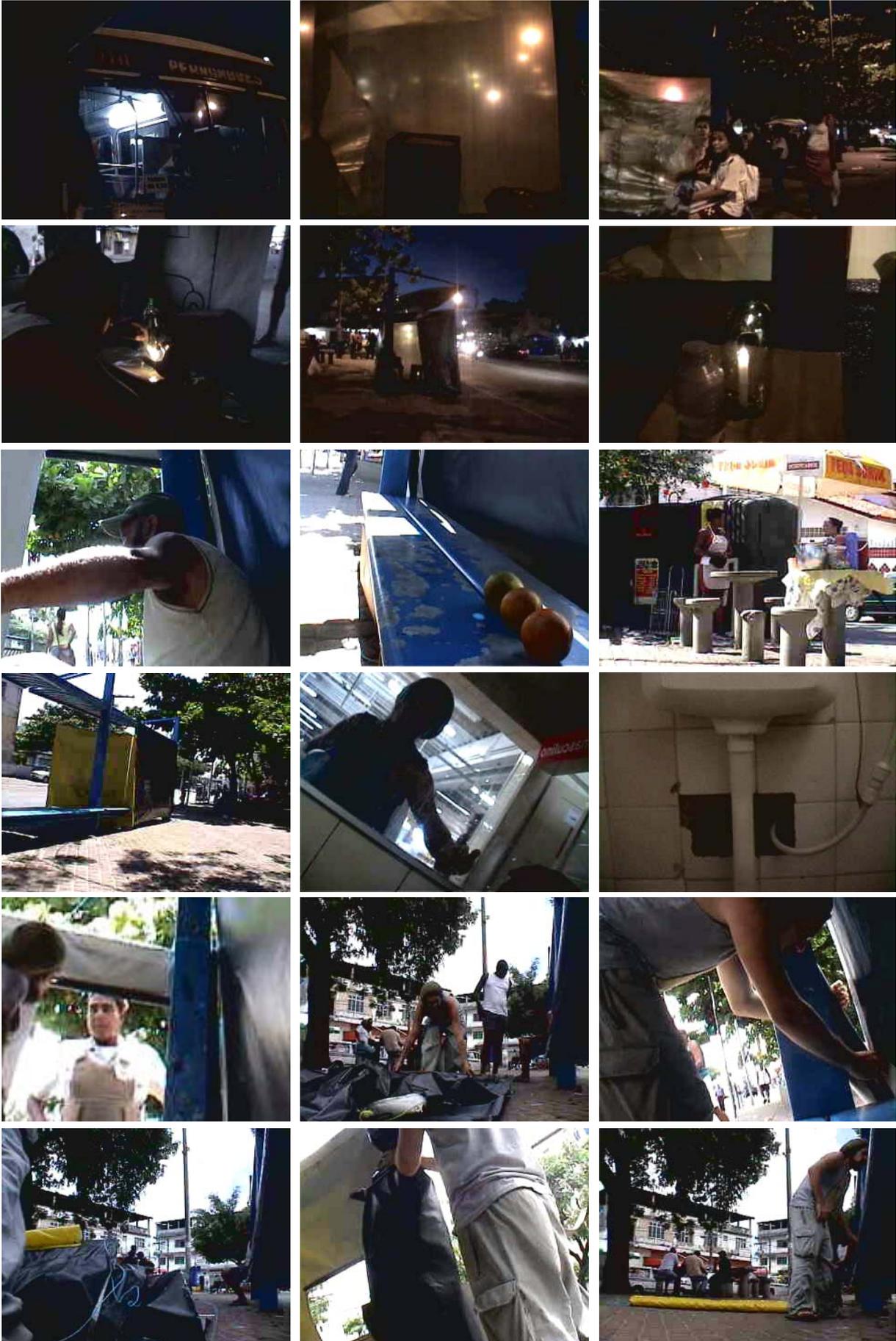
Todos aguardavam um evento que aconteceria no local, entretanto, o evento era aquilo que estava acontecendo e que não se propunha a ser um espetáculo. Em determinados momentos o abrigo ficava cheio, era quase uma festa. Almocei ali mesmo, desta vez não saí do abrigo, me mantive sempre por perto para evitar que o castelo fosse destruído novamente.

As pessoas perguntavam porque eu ia morar ali, se eu não tinha casa, sugeriram que seria interessante distribuir o material utilizado para moradores de rua se protegerem à noite. Na saída da escola, as crianças se apropriaram do ponto e fizeram a festa, enquanto eu montava os móveis com garrafas peti, caixas de papelão e madeira coletados nas proximidades.

A notícia se espalhou e os fiscais da prefeitura apareceram em busca de documentos que autorizassem aquela montagem. Eram pessoas muito educadas, que se disponibilizaram a voltar no dia seguinte e ir comigo até o órgão responsável para tentar conseguir uma licença.

Anoitecia, a movimentação da praça mudava, o público era outro. Adolescentes se concentravam nos bancos, mas a curiosidade era a mesma: o que era aquilo? Outras conversas sobre a vida nas ruas aconteceram, muitas vezes o mistério a respeito do abrigo era mantido, eu era alguém que estava morando no ponto de ônibus. Fui alertado por diversas pessoas a respeito dos perigos de passar a noite naquele local, elas me informaram que muitos ladrões já haviam entrado no abrigo para analisar as possibilidades.

O movimento na praça diminuiu aos poucos, já era tarde, os equipamentos de registro foram levados para minha casa por minha esposa. As “portas” e “janelas” foram fechadas, a noite era silenciosa, o número de carros diminuiu, o banco do ponto de ônibus se tornou mais frio, às vezes algumas pessoas passavam fazendo comentários, enquanto tentavam descobrir o que havia no interior do abrigo, não tentei dormir, fiquei acordado todo tempo, em vigília, pensando em minha esposa que estava em casa com meus filhos (ela estava muito apreensiva por mim e por ela mesma, que passaria a noite sozinha com as crianças). Era óbvio que eu não conseguiria ficar tranquilo, estava preocupado com a família. Fui para casa de madrugada, não dormi. Ainda de madrugada voltei ao abrigo, fiquei sentado, ouvindo o silêncio às vezes interrompido pelo barulho agressivo dos ônibus. De manhã cedo uma movimentação ainda tímida voltou à praça, as vendedoras de mingau e bolo de carimã arrumavam seus tabuleiros, os vendedores de fruta ajeitavam suas mercadorias no chão. Mais tarde, as ruas passaram a ser ocupadas pelas crianças que iam para escola e pessoas que esperavam nos pontos pelos ônibus que as levariam ao trabalho. Um supermercado próximo fornecia um banheiro e água potável. Ciro apareceu logo cedo e me presenteou com três laranjas para o café da manhã. Os aposentados começaram a chegar, cumprimentando e perguntando como foi a noite. Finalmente conseguiram entender que eu era baiano, e não um



Figuras 90 a 107 - Noite, manhã, laranjas, policial e desmontagem - Imagens retiradas dos vídeos

gringo. Ficaram ainda mais espantados quando descobriram que eu também morava em Pernambués. Em apenas um dia eu já fazia parte do cotidiano daquela praça, as pessoas já passavam sem tanta curiosidade, já falavam comigo como velhos conhecidos. A manhã foi tranqüila e passou rápido entre conversas com aposentados e pessoas que esperavam seus ônibus no ponto: meus “vizinhos”.

Um policial apareceu e solicitou uma autorização para permanência no local. Fiquei surpreso com a educação de todos, talvez por ser um bairro pequeno, onde as pessoas se conhecem, o tratamento seja diferente, mais amistoso. Ele me deu um prazo até o meio dia para retirar o abrigo caso ainda não tivesse uma autorização. O prazo poderia se prolongar, entretanto o abrigo já tinha sido “incorporado” ao cotidiano, não era mais surpresa, resolvi desmontá-lo ao meio dia.

Presenteei algumas pessoas com os móveis de papelão, sentia meu corpo muito sujo, dolorido e cheio de poeira, a rua não é um bom lugar para se morar. Despedi-me de todos e fui embora, simplesmente.

notas

1 O GIA é um coletivo de artistas visuais, músicos e designers (do qual faço parte), que trabalham com propostas de intervenções ambientais, no sentido de montagens que dialoguem com os espaços, através de performances, criação de situações e por mecanismos publicitário.

