

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

MARCOS MARTINS

**COLHENDO COM O CORPO: ou o sujeito como "Corpo-crítico"
nas práticas artísticas de intervenções urbanas**

São Paulo

2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

MARCOS MARTINS

**COLHENDO COM O CORPO: ou o sujeito como "Corpo-crítico"
nas práticas artísticas de intervenções urbanas**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Área de Concentração em Poéticas Visuais, Linha de Pesquisa Processos de Criação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Ana Maria Tavares

São Paulo

2009

MARCOS MARTINS

**COLHENDO COM O CORPO: ou o sujeito como "Corpo-crítico"
nas práticas artísticas de intervenções urbanas**

Data de Aprovação: ___/___/___

Banca Examinadora

À Márcia, amor que soube esperar...

AGRADECIMENTOS

O trajeto percorrido por esta dissertação fora marcado por gestos de generosidade, companheirismo, carinho, amizade e amor. Em cada página virada seguem momentos de crescimento, de aprendizagem, de descobertas e de felicidade. Portanto, agradeço:

À Dr.^a Ana Maria Tavares, cuja orientação abriu novos horizontes de leitura e interpretação e, sobretudo, pela segurança transmitida através de suas críticas generosas, precisas e sempre construtivas. Dos seus ensinamentos guardarei para sempre atenção para a importância dos detalhes na pesquisa e a paixão para enfrentar os desafios do desvendamento da metrópole.

Ao Prof. Dr.^o Martin Grossmann e a Prof.^a Dr.^a Shirley Paes Leme, pelas sugestões oportunas ao meu trabalho no momento do Exame de Qualificação e que enriqueceu grandemente a pesquisa.

Ao Prof. Dr.^o Euler Sandeville e ao grupo Arte e Paisagem (FAU-USP) pelos encontros sempre cheios de afeto e solidariedade.

Ao Prof. Dr.^o Massimo de Felici e ao Grupo Atopos (ECA-USP) pela acolhida e constante troca que me fez exercitar os processos de aprendizagem colaborativa e desnudar suas potencialidades.

Ào amigo de tantos sonhos compartilhados Prof. Ms. Ewelter Rocha, músico e antropólogo que dedicou seu talento e sua atenção generosa à composição da trilha e design sonoro do vídeo “Fio-de-pedra”.

Ao amigo-irmão Gilson Santos, seu companheirismo e estímulo estiveram presentes nos momentos mais difíceis de minha passagem por São Paulo. A ele e sua família meu sincero afeto e agradecimento.

Aos amigos Valdenir Máximo e David da Costa pelo estímulo, cumplicidade, companheirismo e a gentileza de sempre.

Ao Coletivo Experiência Imersiva Ambiental – EIA que encorajou-me a desvelar as belezas de São Paulo ensinando-me a perceber sua realidade e a amar suas ruas, com constante respeito e sensibilidade ao outro.

Ao artista, amigo e Prof. Ms. Jorge Menna Barreto pela gentil revisão do *abstract* e pelos diálogos sempre ricos de serenidade.

Ao amigo Gustavo Ornelas por dedicar seu talento a feitura da maquete-digital do Re-projeto.

Ao amigo Venâncio Ferrari que com suas palavras e gestos de experiência ensinou-me sobre as boas sementes que se deve lançar por onde se passa.

Aos meus pais que estiveram velando por mim em suas orações diárias, alimentando-me de coragem, de perseverança e da força sobrenatural de Deus.

Aos amigos e familiares, que sempre estiveram por perto com seus sorrisos guardados em cada gesto de apoio expressos e no carinho de cada retorno.

Eu amo a rua [...] Para compreender a psicologia da rua não basta gozar-lhes as delicias como se goza o calor do sol e o lirismo do luar. É preciso ter espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível, é preciso ser aquele que chamamos flâneur.

João do Rio – pseudônimo de Paulo Barreto

RESUMO

A partir de um olhar e de uma escuta direcionadas à cidade, objetivou-se a experiência do corpo no espaço urbano por meio do caminhar como ação poética capaz de suscitar um *corpo-crítico* que percebesse na paisagem e na arquitetura dos mobiliários urbanos instalados os ideais de cerceamento que fomentam os desequilíbrios sociais e a segregação urbana. A metodologia utilizada inspirou-se na *flanerie* na cidade, com um mapeamento do uso de espaços públicos, seguido de levantamento das arquiteturas dos mobiliários urbanos, para que as mesmas fossem Re-projetadas, além da coleta feita da paisagem sonora do lugar. Buscou-se assim revelar as segregações, brechas e vazios produzidos por uma anti-arquitetura que cauteriza a experiência sensorial de imersão do corpo na cidade quando estas revelam, na escala fílmica aqui proposta, a solidão e angústia, frutos da leitura de uma cidade fragmentada pelo desenho urbano de onde os vazios, as ausências e o caos engolfam a vida, anulando a experiência do corpo na cidade.

Palavras-chave: Intervenção Urbana, Corpo-Crítico, Paisagem, *Site-Specific Art*, Arte Pública.

ABSTRACT

From a direct observation and an attentive listening to the city, this research emphasizes the experience of the body in the urban space taking the act of walking as poetical action as a means to excite a critical-body that could perceive in the landscape and in the architecture of the urban furniture installed the method of clipping ideals that foment social unbalance and urban segregation. The methodology used was inspired in flanerie in the city, with a mapping of the use of public spaces, followed by a survey of the architectures of the urban furniture, so that the same ones were re-projected, beyond the collection of the sonorous landscape of the place. One thus searched to disclose to the segregations, breaches and emptinesses produced by an anti-architecture that cauterizes the sensorial experience of immersion of the body in the city when these polarize on the filmic scale disclosing to the solitude and anguish, fruits of the reading of a city broken up for the urban drawing from where the emptinesses, the absences and the chaos engulf life, annulling the experience of the body in the city.

Keywords: Urban Intervention, Critical-body, Landscape, Site-Specific Art, Public Art.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 CORPO EXCLUSO	16
1.1 SEGREGAÇÃO EM SÃO PAULO	16
Operação Urbana “Nova Luz”	26
Cidade Luz	30
Ocupação Prestes Maia	31
Mobiliários urbanos - Coletas	37
1.2 HABITAR COM O CORPO: Miradas	51
Seu Alves	52
Dona Francisca.....	55
2 CORPO INCLUSO	58
2.1 CAMINHAR NAS PRÁTICAS ARTÍSTICAS – Dadá, Surrealismo e a Internacional Situacionista	58
2.2 CORPO E CIDADE	64
Wodiczco	66
Acconci	71
3 COLHENDO COM O CORPO	76
3.1 RE-PROJETO “Abrigo”	77
Cidade-Maquete	88
O vídeoarte enquanto experiência de imersão híbrida.....	91
Imagens e vazios da cidade de São Paulo	93
REFLEXÕES	95
REFERÊNCIAS	98
ANTECEDENTES (Apêndices)	101
APÊNDICE A - DO CORPO AO CORPO-CRÍTICO – Produção que antecede a pesquisa (2003-2005).....	102
APÊNDICE B - ENTRE TEMPOS E LUGARES – Produção paralela a pesquisa (2006-2008)	111

INTRODUÇÃO

Pela metáfora do "Colher" que apresento nesta pesquisa através das minhas andanças tomo a cidade de São Paulo como seara e meu corpo como ceifeiro desta. O caminhar coloca-se aqui como um ato crítico e sensorial. É primeiramente por ele que estabeleço a cumplicidade do meu corpo no corpo da cidade, ambos são porosos, se intercomunicam e se contaminam, são sensíveis quando exercitados e atrofiados quando são tolhidos, de forma que a cidade é aqui posta como campo aberto para a experimentação artística através das intervenções urbanas, possibilitando a aproximação entre teoria e prática nos processos de reconhecimento contidos em sua essência.