2 Segundo Mike Featheestone (1995, p. 99), esse processo de estetização do cotidiano teve início com “subculturas artísticas que produziram os movimentos dadaísta, surrealista e das vanguardas históricas, onde em suas obras, seus escritos e, em alguns casos, suas vidas procuraram apagar as fronteiras entre arte e vida cotidiana”. Ainda segundo Featheestone, tal processo de estetização por parte desses artistas possuía dois movimentos: o primeiro é “o desafio direto contra a obra de arte, o desejo de eliminar sua aura, dissimular seu halo sagrado e questionar sua posição de respeitabilidade no museu e na academia” e o segundo seria “a suposição de que a arte pode estar em qualquer lugar ou em qualquer coisa”.

3 Não foram encontradas referências do passado de Malaca, ela simplesmente “apareceu” um dia.

5 experiência homens invisíveis - pessoas

5.1 visibilidade

“(...) eu fico é intocado ali por dentro daquele muro ali ó, senão os cara me pega de noite e ó...”

Roberto

No ano de 2004 moradores de rua foram o centro das atenções durante algum tempo: inúmeros casos de assassinatos e agressões contra eles foram registrados pela imprensa nacional. No início de agosto, quatro moradores de rua foram assassinados, em meados do mesmo mês, outros seis foram encontrados mortos e dez foram feridos, pouco tempo depois foram encontrados mais dois mortos a tiros, todos os casos em São Paulo. No final de agosto, mais dois moradores de rua foram mortos e um foi ferido em Recife. Na Bahia, outros dois foram mortos no mesmo período.

Verdadeiros grupos de extermínio foram montados, policiais participaram de diversos crimes, a sociedade ficou em estado de alerta e os crimes ainda estão sendo apurados. De repente a mídia se voltou para a questão da violência contra moradores de rua, não que tal prática não existisse antes desses fatos ocorrerem, mas enfim, esses fatos “subiram à tona”. Aqueles que são negados diariamente, tratados por muitos como objetos do cotidiano, são simplesmente destruídos, como os monumentos numa guerra.

Todos os dias, moradores de rua são vítimas de maus tratos. Dormir é uma tarefa que exige inúmeros cuidados. Muitos moradores de rua procuram lugares de movimento intenso para poderem descansar, com medo de serem

atacados durante o sono, procuram terrenos abandonados, pequenos cercados, viadutos, marquises e caixas vinte e quatro horas. Boa parte dos casos de homicídio contra moradores de rua que foram noticiados em 2004 aconteceu enquanto os mesmos estavam dormindo.

Pessoas que a sociedade prefere não enxergar nas ruas invadiram a imprensa com a notícia de suas mortes causadas por aqueles que vêm na violência uma forma de resolver um problema social. Destruir a máquina de guerra é uma forma rápida de reaver o controle da situação. Os aparelhos de captura sempre buscam formas rápidas de solucionar problemas: “tempo é dinheiro”.

Nesse período surgiu o trabalho “homens invisíveis”, um protesto contra a situação. O trabalho é constituído pelas silhuetas de treze corpos recortados em papelão, contornados por linhas brancas, semelhantes às marcas deixadas pela polícia em locais de crimes. Nos corpos foram escritos textos que se referem na maior parte aos moradores de rua, à sociedade do espetáculo, ao corpo como casa, entre outros temas, utilizados para que se refletisse sobre a situação. A intervenção não tinha a intenção de evidenciar o morador de rua, de deixá-lo exposto como monumento, mas sim alertar para a violência utilizada contra seres humanos, pôr idéias em movimento.

O papelão faz referência ao material utilizado como cama por boa parte dos moradores de rua, inclusive aqueles que morreram enquanto dormiam. As linhas brancas simulam os corpos encontrados sobre os papelões. O trabalho inicialmente seria formado apenas pelos corpos de papelão contornados, isso entretanto não prenderia a atenção das pessoas por muito tempo. Nesse momento surgiu a idéia de incluir textos nos trabalhos. Frases curtas e sem identificação de autoria deveriam prender a atenção por mais tempo, provocando alguma reflexão.

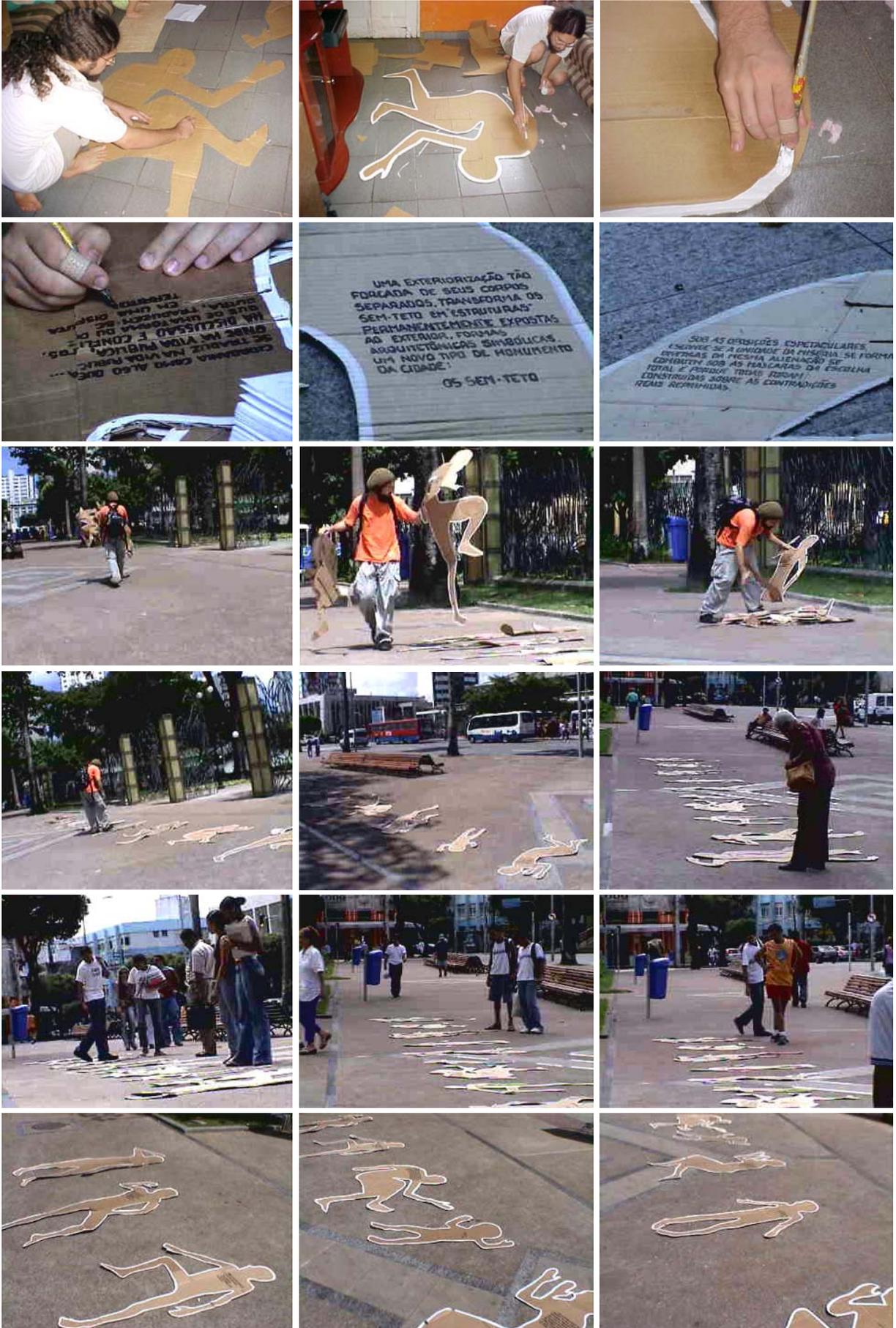
O trabalho deveria ser montado em dois lugares simbólicos: em uma das entradas do Campo Grande e em frente ao jardim da Piedade. Os dois

lugares foram reformados recentemente e os moradores de rua que os utilizavam como abrigos foram expulsos. Seguranças garantem que o acesso não seja permitido a essas pessoas. A expulsão dos moradores das praças e a eliminação dos mesmos através de assassinatos têm coisas em comum, principalmente a violência utilizada (em graus diferentes) para eliminar pessoas como forma de eliminar um problema.

5.2 montagem 1: Campo Grande

O primeiro local a receber o trabalho foi o Campo Grande. A montagem devia ser rápida por um motivo principal: não era autorizada pela prefeitura, como todos os outros trabalhos que fazem parte deste projeto de pesquisa. O tipo de material utilizado simplificava o transporte. A pesquisa fala sobre o cotidiano de moradores de rua e na maioria das vezes, o material utilizado para as intervenções era coletado nas ruas, supermercados, feiras livres, enfim, locais produtores de restos de bens de consumo, reaproveitados como forma de sobrevivência de moradores de rua.

Os corpos foram colados ao chão, uns do lado dos outros, formando uma linha, uma barreira na frente de um dos portões principais do Campo Grande. Os seguranças estavam atentos à montagem, observando os movimentos. O trabalho, assim como os moradores de rua, só não poderia estar dentro dos limites das grades. Inúmeros estudantes e aposentados (maior público presente no horário da montagem) curiosos observavam a montagem e perguntavam do que se tratava aquilo. Muitos parabenizavam pela iniciativa e expressavam suas revoltas com relação à violência utilizada contra os moradores de rua. A montagem do trabalho era a própria intervenção. As pessoas mostravam querer discutir o assunto, se manifestar de alguma forma. Os textos prendiam a atenção, exerciam sua função. A maior parte dos que liam um dos textos, acabava lendo todos os outros. Duas horas depois os corpos foram retirados e guardados para uma próxima intervenção.



Figuras 108 a 125 - Montagem e visitas - Imagens retiradas dos vídeos

5.3 montagem 2: Piedade

A Piedade é um local onde existe uma presença muito forte de moradores de rua, na cidade de Salvador. Seu jardim também foi restaurado e os moradores de rua que costumavam freqüentar o local também foram expulsos, agora andam fora das grades, presos por não poderem entrar. Por esse motivo, esse foi o segundo lugar escolhido para montar essa intervenção. Através de observações, foi determinado o horário de maior trânsito no local: fim de tarde, por volta das 17h.

O trabalho foi montado rapidamente. As perguntas também foram freqüentes dessa vez e o movimento era intenso. O trabalho foi novamente montado em uma das entradas, fora das grades do jardim, isso obrigava as pessoas a passarem por ele. Algumas pessoas sequer viam os corpos: pisavam neles e chutavam sem querer, em alguns momentos eles pareciam ter ficado invisíveis, como os moradores de rua que representavam.

Um imprevisto aconteceu durante a montagem: um “Michael Jackson” apareceu no meio da montagem solicitando o espaço para seu show. Era mais um artista querendo utilizar o espaço público para realizar seu trabalho. O espaço foi negociado pacificamente. “Michael” começou seu show e a multidão se concentrou no limite de seu “palco”, onde estavam os “corpos”. O show levou cerca de uma hora, com direito a trocas de maquiagem e várias músicas. Os dois trabalhos acabaram se fundindo num só, as pessoas tentavam estabelecer uma relação e não conseguiam, mas a rua é assim: inúmeras situações acontecendo ao mesmo tempo. O show acabou.

A platéia continuava lá, olhando para os corpos, lendo as informações disponíveis que estavam escritas sobre eles. Estabelecendo conexões. Os registros eram feitos de forma anônima, para não inibir as pessoas. Algumas entrevistas foram realizadas, tentando entender as reações. Mais uma vez a insatisfação e revolta foram expressas.

Pequenas discussões podem mudar pensamentos, o trabalho era um protesto silencioso, que utilizava uma linguagem artística para ter voz. Os rótulos e etiquetas falando sobre a técnica utilizada são dispensáveis nas ruas. O espaço público é local de diálogo, onde os problemas devem ser discutidos e resolvidos. O trabalho fala sem precisar de intérprete, sem precisar da comprovação do mercado de arte, do conhecimento da prefeitura, enfim, sem precisar da autorização de qualquer aparelho de captura.



Figuras 126 a 134 - Montagem Piedade, Michael Jackson e pessoas - Imagens retiradas dos vídeos

5.4 as frases

As frases estão registradas da mesma forma como foram utilizadas nos trabalhos nas ruas: sem citações ou referências, sem aspas ou sinalizações, apenas elas, as frases:

O morador de rua é prova incontestável do nosso fracasso social.

19 de agosto de 2004: seis moradores de rua são assassinados e dez são feridos em São Paulo.

25 de agosto: dois moradores de rua foram mortos a tiros, um foi ferido.

O corpo é a casa.

Cidadania como algo que se traduz na vida pública... Onde há vida pública, há discussões e conflitos, que de uma forma ou de outra, traduzem-se em uma disputa territorial.

Sob as oposições espetaculares esconde-se a unidade da miséria. Se formas diversas da mesma alienação se combatem sob as máscaras da

escolha total, é porque todas foram construídas sobre as contradições reais oprimidas.

Por que falar das pedras, só o arco me interessa.

Pólo responde:

- Sem as pedras, o arco não existe.

Uma exteriorização tão forçada de seus corpos separados, transforma os sem-teto em “estruturas” permanentemente expostas ao exterior, formas arquitetônicas simbólicas, um novo tipo de monumento da cidade: os sem-teto.

Expulsos dos espaços privados do mercado imobiliário, os sem teto ocupam os espaços públicos, mas sua presença na paisagem urbana é contestada com fúria – sua visibilidade é constantemente apagada por esforços institucionais de removê-los para outros lugares – para abrigos, para fora dos prédios e parques, para bairros pobres, para fora da cidade e em direção a outros espaços marginais.

As pessoas expulsas também são apagadas pelas desesperadas campanhas de quem tem casa para não verem os sem teto, mesmo quando tropeçam em seus corpos nas calçadas.

6 placas de sinalização - trabalho

“O trabalho é bom para o homem. Distrai-o da própria vida, desvia-o da visão assustadora de si mesmo; impede-o de olhar esse outro que é ele e que lhe torna a solidão horrível. É um remédio soberano à ética e à estética. O trabalho tem ainda isso de excelente: divertir a nossa vaidade, enganar a nossa impotência e comunicar-nos a presença de um bom evento.”

Anatole France

Nessa intervenção as conversas, a integração com o público não existiu, o trabalho foi “abandonado” nas ruas. As reações foram observadas de longe, anonimamente.

6.1 “pedir” como atividade profissional

“O mendigo consciente de sua dignidade despreza o esmolar, apreciando a esmola”

Carlos Drumond de Andrade

O ser humano que inicia sua vida nas ruas passa por um processo de “dessocialização” ou “desintegração” da personalidade. Tal processo é descrito pela socióloga Marie-Ghislaine Stoffels em sua tese de doutorado, “Os mendigos da cidade de São Paulo”. Ela divide o processo de dessocialização em três etapas: de defesa, de revolta e resignação. As três etapas são divididas numa tabela simples que facilita a compreensão (1977, p. 265):

Etapa de defesa	Plano moral	Superatividade Febrilidade
	Plano físico	Vigor Riqueza relativa Atividade
Etapa de revolta	Plano moral	Vergonha Aviltamento progressivo Revolta
	Plano físico	Fome Emagrecimento Cansaço
Etapa de resignação	Plano moral	Desânimo Hábito
	Plano físico	Fraqueza crescente Degradação física

A partir do momento em que o indivíduo vê seus antigos valores perdidos, ele precisa se adaptar a uma nova realidade. As instituições passam a classificá-los como passivos, ociosos, preguiçosos, improdutivos, já que do ponto de vista de produção capitalista eles não contribuem com a sociedade. Segundo Marie-Ghislaine Stoffels (1977, p. 239):

O estigma baseia-se, na verdade, num conjunto de imagens pré-conceituosas que correspondem aos atributos conferidos aos mendigos e permeiam tanto a ideologia institucional e legislativa quanto a consciência comum.

O estigma é o primeiro aparelho de captura utilizado pelo estado contra as pessoas que se encontram na posição de abandono, de morador de rua. O ocioso, preguiçoso, são designações para aqueles que vão de encontro ao sistema de produção capitalista: os moradores de rua. Os ricos não contradizem as ferramentas do estado, por isso, mesmo que não trabalhem, não receberão tais atributos.

Após a fase de aceitação de sua nova condição, alguns moradores de rua passam a “pedir” nas ruas. O ato de pedir inicialmente causa constrangimento à maioria das pessoas que se encontram na posição de pedintes, entretanto, com o passar do tempo, ele pode se transformar numa atividade socializante, de recuperação da rejeição da sociedade, na medida em que passa a ser considerado como uma profissão, com local de trabalho e práticas próprias. De acordo com Marie-Ghislaine Stoffels (1977, p. 241):

A mendicância constitui um modo de inserção na sociedade e textura urbana relativamente legitimado pelos processos de profissionalização e socialização, e representa uma ideologia de sobrevivência e contra-ideologia do estigma.(...) A atividade compreende uma morfologia do trabalho, composta pela socialização do pedido como profissão (uso da rua – território apropriado como local de trabalho) (...)