Para o artista que conscientemente estabelece essa interlocução, o caminhar pode se apresentar ainda como um desnudamento dos sentidos, um descortinar para o sensível e para a construção das vivências, ao extrair das edificações, ruas e calçadas os cheiros, as texturas e as cores por meio do exercício de escuta dos ruídos que ressoam vibrantemente no silêncio, que mesmo mudo, constrói as relações entre corpo e lugar, com olhos que buscam enxergar além do plano material, visadas que descrevem os espaços pelos olhos do corpo – miradas que se fazem corpo através das formas construídas nas paisagens¹ (SANTOS, 2008, p.104).

Ao "colher com o corpo", coloco-me na *práxis* urbana imergindo numa experiência entre-corpos - do meu com a cidade - a fim de incitar um "**Corpo-crítico**" em contraponto à cauterização presente nas paisagens que montam os cenários de nossas cidades, segregando pelo ordenamento e pela rispidez das arquiteturas desalmadas que se espraiam pelo tecido urbano, embrutecendo as pessoas e as relações delas com o espaço.

Essa cauterização do espaço público pode ser observada quando se atenta para as transformações presentes nas arquiteturas que montam e re-montam os cenários de nossas cidades. São formas e materiais que atribuídos de cargas

¹ Enquanto a paisagem é composta pelas formas construídas ou naturais, o espaço agrega a este conceito às suas dinâmicas e funções sociais.

simbólicas, buscam constantemente silenciar e interferir no cotidiano dos atores sociais que circulam e/ou habitam as cidades, de forma que, o corpo, nesta condição, tem sido apreendido e controlado pela arquitetura instalada, sofrendo com a extirpação da experiência *aisthesica* que pode se dar pela ativação sensorial deste corpo no corpo-cidade possibilitando uma “contínua análise do ambiente cotidiano, das imagens, recantos e paisagens *que contribuem para a sua capacidade crítica*” (MEDEIROS, 2005, p.97)².

As formas de desequilíbrios provocados pelas arquiteturas têm se manifestado significativamente nos mobiliários urbanos³ compostos aridamente nos espaços públicos das grandes cidades e que por sua vez, passaram a contribuir no arranjo das ambiências embrutecidas e inóspitas ao corpo-andante.

Assim, a relevância desta pesquisa se alicerça numa abordagem analítica e reflexiva deste assunto, onde os processos aqui apresentados, enquanto práticas artísticas, buscam atrelar-se sobremodo à valoração do corpo na cidade, a fim de contribuir para a ampliação das discussões remetidas não apenas ao entorno direto local, mas, necessariamente a uma esfera infinitamente maior ao tomar a arquitetura como campo de experimentação e como elemento provocador para a consciência no habitar e sentir desse corpo.

Por essa razão, tomo estas práticas artísticas por meio das intervenções urbanas em três momentos distintos nesta pesquisa: (1) pelo meu caminhar como ação direta e poética no espaço para a identificação e reconhecimento do problema presenciado, em que por meio dum ensaio imagético realizado entre 2007 e 2009 apresento uma seqüência de fotografias colhidas das ruas da cidade de São Paulo; imagens estas que buscam revelar as formas como tem se estabelecido a alteridade desses mobiliários urbanos no cotidiano da cidade e as relações destes com seus habitantes. Apontando sobremaneira para o controle exercido sobre o corpo, em especial, naqueles em situação de rua e que habitam os espaços públicos transformando-os em lugares íntimos pelas suas presenças nas diversas formas