A mendicância é uma ferramenta de guerra do morador de rua, que pela sua própria condição de excluído se volta contra o modo capitalista de

produção, o Estado e seus aparelhos de captura: “o nômade choca-se contra a cidade, espaço estriado pela moeda, pelo trabalho e pelo capital” (BRISSAC, 2001). O morador de rua se volta contra os setores da sociedade que os estigmatizaram (família, instituições, ...), entretanto, eles incorporam determinados valores sociais nas suas práticas de “pedir” , como boa educação, espírito de colaboração, desejo de melhoria de vida. Marie-Ghislaine Stoffels comenta (1977, p. 243):

A exclusão-estigmatização, que institui a mendicância como desvio, e a solidariedade-funcionalidade, que constitui a base do processo de legitimação da prática. Essas forças contrárias contribuem para reduzir e ampliar o campo do processo de legitimação do pedido.

Com prática, o morador de rua passa entender melhor como deve se comportar, que procedimentos deve adotar para “pedir” em situações diversas. Ele se “instrumentaliza” com o conhecimento adquirido nas ruas, por exemplo: uma mãe percebe que é mais fácil formar sua “clientela” na presença dos filhos, crianças pedem comida para conseguir dinheiro, adultos simulam doenças, feridas, os portadores de doenças congênicas ou deficientes físicos possuem uma arma natural que pode ser destacada através do aperfeiçoamento da maneira de mostrá-la, ou através de atestados, receitas médicas, ou bulas. A forma de pedir varia de acordo com o colaborador, assim como a forma de agradecer, que pode ser um fator essencial para a formação de uma clientela. O doador indeciso pode se tornar um cliente fixo se o grau de satisfação causado pela boa ação foi satisfeito. O morador de rua realiza um serviço social de satisfação pessoal, essa é a profissão do pedinte profissional.

6.2 pontos de pedidos

“Estou aqui como galo em terreiro estranho, que até as galinhas lhe querem bicar; mas eu nem por isso conservo rancor a tais galinhas. Sou indulgente com elas como com a pequena moléstia; ser espinhosos para com os pequenos parece-me um proceder digno de ouriços.”

Friedrich Nietzsche

A escolha dos pontos para “pedir” depende de diversos fatores, tais como: concentração de pedestres, segurança (muitas vezes negociadas com policiais e seguranças de lojas), concorrência, entre outros. Os locais mais comuns são as igrejas, praças, esquinas, pontos de ônibus, passarelas, bares, portas de restaurantes, feiras livres, casas paroquiais, todos basicamente localizados no centro da cidade.

A descoberta dos pontos se dá por observação. Enquanto o morador de rua anda pela cidade como pedinte ambulante, observa os lugares, determina características básicas da clientela, os horários de maior concentração de público (todo processo acontece de forma quase intuitiva). Além da observação, a descoberta do ponto se dá por conversas com outros moradores de rua que já utilizam determinados locais.

O principal fator que leva à apropriação do ponto é o tempo de utilização do mesmo. Existem diversas relações entre os novos e os antigos usuários dos pontos, desde as mais amistosas a verdadeiras guerras de ocupação do espaço.

Na maioria dos casos, cada pedinte atua em diversos pontos diferentes, de acordo com horário, o dia da semana, fatores de segurança e clientela. Tal variação pode ser observada na rotina de João, morador de rua há mais de 30 anos, que atua basicamente no centro da cidade: às segundas ele anda pela cidade, nos restaurantes, lanchonetes, buscando alimento; às terças, passa o dia nas imediações da igreja da Piedade, pois esse é o dia escolhido pela maioria das pessoas para realizar doações, muitos levam alimentos, roupas, doações em dinheiro (os dias de terça garantem a sobrevivência por mais três dias); às quartas, quintas e sextas ele vaga pelo centro da cidade e à tarde vai à feira de São Joaquim, catar frutas e verduras para serem vendidas no centro da cidade no fim do dia; o fim de semana é marcado pelo centro da cidade vazio, o que dificulta a tarefa de pedir, então ele vai para os bairros periféricos da cidade até a segunda, quando começa tudo de novo. Seu cotidiano se resume à sobrevivência.

6.3 projeto de sinalização

“ É um subsistema de sinalização viária, que se utiliza de placas, onde o meio de sinalização (sinal) está na posição vertical, fixado ao lado, ou suspenso sobre a pista, transmitindo mensagens de caráter permanente e, eventualmente, variáveis, mediante símbolos e/ou legendas pré-reconhecidas e legalmente instituídas.”

Código Nacional de trânsito

A partir da observação das formas de ocupação e apropriação dos pontos de “pedidos”, surge o “Projeto de sinalização”. O trabalho é composto por placas confeccionadas em borracha, que simulam a sinalização vertical de trânsito.

As formas das placas de sinalização são utilizadas como apropriação de uma linguagem reconhecida nas ruas, o que facilitaria o entendimento do público, sua aceitação e permanência. Em uma das placas se lia: “área reservada a pedidos e doações voluntárias” e na outra um ideograma representando uma mão estendida num gesto de pedir. A idéia era utilizar mecanismos normalmente aceitos automaticamente (por fazerem parte do cotidiano) para transmitir informações diferentes. As placas de sinalização teriam como objetivo sugerir a atividade do pedinte como uma atividade permitida, não tentando modificar a visão do pedestre com relação ao pedinte, mas funcionando como uma propaganda subliminar e como gerador de discussão.

Normalmente as pessoas que pedem doações nas ruas são tratadas com desdém, como vagabundos (apesar de conseguirem constituir uma

“clientela” como já foi mencionado), numa visão capitalista de produção, onde o indivíduo é valorizado pela quantidade de dinheiro que ganha e que produz.

As placas foram instaladas em dois pontos básicos: em frente à igreja da Piedade e na praça em frente ao relógio de São Pedro. Os locais foram escolhidos por já serem normalmente utilizados para a prática de pedir.

Nas escadas da igreja da Piedade já é comum encontrar moradores de rua esperando doações de fiéis e passantes, principalmente às terças-feiras, quando o número de pedintes é muito alto, ocupando todos os espaços. É uma prática comum realizar doações às terças feiras, os moradores de rua, com seus clientes fixos adotam a igreja como ponto de encontro semanal. A igreja é um dos pontos preferidos dos moradores de rua, de acordo com Marie-Ghislaine Stoffels, as técnicas de pedidos tiram proveito do sentimento religioso que é formado por três elementos fundamentais (1977, p. 120):

O sentimento de redenção (Quem dá aos pobres empresta a Deus), o sentimento de expiação dos pecados (neste caso, o doador legitima, em certa medida, a atividade do pedinte) e a acusação do pedinte pecador (recusa do trabalho legitimado).

Tais sentimentos podem ser encontrados isoladamente ou em conjunto nos fiéis, sendo que a igreja atua como uma espécie de força intensificadora desses sentimentos.

Inconscientemente, muitos já reconhecem esse lugar como um lugar de doações, as placas vêm reforçar a atividade, sugerindo às pessoas que o ato de pedir deixa de ser algo que atua “contra” a sociedade, mas que faz parte dela, que é reconhecida como uma atividade lícita.

A intenção é usar as ferramentas dos aparelhos de captura do Estado em favor da máquina de guerra. As placas de trânsito normalmente utilizadas para “estriar” a cidade passam a indicar uma atividade socializante própria daquele que atua tornando o “terreno estriado” em “espaço liso”.

Outra realidade se mostrou no segundo ponto de instalação das placas. A praça ao lado do relógio de São Pedro era normalmente utilizada para descanso dos moradores de rua e realização de eventuais pedidos. Entretanto, com a presença de fiscais de rua da prefeitura, que se concentram normalmente nessa região, esse número diminuiu bastante. Determinados moradores de rua utilizam o local para dormir à noite por existirem marquises de lojas e um módulo policial na região. Para conseguir permanecer num local como esse, é importante manter uma relação cordial com os policiais, que muitas vezes se tornam “camaradas” dos moradores de rua.

As placas dessa forma ressaltaram uma atividade realizada no local, “sugerindo” aos policiais e aos passantes que naquela área os moradores de rua poderiam exercer suas atividades livremente (pelo menos até que a ‘manobra’ fosse descoberta e as placas fossem removidas).

6.4 estratégias utilizadas

“Era sábado; e Marcovaldo passou a parte livre do dia dando voltas com ar distraído perto do canteiro, controlando de longe o varredor e os cogumelos, e calculando quanto tempo seria necessário para que crescessem.”

Ítalo Calvino

Assim como os outros trabalhos executados, as placas de sinalização também não tiveram autorização oficial para serem montadas, dessa forma, estratégias precisaram ser elaboradas. Em primeiro lugar, os locais foram escolhidos de acordo com sua utilização pelos moradores de rua. As placas deveriam ser instaladas de forma a não prejudicar o trânsito de automóveis ou causar riscos para pedestres. Foram determinados os lugares: escadaria da Igreja da Piedade e praça do Relógio de São Pedro.

Os locais foram analisados com antecedência. Dessa forma, foram identificados fiscais da prefeitura que fazem rondas constantes em busca de ambulantes trabalhando em locais proibidos e instalações não autorizadas. O horário de trabalho dos fiscais acabava por volta das 18h. Sendo assim, o horário de montagem da intervenção estava determinado: após a saída dos fiscais. Entretanto, havia outro empecilho: o módulo policial que ficava em frente ao poste onde seriam fixadas as placas. Duas pessoas montavam o trabalho e efetuavam os registros, assim o responsável pela câmera deveria observar os policiais, enquanto o outro prendia as placas o mais rápido possível.

Um fator importante para determinar a velocidade da montagem do trabalho foi o material utilizado para sua confecção. A borracha E.V.A cinza

utilizada podia ser enrolada, garantindo a discrição, no transporte até o local. A cor cinza da borracha garantia a semelhança com as placas originais de sinalização. As placas foram rapidamente desenroladas e montadas nos locais determinados. A semelhança com as placas de sinalização originais garantiu a permanência das placas nos locais fixados por, pelo menos, três dias.



Figuras 135 a 146 - Montagens placas - Imagens retiradas dos vídeos

6.5 comentários

“Aquelas tortas, nem se sabe como são feitas. Conheci uma garota em que aquilo provocou uma peritonite que a levou em três dias. Tinha apenas dezessete anos. É uma coisa triste para sua pobre mãe – acrescentou a sra. Verdurin, sob as esferas de suas têmporas carregadas de experiência e dor.”

Marcel Proust

O Projeto Placas de sinalização é um trabalho que deve ser simplesmente “abandonado” nas ruas para ser descoberto pelas pessoas. Dessa forma, a reação do público foi observada de forma anônima.

Devido à semelhança com as placas comuns encontradas nas ruas, muitos pedestres sequer notaram sua presença, entretanto, muitos outros notaram, inclusive muitos carros que costumam parar em frente à igreja para realizar doações tentavam obter alguma informação com os próprios moradores de rua, que diziam que algum funcionário da prefeitura havia instalado aquilo. Ninguém foi informado sobre a intenção das placas.

Dias depois, alguns moradores que “fazem ponto” no local me informaram que muitas pessoas questionaram a presença das placas. Muitas discutiam se o lugar era adequado para os moradores de rua, outros acharam absurdo, dizendo que em frente à igreja, no centro da cidade não era lugar para pedir dinheiro: “igreja é lugar de rezar, não de pedir dinheiro”, ou então que deveriam “arranjar um lugar para colocar aquelas pessoas”.

Cerca de três dias depois, fiscais da prefeitura retiraram as placas. Descobriram a presença delas devido a comentários realizados pelos que tentavam entender porque a prefeitura havia tomado aquela atitude.

Esse trabalho não tinha como objetivo acabar com o preconceito com relação ao morador de rua, ou promover a institucionalização ou aceitação da atividade do “pedinte”, mas se infiltrar no cotidiano como uma espécie de propaganda subliminar. Algo que está presente nos locais onde se desenvolve uma das atividades de sobrevivência do morador de rua e que diz ou pelo menos sugere que a realização da atividade naquele local é permitida.

7 camas de sonhos - desejos

“ ... Aos olhos de Marcovaldo, ofuscado e aturdido, a cidade de todos os dias havia recuperado o lugar daquela captada só por um instante, ou talvez somente sonhada.”

Italo Calvino

Mais um capítulo que fala sobre um dos trabalhos. Talvez um dos trabalhos que mais gostei. Observar as reações das pessoas é interessante, a câmera escondida garante a naturalidade das reações...

7.1 enfrentamentos

“(...) a busca de sentido, enquanto um desafio corrente na vida cotidiana, é particularmente urgente nos casos daqueles indivíduos cujas rotinas e expectativas foram dilaceradas; e o fardo de encontrar sentido nesses momentos dilacerados recai sobre os ombros do indivíduo”

Leon Anderson e David Snow

Além de suportar sua posição em último lugar num “sistema de status” vigente na sociedade, o morador de rua ainda precisa lidar com inúmeros questionamentos a respeito de sua identidade e valor próprio. Tais preocupações não são apenas efeitos psicológicos causados pelo fato de morar nas ruas, são também reforçadas por constantes rejeições e humilhações proporcionadas por pessoas que não têm respeito pelo ser humano.

Insultos são constantes no cotidiano dos moradores de rua, entretanto, algo que exerce um efeito psicológico muito forte é o que Charles Derber (*Apud* SNOW, 1998, p. 323) chamou de “privação de atenção”: “membros das classes subordinadas são considerados como menos dignos de atenção nas relações com membros de classes dominantes e assim são sujeitos à privação cara a cara sutil na sistemática”. Frequentemente pedestres desviam seus olhares, mudam de caminho, ignoram os moradores de rua, fugindo de pedidos de dinheiro, ou com medo de serem assaltados. Apesar de não ser uma agressão tão direta quanto o insulto, tal atitude estigmatiza o morador de rua como “objeto de contaminação”, de acordo com David Snow (1998, p. 323):

Embora esses rituais de esquiva e medidas segregadoras não sejam tão abertamente degradantes como os tipos mais ativos e imediatos de atenção negativa que os moradores de rua recebem, podem ser igualmente estigmatizantes, pois também moldam os moradores de rua como objetos de contaminação. Isso, também constitui uma agressão ao eu, ainda que uma agressão mais sutil e talvez mais insidiosa.

Vítimas dessas agressões, os moradores de rua têm que lutar todos os dias para encontrar com urgência algum sentido e esperança em suas vidas para que consigam continuar a viver. Nessa busca por sentido, muitas vezes a realidade de abandono é atribuída à sorte¹ (ou falta dela), que segundo David Snow (1998, p. 330):

(...) é um termo que a maioria das pessoas utiliza de tempos em tempos para explicar acontecimentos inesperados em suas vidas, é geralmente reservado a eventos que influenciam a vida do indivíduo mas que são considerados acima de seu controle.

Para o morador de rua, atribuir sua situação à sorte, pode redimi-lo de qualquer responsabilidade, além de representar a possibilidade de um futuro melhor. Além do fator sorte, ainda existe uma outra “explicação” bastante utilizada, que é o “pagamento de dívidas”, que se refere a uma espécie de “castigo” que os redime de erros cometidos no passado. Essa justificativa também possibilita uma recuperação, ou mudança de vida, já que após o cumprimento da pena, uma mudança pode vir a acontecer.

Entretanto, seja pelo tempo de estada nas ruas, ou pelo desespero causado pelo cotidiano, alguns indivíduos desistem de buscar uma explicação, ou solução para suas vidas e utilizam o álcool e outros tipos de drogas como formas freqüentes de fuga. É claro que a utilização desses meios não promove uma fuga das ruas, mas pode funcionar como uma espécie de isolamento da dura realidade, das agressões e causar uma sensação temporária de bem-estar, uma fuga de seu papel na sociedade.

7.2 reconstruções

“Num passado remoto, o homem deve ter ouvido com assombro o som de batidas regulares que vinham do fundo de seu peito, sem conseguir saber o que seria aquilo. Não podia identificar-se com um corpo, essa coisa tão estranha e desconhecida. O corpo era uma gaiola e dentro dela, dissimulada, estava uma coisa qualquer que olhava, escutava, tinha medo, pensava e espantava-se; essa coisa qualquer, essa sobra que subsistia, deduzido o corpo, era a alma.”

Milan Kundera

Independente da forma que o morador de rua lida com o fator existencial de sua vida na rua, é imprescindível que ele assuma uma identidade e uma forma de se relacionar com outras pessoas. David Snow indica duas possibilidades de formação dessa identidade (1998, p.343): “podem ser atribuídas ou imputadas por outrem, ou podem ser reivindicadas ou afirmadas pelo autor”. As primeiras, ainda segundo o autor, podem ser consideradas como “identidades sociais ou de papel desempenhado”, que são atribuídas ao indivíduo de acordo com seu comportamento, aparência ou atitudes. A segunda acontece quando o indivíduo afirma uma identidade, pode ser chamada “identidade pessoal”. A identidade pessoal é a que mostra a forma como o morador de rua encara a realidade, como ele se vê no mundo, como ele tenta “resgatar o eu”.