² Grifos meu

³ Segundo a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT), o mobiliário urbano defini-se como: “todos os objetos, elementos e pequenas construções integrantes da paisagem urbana, de natureza utilitária ou não, implantado mediante autorização do poder público em espaços públicos e privados”. NBR 9283:1986. Já para a definição de Equipamento Urbano vide NBR 9284:1986. Disponível em: http://ww2.prefeitura.sp.gov.br/arquivos/secretarias/deficiencia_mobilidade_reduzida/aimpresa/0001/Acessibilidade_nos_Municipios.pdf. Acesso em 19/10/09

improvisadas de habitar e resignificar esses espaços; (2) Pelo Re-projeto⁴ de um desses mobiliários urbanos instalados e percebidos na paisagem, numa ação que busca re-desenhar o mobiliário como parte de um processo maior de reflexão e crítica a segregação social presentes em suas formas, estruturas, funções e aplicações. Operando numa inserção poética do corpo-artista no corpo-cidade e (3) Pela intercalação destas duas ações supracitadas, para uma reflexão que se desenvolve na transposição das escalas e das experiências: das por mim vivenciadas na escala real das ruas da cidade para as da escala fílmica da cidade-maquete⁵, que fora projetada e desenvolvida especificamente para o vídeo *Fio-de-Pedra*⁶ onde o público é convidado a imergir e flunar.

Para o desenvolvimento poético-crítico do trabalho, o Re-projeto fora constituído de instrumentos metodológicos análogos aos conhecimentos técnicos aplicados em arquitetura, urbanismo e *design*, tais como desenhos técnicos e de observação, maquetes volumétricas, levantamento, mapeamento e registros imagéticos. Tendo contado ainda com a captura da paisagem sonora do *site*⁷ como forma de descamação das texturas, ranhuras e temporalidades sócio-espaciais presentes no *soundscape*. As escolhas desses instrumentos no mapeamento e no processo plástico da pesquisa foram essenciais para a interlocução e aproximação dos meus processos artísticos as questões sócio-espaciais da cidade, uma vez que essas práticas vêm sendo tomadas pela arte contemporânea com significativa contribuição para a aproximação e conscientização do corpo nos processos dinâmicos que envolvem a urbanidade. Pode-se assim observar que:

As operações de mapeamento que acompanham as práticas artísticas para o lugar, tenderam a mudar de direção: *Uma vez que* mapear na arte mais recente voltou-se para aspectos sociológicos e antropológicos. O recorte etnográfico e social de uma comunidade ou instituição tornou-se hoje a forma dominante de arte para o espaço urbano⁸.

⁴ O que denomino como Re-projeto consiste em investigar uma determinada área com arquitetura destoante instalada na paisagem da cidade, onde a partir da ação artística, busco intervir em suas estruturas simbólicas como possibilidade de formar uma audiência para a segregação presente.

⁵ A cidade-maquete tem como propósito emular uma experiência sensorial de imersão do corpo-câmera na escala fílmica.

⁶ Termo cearense para Meio – fio (dicionário Aurélio s/d)

⁷ Aqui adoto a denominação de *site* aos mobiliários urbanos para diferenciá-los como o lugar físico mapeado pela minha ação poética.

⁸ In <http://www.pucsp.br/artecidade/novo/urbanismo05.htm>. Acesso em 18-08-09

O Re-projeto, no entanto, não aspira aqui uma materialização *in situ*, ou seja, ele não pretende materializar-se fisicamente, embora seja plenamente exeqüível ao lugar a qual fora destinado. Esta tomada de decisão forja o seu campo de ação ao *site-oriented*⁹, donde pode operar minha poética através do projeto artístico que tem em meus processos discursivos a segregação social e seus desequilíbrios no espaço urbano como um dos *sites* pertinentes levantados.

Assim, a intervenção se dá nos conteúdos contidos na obra e, sobretudo em seu processo; na maquete físico-volumétrica, nos re-desenhos, na composição sonora do *site* e por fim no vídeo *Fio-de-Pedra*¹⁰, desenvolvido a partir dos Re-projetos dos mobiliários urbanos mapeados na região central de São Paulo.

O desenvolvimento dessa ação justifica-se ainda pela necessidade de compreensão das ambivalências intrínsecas entre o corpo no espaço e o espaço destinado ao corpo, ou seja, o corpo que se relaciona e interage com o meio através da arquitetura e essa mesma arquitetura que estabelece com esse corpo uma ordem, forma ou linguagem para interação.

[estrutura do trabalho]

Com exceção da introdução, do capítulo reflexivo e dos Antecedentes a pesquisa (apêndices), esta dissertação de mestrado foi estruturada em três capítulos: No primeiro, abordo a segregação na cidade de São Paulo focando no desenvolvimento, urbanização e industrialização a partir da segunda metade do século XX. Esse recorte histórico e social implica em pontuar as transformações ocorridas no período, revelando sua parcela contributiva para os processos de exclusão do corpo pela arquitetura e urbanismo, quando estas estiveram submetidas às estruturas de poder. Para uma visão contextualizada do problema tomo dois

⁹ “Práticas orientadas para o site”. O termo *site-specific* surge nos EUA na década de 70 como uma tentativa de situar uma outra concepção de arte que surgira a partir do minimalismo e que anunciava o fim dos postulados modernos. Aqui, o termo é utilizado como um exemplo da ação integradora entre o artista e seu contexto social e de onde as características peculiares do local escolhido para a ação são partes indissociáveis desse processo. (KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre *Site-Specificity*. Revista *October* 80, Spring 1997. Trad. Jorge Menna Barreto).

¹⁰ O vídeo “Fio-de-Pedra” se propõe como uma experiência imersiva, um flamar poético do corpo-câmera na Cidade-Maquete.

casos de projetos vinculados a estas estruturas que tiveram suas bases sociais contextualizadas pelas ações de artistas e coletivos de artistas através das intervenções urbanas na cidade. São eles: (1) A operação de reurbanização da Luz, denominada de “Nova Luz” e (2) A Ocupação Prestes Maia. A primeira em andamento desde 2005 e a segunda com desfecho em 2007.

Esses exemplos visam contribuir para uma reflexão sobre a despolitização da vida e do espaço metropolitano que tem se revelado incompreensíveis, complexos e fragmentários no tempo presente, onde a cidade se apresenta cada vez mais inapreensível como totalidade, ao ser marcado pelo crescimento e pela transformação de suas paisagens. De onde os elementos dominantes presentes são ligados pela primazia pragmática das lógicas do mercado imobiliário e pela valorização do automóvel (SOUZA, 2006, p.15). Esses processos têm sido questionados por artistas que lidam com questões inerentes ao espaço e a cidade, abarcando as situações de desequilíbrio social, contribuindo para formar uma consciência do corpo-cidadão através da participação para a desalienação da vida, uma vez que essa alienação tem tornado o mundo e as cidades elementos estranhos ao corpo, fazendo com que as pessoas não se percebam mais capazes de transformar a paisagem que lhes rodeiam.

Dando seqüência, apresento algumas imagens capturadas em minhas andanças pela cidade de São Paulo entre 2007 e 2009, pondo-as como ensaio-processo desta experiência de "Colher com o corpo".

Fechando este primeiro capítulo, verso sobre duas experiências pertinentes de escuta, sensibilização e observação na paisagem - onde se apóiam meus processos poéticos. Experiências que de forma seminal contribuíram para as inquietudes e questionamentos presentes nesta pesquisa.

No segundo capítulo, faço um apanhado das práticas artísticas de caminhar como um processo de criticidade do corpo na cidade, ações já realizadas pelos Dadaístas, pelos Surrealistas e pela Internacional Situacionista. Ainda como contribuição contextual ao capítulo e a pesquisa tomo os trabalhos de dois artistas: (a) Krzysztof Wodiczko e (b) Vito Acconci. Em Wodiczko abordo o trabalho denominado *Critical Vehicles Project*, desenvolvido inicialmente para o contexto social de segregação na qual a cidade de Nova Iorque presenciara na década de 80. Em São Paulo Wodiczko fizera uma versão de seu *Vehicle Critical* em 2002 durante o *Artecidadezonaleste*; em Acconci interessa-me especificamente refletir sobre a