Nesse processo de construção de identidade, o indivíduo pode adotar diversas posturas diferentes, ele pode por exemplo se distanciar de outros moradores de rua e de instituições que trabalham com os mesmos. Essa é uma postura bastante comum: “não se misturar” é afirmar que não está num mesmo “nível” que os outros, é o caso de Índia, que vai pedir na rua

com seus seis filhos, se mantendo “isolada” dos outros: “Eu fico quieta aqui no meu canto e nem falo com esse pessoal aí. Na hora de ir embora, pego meus filhos e vou”.

Outra postura comum é a aceitação, onde de acordo com David Snow (1998, p.353):

A aceitação conota a confirmação verbal e expressiva, por parte da pessoa, de aceitação e de vínculo com a identidade social associada com um papel geral ou específico, um conjunto de relações sociais, ou uma ideologia específica. Assim definida, a aceitação sugere que a identidade social coincide com a identidade pessoal.

Marcos é um bom exemplo disso, ele se diz habitante das ruas e tem orgulho disso: “Pensa que é fácil viver assim? Não é pra qualquer um não! Tem que ser muito forte pra agüentar isso tudo. Eu moro é na rua, na rua eu tenho liberdade pra ir pra onde eu quiser, qualquer hora! Eu tenho é liberdade!”

Uma terceira forma de lidar com a situação é a narrativa fictícia, onde o indivíduo enaltece seu passado, seus feitos no presente ou seu futuro. Bela vive na rua há mais de trinta anos, diz que é muito rica, dona de casas na praia, coberturas, entretanto, muda de assunto quando questionada pelo fato de morar nas ruas.

A freqüência e o uso dos discursos varia de acordo com a situação, com o tempo de vida nas ruas e o modo de vida. O morador de rua passa por uma tarefa extremamente difícil: tem que lutar pela sobrevivência, entender sua forma de sobreviver, contextualizá-la e explicar a situação sem perder o amor-próprio, além de tentar preservar seus sonhos e motivações, para dar continuidade à luta diária.

7.3 camas de sonhos e desejos

“O sonho é o alívio das misérias dos que as têm acordados”
Cervantes

O projeto cama de sonhos surgiu a partir de observações durante as conversas com alguns moradores de rua que sempre falavam de suas esperanças, seus desejos, sonhos e realizações. Sonhar também é uma forma de afirmação de identidade. Os sonhos diferenciam as pessoas. Trazem alguma esperança aos olhos de muita gente.

A proposta era mostrar que aquelas pessoas tratadas como objetos no cotidiano também têm expectativas, não são uma “massa de gente” que apenas pede dinheiro. O trabalho tenta dizer tudo isso de forma muito simples (marca de todos os trabalhos apresentados). Ele é formado por sete “camas” de papelão, material utilizado pela maior parte das pessoas que dormem nas ruas, forradas com lençóis brancos e com um pequeno travesseiro. O lençol branco contrasta com a precariedade dos papelões rasgados, presos, colados. Sobre o lençol encontram-se textos que falam sobre determinados seres humanos que conheci durante o processo de confecção dos trabalhos. Os nomes originais dos moradores foram preservados, para garantir que a pouca privacidade que aquelas pessoas podem manter – que são seus sonhos e pensamentos – fosse respeitada. As “camas” ficariam arrumadas nos locais utilizados para dormir e seriam montadas no fim da tarde, quando o movimento é grande, as lojas começam a fechar e quem dorme nas ruas começa a “garantir seu ponto”.

O trabalho não tem como objetivo ser uma propaganda dos moradores de rua, ele não funciona como uma peça publicitária, que tem função de atender a grande público, não pretende também chocar as pessoas, mas como outros trabalhos desenvolvidos, se infiltrar no cotidiano, provocar aqueles que param para ler as informações, e ser “reforçado”, pelos que pisam sobre as camas por que não as viram, assim como não vêm os seres humanos que estão pedindo ajuda a todo momento.

Os sonhos descritos nos lençóis revelam desejos muito semelhantes e que se referem à libertação das condições de vida atuais. As mães sonham em colocar seus filhos em boas escolas, dar melhores condições de vida, arranjar coisas simples como um carrinho para vender frutas, uma boa refeição ou um reencontro com a família. Os sonhos movem muitos moradores de rua, muitos deles no início das conversas que deram origem ao trabalho diziam não ter sonhos, mas com o desenrolar da conversa, revelavam segredos até esquecidos devido à dura rotina. Sonhar pode ser muito doloroso, principalmente quando se acorda e percebe que a realidade é diferente...

7.4 a respeito...

(...) como CORPOS Q DANÇAM e q se laçam e se afastam jamais fixados num ‘ponto de vista” permanente) sobre “remédios espirituais” que vêm ao encontro dos anseios gerais: loucura! como pode alguém saber qual o veneno q cada pessoa necessita?

Hélio Oiticica

Mais uma vez montei uma intervenção na praça da Piedade. A intenção inicial era montá-la na Carlos Gomes ou na Rua Direita da Piedade, por serem locais normalmente utilizados para dormir, devido ao grande número de marquises e grades de proteção das lojas. Entretanto, quando vi os tapumes de proteção da praça, instalados nessa época do ano devido ao carnaval, senti vontade de fazer essa referência, já que durante o carnaval, muitos moradores de rua misteriosamente somem das ruas.

A intervenção foi montada entre os tapumes e um ponto de ônibus, uma das únicas passagens de pedestres. Devido à limitação de espaço, as pessoas que passavam eram praticamente obrigadas a olhar para o trabalho, mesmo que fosse para se desviarem.

Acredito que essa intervenção foi a de montagem mais rápida, já que o peso das camas garantia sua permanência no chão, dispensando o uso de adesivos. As pessoas que estavam no ponto de ônibus olhavam a montagem como quem olha uma vitrine, através do vidro.

Em diversos momentos o trabalho causou um certo congestionamento no local, já que o espaço era suficiente para a passagem de no máximo duas pessoas por vez. A maioria dos que passavam olhavam as camas com



Figuras 147 a 165 - Confeção e montagem das camas, visitas e projeto inicial - Imagens retiradas dos vídeos

curiosidade: liam os sonhos descritos e ao final eu podia perceber em seus rostos um certo sorriso de satisfação por ter entendido alguma coisa. Outros, simplesmente não viam ou não tinham o cuidado de desviar e simplesmente pisavam sobre o trabalho, sem dar importância. Imaginei que as camas talvez tivessem para essas pessoas o mesmo valor que o morador de rua. O chão da rua é para muitos um local que guarda coisas sem importância, um não-lugar, é só uma forma de se chegar em algum lugar.

Os registros foram feitos de forma muito discreta, a câmera ficou escondida em uma mochila que estava em meus braços. A presença da câmera inibe as pessoas que sequer parariam para olhar o trabalho caso percebessem que estavam sendo filmadas. Algumas pessoas foram abordadas e questionadas com relação ao trabalho, as interpretações foram as mais diversas, grande parte fazia a relação com os moradores de rua, entretanto, outros faziam relações com acontecimentos de suas infâncias, como uma senhora que contou uma história de alguém, que no período de sua infância possuía um carrinho de frutas e era feliz com aquilo, com a simplicidade.

Uma das pessoas disse algo que me deixou satisfeito: “enquanto sonharmos, não seremos moradores de rua, mesmo estando na rua, continuaremos sonhando”. Acredito que isso resuma todo o trabalho.

notas

1 As justificativas aqui descritas foram obtidas através de conversas com moradores de rua que costumam se concentrar em frente à igreja da Piedade.

8 (in)conclusões

“(...) minar fronteiras entre arte e vida, apostando mais nos processos criativos do que nos resultados formais das obras. Não se trata de negar a forma, mas de condicioná-la ao ato, ao acontecimento artístico, a algo incondicionalmente momentâneo.”

Luiz Camillo Osório (a respeito da obra de Artur Barrio)

“O ato criador, como relação transformacional, é sempre político, seja em relação a objetos, seres, lugares, práticas, saberes e querereres. A potência humana é paixão, atacar e ser atacado por forças existenciais, ser agente e paciente dessas forças.”

Marly Meira

Não acredito em conclusões, no final das coisas, tudo é processo, caminho. Na arte não é diferente, seria impossível encerrar uma pesquisa com uma conclusão, por isso, optei por encerrar com minhas inconclusões, algumas angústias, frustrações e idéias em movimento, inquietações que fazem parte dos trabalhos. A pesquisa não responde a tudo, nem deve, afinal de contas, se já existisse resposta para tudo, não haveria necessidade de continuar perguntando ou tentando responder.