intervenção urbana realizada por ele no largo do Glicério, em São Paulo, e que fora intitulado *Equipamentos para moradores de rua*. Escolher esses dois artistas e suas práticas não significa fazer uma síntese de suas ações em São Paulo mas sim identificar em suas poéticas elementos que possam alimentar a reflexão sobre as questões relativas à cidade de São Paulo e, a partir daí, pontuar uma estreita relação que penso ser possível de se construir entre o artista, a arquitetura e a cidade. Sobretudo quando abordam situações de desequilíbrio social possibilitando a geração de uma audiência aos problemas existentes nas urbes, problemas estes que foram e continuam sendo contributivos para a formação das anti-arquiteturas que compõem as paisagens construídas e que se distanciam cada vez mais do ideal do corpo-cidadão. Nestes processos, a arte tem ocupando um papel singular ao adentrar a vida e sua dinâmica pulsante gerando reflexões críticas sobre o assunto.

O terceiro capítulo reserva-se ao relato processual do meu trabalho plástico nesta pesquisa. Do Re-projeto à feitura da maquete físico-volumétrica, da captura da paisagem sonora à composição da trilha musical específica para o *site*. Elementos que, ao se justaporem, pontuam a pesquisa com o vídeo *Fio-de-Pedra*, apresentado como reflexão de minha poética de “colher com o corpo”.

Nos apêndices, discorro sobre as intervenções urbanas em meu percurso artístico, apresentando as obras executadas entre 2003 e 2005, pontuo sobremaneira aquelas que criaram ao longo desse meu processo investigatório uma tensão pertinente entre corpo, arquitetura e cidade, uma vez que corpo e paisagem roçam-se formando arquiteturas imbuídas de valores culturais. Para isso, apresento quatro intervenções urbanas realizadas entre 2006 e 2008, período que coincide com minhas experiências de um "olhar estrangeiro" na cidade de São Paulo e que norteiam sobretudo os meus interesses e abordagens desenvolvidas nesta pesquisa de mestrado. As intervenções deste período foram: “*Redário*” e “*Planta Baixa*” (2006) em São Paulo; “*Podotáctil*” (2007) em Fortaleza e “*Atalho*” (2008) em Brasília.

1 CORPO EXCLUSO

Na arquitetura, o modernismo ganhou pulsão a partir do pós-guerra produzindo nesse período um ideal de aparente homogeneidade das cidades. O Conselho Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM) fora responsável por estabelecer essa equalização global com preceitos que seguiam uma linha consensual. Os arquitetos modernistas pareciam acreditar no potencial modificador de seus desenhos apoiados em suas influências político–econômicas e passaram a tomar a responsabilidade da situação, interessados pela regulação, controle e ordenação das cidades, bem como pela construção de ambiências em série, onde a casa fora pensada como “uma máquina de morar”, como afirmou Le Corbusier (ARANTES, 2001, p.84).

No entanto, essa tomada de decisão gerou efeitos colaterais agravantes, hoje percebidos pelo distanciamento dos ideais de urbanidade e pela desqualificação e subtração dos espaços públicos, como as que são presenciadas ferreamente em São Paulo.

1.1 SEGREGAÇÃO EM SÃO PAULO

A forma como as cidades são constituídas, organizadas ou transformadas já revela-nos como estão imbuídos em seus planos os ideais interessados de um grupo para com outros. Esses ideais totalizantes podem ser compreendidos como “a realidade em sua integridade” (SANTOS, 2008, p.116) ao apresentarem-se como produtoras das paisagens contemporâneas por meio de um conjunto de imagens e representações destas realidades que passaram a ser a expressão simbólica de uma ordem social, ocultando a realidade de fato nos cenários construídos.