Um artista com poucos recursos financeiros fala sobre uma situação na qual os recursos praticamente não existem. Os projetos iniciais mudaram. Mudaram devido às necessidades, entretanto pareciam estar cada vez mais ligados ao tema principal, ao foco da atenção: o cotidiano precário, o ser ignorado, o apagamento. Morar nas ruas é duro, é difícil não ter aquela sensação de local seguro proporcionado pela casa. Não é como sair de casa por um tempo, sabendo que se tem para onde voltar. É um “estar perdido”. Pedir é humilhante, não é como pedir um favor a um amigo num período de dificuldades. É não ter nada, nem certeza se a dificuldade vai durar só algum tempo ou se é uma realidade absoluta, ou talvez uma falta de sorte, uma redenção dos pecados (isso seria um pensamento reconfortante). Pedir a um estranho exige coragem, é preciso deixar de se incomodar com o pedido e passar a se preocupar apenas com o resultado. Pedir a um conhecido é humilhante. Encontrar um conhecido de tempos melhores enquanto se “pede” é terrível. Contactei inúmeras pessoas para realizar um trabalho: um vídeo que apresentasse os moradores de rua pedindo dinheiro e que seria exibido em locais de grande concentração, com o objetivo de torná-los visíveis através de uma outra mídia. O trabalho não aconteceu. As pessoas não aceitaram, é lógico! Elas já estavam acostumadas a apenas pedir, muitas vezes não eram ouvidas, mas poucos as olhavam nos olhos, elas não eram vistas de verdade, eram invisíveis. A invisibilidade talvez fizesse parte da tática. Para grande parte das pessoas que dão dinheiro nas ruas, os que pedem são como objetos do cotidiano, são todos iguais: uma grande massa de moradores de rua. A possibilidade de se destacar como um morador de

rua assustava a maior parte das pessoas. Elas estavam ali por algum infortúnio, não que elas fossem moradores de rua, elas estavam temporariamente morando nas ruas. Não existem moradores de rua, existem pessoas que moram nas ruas. Nenhum ser humano foi gerado para morar nas ruas. Gravar uma imagem é como catalogar uma pessoa naquela condição. É uma prova incontestável da sua situação. A mínima possibilidade de ser visto pela família que mora no interior aterroriza, mesmo com a promessa de que o vídeo não seria exibido na tv e que as imagens seriam deletadas ao final do trabalho: “a idéia é boa, mas eu não quero não...”. Lógico que dona Maria não quer ser filmada, ela não quer ser símbolo dos moradores de rua, afinal de contas, ela só está nas ruas há algum tempo: 45 anos.

Esperança é importante. Muitas vezes é só o que se tem. Outras vezes nem ela sobra, mas às vezes ela volta. Esperança não é a “última que morre”. A esperança não morre, ela às vezes desaparece por um tempo, deixando os restos conservados no álcool, que também serve para “ludibriar” o frio, a solidão e a realidade que teimam em aparecer. Junto com a esperança estão os sonhos e as realizações: o filho que foi criado com dinheiro conseguido na rua, que cresceu na porta da igreja. Pode até parecer clichê de telenovela, mas é realidade, dona Maria bem sabe disso. O problema é que o salário do filho atrasa de vez em quando. Ela sabe que ele tem despesas (tem que sustentar o menino que nasceu), não tem dinheiro para comprar comida em casa, não gosta de pedir favor aos vizinhos, isso “é humilhação”. Dona Maria pede dinheiro na rua.: “se tiver dinheiro eu digo pra Deus ajudar, se não tiver digo pra deixar pra próxima”.

A proposta do trabalho mudou: as pessoas dessa vez falaria das suas realizações, dos seus sonhos, dos seus anseios, mostrariam respeito por elas mesmas. O filme não foi realizado ainda. Nem fazia parte do projeto de mestrado, mas acabou sendo um de seus desdobramentos. Às vezes um

trabalho que se deixa de fazer ensina mais sobre seus reais objetivos do que um trabalho concretizado.

Os autores mencionados nesta pesquisa foram essenciais para fundamentar meu pensamento, reforçar minha pesquisa e chegar à conclusão de que não estou sozinho. Inúmeros trabalhos foram criados durante a pesquisa, entretanto optei por escolher apenas quatro, que seriam montados, alguns deles mais de uma vez, para entender suas características.

O POMU, nessa primeira etapa, mostrou ser uma forma de propor situações, entrar em contato direto com as pessoas, conversar, provocar. Cada montagem é absolutamente diferente da outra, é uma nova experiência que depende muito das pessoas que estiverem no local. Os planos de transformar os pontos de ônibus em residências transitórias continuam, os *kits* de abrigos ainda serão desenvolvidos e distribuídos a moradores de rua, numa outra forma de atuação.

O segundo trabalho montado, o “Homens invisíveis”, que surgiu como um protesto silencioso foi montado duas vezes. Na primeira montagem não fiquei muito satisfeito, pois o número de pessoas na rua era muito pequeno, na segunda montagem o local foi observado com antecedência e um horário com maior movimento foi escolhido. O encontro com um artista de rua foi interessante, um novo trabalho se formou, um híbrido entre moradores de rua e Michael Jackson. Essa é uma característica comum entre todas as intervenções montadas: a abertura para o novo, para o acaso e para a participação popular.

No terceiro trabalho, as placas de sinalização, resolvi fazer uma intervenção mais silenciosa. Foi um trabalho que diferente dos outros, se misturava ao cotidiano das ruas de forma mais discreta, utilizando uma linguagem pré-existente: as placas de sinalização de trânsito. Foi o único trabalho em que não houve contato direto com as pessoas, não conversei com ninguém, apenas instalei as placas e me “anulei” para fazer os registros.

De que forma posso avaliar se o trabalho “deu certo”? Posso falar das minhas experiências. Agrada-me muito ver a reação das pessoas, ou conversar com as pessoas sem identificar minha relação com os trabalhos.

O quarto trabalho, o “Camas de Sonhos” envolveu elementos dos outros trabalhos, como os textos utilizados nos “Homens invisíveis”, que surgiram inicialmente como uma forma de “prender” a atenção por mais tempo, de prolongar o contato com o trabalho, num ambiente cheio de sons, de correria, de outras interferências. Nesse trabalho, os textos foram escritos por mim, tomando como referência as conversas com alguns moradores de rua. Neles eu procurei representar uma certa variedade de sonhos, que se misturavam com a dura realidade de dormir (ou ficar acordado) nas ruas.

Para todos os trabalhos foram construídos objetos que comporiam as intervenções. Isso fez com que se estabelecesse uma relação de afinidades com tais objetos. Todavia, tal relação precisou ser substituída pelo desapego, que é necessário, já que esses objetos deveriam ser abandonados nas ruas, à mercê dos saltos dos sapatos, das mãos curiosas e dos fiscais que poderiam destruir tudo a qualquer momento.

Não sei qual a reação de todas as pessoas que entraram em contato com os trabalhos propostos. Meu objetivo não era fazer um estudo com relatórios, questionários e estatísticas. Não acredito em estatísticas. Nos trabalhos montados, entrei em contato com pessoas. Gosto de entrar em contato com pessoas. Não me refiro a dizer “bom dia” ou “o que o senhor acha da violência que está sendo praticada contra os moradores de rua?”, mas, conversar mesmo. Deixá-las à vontade para que perguntem: “o que você está fazendo?” ou “o que é essa coisa estranha?”, ou que comentem: “mais pessoas deveriam se preocupar com isso” ou “que bom que mais alguém se incomoda com isso”. Por que o silêncio? Será que o que acontece no nosso cotidiano não nos diz respeito? Será que não é de nossa conta se as pessoas morrem, sofrem ao nosso redor? Escrevendo tudo isso, corro o grande

risco de ser melodramático. É um desabafo depois de passar por várias crises por não conseguir escrever. No trabalho prático, que envolve criação, a subjetividade impera. Se criar exige tanto de mim e o presente trabalho trata exatamente da minha criação, como não falar de minhas emoções? Por isso muitos dos capítulos que tratam de meus trabalhos foram escritos na primeira pessoa. Acredito que a melhor forma de falar sobre o meu processo foi escrever como se escreve num diário. Houveram dúvidas sobre o que deveria ser escrito, como dizer aquilo, como me fazer entender, isso também é parte do processo. E a interferência que os modelos e regras vigentes para trabalhos de pesquisa causam na produção final, será que não deve ser levada em conta? No trabalho com arte as coisas são abertas, devem ser abertas, o artista deve tentar se libertar de determinados padrões que limitam a visão. “Foda-se a cara feia, o que importa é a esmola”, como diria Jorge (uma das personalidades encontradas nas ruas). As regras fecham, não existe uma forma melhor de utilização de tais regras?