A paisagem está além do vislumbre instantâneo e do conceito renascentista que o associava às técnicas de representação do espaço por meio da perspectiva. Para o geógrafo Sauer, a paisagem é a união das qualidades físicas das áreas

significativas para o homem, e da forma como esta área é utilizada por ele (SAUER, apud HOLZER, 1999, p.154). Ou seja, a paisagem estaria vinculada aos modos de vida das pessoas, adentrando nos seus traços culturais e sociais. Logo, a paisagem não é apenas a apreensão de uma cena do cotidiano, mas sim sua vivência e percepção na sociedade em que elas (as paisagens) se colocam, pondo-se como formadoras, capazes de instigar as percepções evocadas pela presença dum corpo-ação.

A paisagem difere-se do conceito de espaço, pois enquanto ela é o “conjunto das formas que [...] exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza”¹¹ o espaço soma a esse conceito a pulsão humana e sua dinâmica social.

Vale pontuar que a percepção e a intervenção nas paisagens se apresentam de forma dicotômica uma vez que as práticas exercidas na cidade pelo poder público e pelo cidadão se distanciam mutuamente, revelando que os objetivos nem sempre caminham na mesma direção, pois enquanto de um lado o poder público toma a paisagem numa macro-visão de planejamento urbano, padronizando a tudo e a todos pelas experiências de ordenamento, do outro lado o cidadão apóia-se na realidade vivida e no seu cotidiano, nas teias de relações construídas com seus vizinhos e nos desejos expressos pelos seus corpos na cidade. Uma visão distante do planejador e gestor da cidade corrobora para a desqualificação do espaço que será habitado pelo corpo, uma vez que seus planos interferem diretamente na paisagem, rompendo as teias sociais e sensíveis, isolando as pessoas e retirando-as dos espaços públicos.

Sandeville Junior (2005) aponta que o conceito de paisagem está atrelado diretamente ao território e sua dimensão sensível. Ele alerta que a paisagem, quando tomada exclusivamente por aquilo que se consegue abarcar com os próprios olhos é insuficiente para defini-la como tal, uma vez que "a paisagem, mais do que espaço observado, trata-se de espaço vivenciado, da sensibilidade das pessoas com seu entorno" suas idéias estão vinculadas ao:

[...] fato das paisagens terem significados, certos sabores característicos e culturais, que lhe são indissociáveis, e frutos da interação de múltiplos processos imbricados que a constituem como tal. Postulamos que o entendimento da paisagem apenas como forma não é capaz de dotar-lhe

¹¹ (SANTOS, 2008, p. 103).

dessa vida, arriscando convergir num registro que não lhe toca o essencial: a natureza processual e vivencial implicada pela idéia de paisagem. (SANDEVILLE JUNIOR, 2005, p.05-06).

Yi-Fu Tuan (2008) em seu livro *space and place* afirma que lugar e espaço se diferenciam entre si. Para o autor o espaço é sinônimo de liberdade enquanto o lugar é de segurança. Ele traz que a reflexão entre lugar e espaço se faz presente na vivência e na experiência humana, ao apontar que estas experiências cruzam obrigatoriamente os caminhos da cultura.

Nesta prospecção, tempo e lugar também são componentes essenciais à vida humana, pois o espaço da experiência passa pela cultura e influencia no comportamento e valores das pessoas. Logo, lugar e espaço se fundem em conceitos e significados, pois se o espaço é abstrato e indefinido, ele passa a ser inteligível no momento em que se adota valores a ele, ou seja, quando se transforma espaço em lugar.

Assim, espaço e lugar não podem ser definidos separadamente, pois eles se associam e se complementam. É a partir da segurança e estabilidade que se tem do lugar que se passa a ter ciência da liberdade que o espaço propicia, bem como das implicações e ameaças acarretadas por esta liberdade.

Se o espaço permite então o movimento e a liberdade, o lugar permite a pausa do corpo, logo, cada momento ou pausa no espaço fornece uma consciência do próprio corpo no lugar e da reflexão da paisagem que o envolve, agora como a representação de momentos distintos, pois a mesma coloca-se como “resultado de uma acumulação de tempos” (SANTOS, 2007, p.54).