Interferir no cotidiano de alguém utilizando arte, possibilitar uma mudança brusca de rotina e propor algum questionamento, mesmo por alguns segundos é fantástico. Poder sugerir que outro tipo de realidade é possível, sim é possível, eu vivo nela e convivo com outras realidades diversas a todo momento. Afinal, qual o papel da arte? Há alguns séculos os artistas criavam novos mundos, novas realidades com suas pinturas e esculturas. Hoje a própria realidade pode ser o suporte para criação de outras possibilidades. Será que existe alguma possibilidade de modificar alguma coisa para alguém? Mas não é esse o objetivo. E qual é o objetivo? Será que o objetivo é só apontar? Acredito que o objetivo seja dialogar, sempre. Na primeira montagem do POMU, ou do Caramujo, como desejar (são parentes de qualquer forma), um estudante de segundo grau foi convidado a entrar no abrigo e ficou lá por um longo tempo. Vários meninos que dormiam pelas redondezas se apropriaram do local (as crianças adoram coisas diferentes,

além da atenção que era dada a tudo que eles diziam), a conversa que se estabeleceu entre eles foi uma síntese de todo o trabalho e de vários estudos sociológicos a respeito dos moradores de rua: ele tinha medo das crianças que dormiam nas ruas por serem diferentes, ele disse para elas que sentia medo. Elas não entenderam, mas ele explicou que foi condicionado pela mãe a não falar com estranhos e aquelas crianças eram o que poderia existir de mais estranho para ele. Mas não naquele momento, pois eles estavam participando de uma coisa em comum: uma proposta de intervenção, de integração, talvez. Era a rotina se quebrando em minha frente, uma falha na programação imposta pelos aparelhos de captura. Será que arte serve para isso? Ou será que isso tem outro nome? Será que importa qual o nome? Para fazer um mestrado sim, então eu digo: o nome disso é arte e só ela é capaz de fazer determinadas coisas e de ser tão flexível a ponto de assumir tantas formas.

Trabalhar sozinho foi difícil, tentei inclusive não pedir ajuda a muitas pessoas, o cotidiano nos sufoca com diversas atividades. Precisava de alguém para fazer os registros, não precisava ser profissional, nem artista, o importante era ter imagens para mostrar depois, para potencializar o trabalho discutindo-o com outro público. Não poderia montar os trabalhos exclusivamente para a avaliação do mestrado, sou contra esse tipo de espetáculo. Os vídeos servem para isso.

Muitas pessoas curiosas perguntavam quando seriam realizados os trabalhos e ficaram decepcionadas ao saberem que as intervenções já estavam sendo montadas. Lamentei por não convidá-las, mas não podia. Como fazer uma abertura, um vernissage para algo que deve se inserir silenciosamente no cotidiano? O trabalho só acontece quando surpreende as pessoas, quando elas não estão preparadas para ele. Caso contrário seria como numa galeria, onde se criam expectativas, preconceitos e muitas vezes se chega a uma conclusão sobre as obras antes da visita. Os trabalhos não

foram feitos para um público de galerias, foram feitos para as ruas. A galeria pode servir para realizar uma síntese dos trabalhos, um ambiente para uma exposição do que foi vivido, um espaço de memória e discussão.

Chegando ao final do process, me pergunto se os objetivos foram alcançados, se fui bem sucedido na pesquisa. Acredito que sim, objetivos foram alcançados, coisas importantes foram realizadas nesse processo, pude falar de um tema que me incomoda, me inquieta. Não que isso resolva a situação daqueles que moram nas ruas, ou que crie uma consciência coletiva ou uma onda de bondade que faça do mundo um lugar melhor, mas isso me dá voz, permite que eu me comunique. Não tenho acesso à mídia para me comunicar com as pessoas, expressar minhas idéias (apesar da Internet, que também é uma poderosa arma de divulgação de pensamentos), mas tenho a arte, que fala de forma diferente, não tão direta quanto um jornal, ela pode falar de forma mais lúdica (ou mais agressiva, se for o caso) e com um número maior de pessoas, se estiver na rua, além de poder se potencializar ainda mais ao utilizar outras ferramentas, como a Internet e os próprios mecanismos de comunicação, se for o caso. Nesta pesquisa, entretanto, optei pelo silêncio, pelo contato direto com as pessoas, era o que me interessava.

Existiram inúmeras tentações relacionadas à mudança de projeto. Atualmente acredito que meus trabalhos teriam uma força muito maior se estivessem ligados a algum tipo de movimento organizado, utilizar a arte como uma ferramenta de mudanças mais diretas, ao invés de simplesmente apontar o que está errado. Acredito que esse trabalho atual faça parte de um caminho que levará a um tipo de arte mais “barulhenta”, que cause mais incômodo. Algo que está em meus planos é pesquisar as manifestações/ocupações dos sem teto de Salvador, utilizando a linguagem artística como ferramenta de protesto, mais isso é outra pesquisa...

9 referências

- AUGÉ, Marc. Não Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.
- BACHELARD, Gaston. A poética do Espaço. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BARRIO, Artur. Regist(r)os. Porto, Portugal: Museu Serralves, 2000
- BARRIO, Artur. A metáfora dos fluxos – 2000/1968. Paço das artes, 2000.
- BERENSTEIN, Paola. A estética da ginga. A estética da favela através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.
- BERENSTEIN, Paola. (org.) Apologia da deriva, escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- BRISSAC, Nélon. Arte/Cidade. In: Arte Pública. São Paulo: Sesc, 1996.
- BRISSAC, Nélon. As máquinas de guerra contra os aparelhos de captura. São Paulo. 2001.
- BRISSAC , Nélon. Intervenções em mega cidades em <http://www.artecidade.org.br> . Acesso em: janeiro de 2004.
- DAGOGNET, François (org.). Bachelard. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1965.
- CANCLINI, Nestor Garcia. A produção simbólica: teoria e metodologia em sociologia da arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

COHEN, Ana Paula (coord.). Panorama da arte brasileira, 2001. São Paulo: MAM, 2001.

DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1998.

FEATHERSTONE, Mike. Cultura de consumo e Pós-Modernismo. Studio Nobel: São Paulo, 1995.

FREIRE, Cristina. Poéticas do Processo. Arte Conceitual no Museu. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1999.

GUATTARI, Félix. Caosmose – um novo paradigma estético. São Paulo: Ed 34, 1992.

GOMES, Paulo César da Costa. A condição urbana – Ensaios de geopolítica da cidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

HOME, Stewart. Assalto à cultura: utopia, subversão e guerrilha na (anti)arte do século XX. São Paulo: Conrad, 1999.

HOMERO. Odisséia. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

JUSTINO, Maria José. Seja marginal, seja herói: modernidade e pós-modernidade em Hélio Oiticica. Curitiba: Editora da UFPr, 1998.

MEIRA, Marly. Filosofia da criação: reflexão sobre o sentido do sensível. Porto Alegre: Editora Mediação, 2003.

MONLEÓN, Mau. Escultura y fotografía en el espacio público de la ciudad, La experiencia de los limites: híbridos entre escultura y fotografía en la década de los ochenta. Valencia, Diputación de Valencia: Instituto Alfons el Magnànim, 1999.

OITICICA, Hélio. Programa Ambiental. In: VERBERKT, Mat (Coord.). Hélio Oiticica: catálogo. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1996.

PALLAMIN, Vera. Processos de estetização contemporâneos. In: Arte Urbana. São Paulo: Anna Blume, 2000.

RAMIRO, Mário. Intervenções Urbanas: A cidade e os meios. <http://www.mitpress2.mit.edu/e-journals>. Acesso em: 10 de abril de 2002.

SALES, Evandro (coord.). Yoko Ono – Árvores do desejo para o Brasil. Fundação Banco do Brasil, 1998.

Arte em revista, ano 6, n8. São Paulo: Formas composições gráficas, 1984.

PITON, Cristiano Rocha. ... Sobre homens invisíveis: interferências ambientais. 2005. 133f. il. Dissertação(Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Belas Artes. Universidade Federal da Bahia, Salvador.

Autorizo a reprodução total deste trabalho
para fins de comutação bibliográfica.

Salvador, 01 de maio de 2005.

Cristiano Rocha Piton