O espaço tem a característica de ligar pontos diferentes proporcionando ao corpo um deslocamento, um trânsito, um movimento. Desta forma, o lugar se opõe ao espaço no momento em que ele estabelece no corpo uma marca social.

Neste âmbito, Augé (1994) pousa a sua teoria de não-lugar como sendo aquele que se opõe ao que é identitário, relacional e histórico (que são antropológicos) tais como o plano urbano, as ruas e bairros e os equipamentos urbanos construídos que buscam a domesticação do espaço e por sua vez do homem. E como não-lugares denomina os vestíbulos, aeroportos, os hotéis, os grandes centros comerciais, shopping, os transportes públicos e centralidades em que operam o trânsito e as ocupações provisórias. O não-lugar é, portanto, o espaço

daquele que produz as cartografias móveis na cidade, logo é o espaço do transeunte.

A partir de sua afirmação reflete-se sobre a segregação presente nas grandes cidades, de onde constantemente presenciavam-se as transformações dos lugares antropológicos em lugares de passagem. De forma que certos espaços na cidade, ao serem ocupados pelo corpo, ainda que através de ocupações efêmeras, acabam produzindo nestes espaços um reconhecimento de si, uma marca social, ao afirmar suas diferenças demarcando simbolicamente seu lugar de pertencimento, confirmando que:

Os diferentes sentidos atribuídos aos lugares e a forma como são apropriados demarcam as tensões e disputas em torno dos usos e sentidos atribuídos aos espaços urbanos enquanto espaços públicos. (LEITE, 2007, p.67).

Estas diferenças na paisagem urbana da cidade refletem-se nas segregações espaciais que se evidenciam nos acessos, no uso do solo e nos determinados serviços essenciais à vida, pois: “o homem necessita de um espaço para viver, mesmo que este seja debaixo de uma ponte. Ele necessita de um lugar para comer, dormir, descansar” (CARLOS, 1992, p. 85).

Assim, a paisagem contribui para a construção da linguagem de um povo com objetivo de formar uma imagem de sua cultura, uma vez que a cultura humana é o objeto produzido pelas operações de linguagem, sejam elas verbais ou não-verbais onde “todo o conjunto de relações com os objetos disponíveis no universo da cultura pressupõe uma interpretação, uma decodificação, inclusive o uso, sua face mais operativas” (BASSANI, 2003, p.23).

A arquitetura moderna brasileira muito influenciou na expansão das cidades, quando fora alavancada pelos processos de industrialização, seguida pelos crescimentos populacionais, como as que ocorreram em São Paulo, que passou a receber grande afluxo de trabalhadores vindos dos mais diversos lugares e das mais longínquas regiões brasileiras e estrangeiras. O modernismo tivera aí significativa contribuição no momento em que negou a realidade em que se vivia adotando uma nova ordem urbana e social, trazendo com isso os processos de exclusão do corpo pela setorização, ordenamento e especialização dos espaços, frutos dos ideais de

funcionalismo presentes nos planos estanques de modernidade para as cidades que se erguiam.

Tomando novamente a contribuição de Milton Santos (2008, p.126-127), observar-se que “a ideologia produz símbolos criados para fazer parte da vida real, e que freqüentemente tomam forma de objetos” estando ela presente na realidade vivida, onde sua “essência se transforma em existência, o todo em partes”. Assim, as cidades e suas arquiteturas têm sido constituídas e compostas desses “objetos que já nascem como ideologia e como realidade ao mesmo tempo” inserindo-se no corpo-social das cidades, como os planos urbanísticos, as arquiteturas e o *design* dos utensílios urbanos presentes nas ruas.

Algumas dessas arquiteturas impõem-se de forma silenciosa buscando excluir a experiência do corpo no espaço, outras não hesitam em evidenciar sua alteridade. Para adentrar nesta esfera discursiva e compreender as formas de segregações no contexto da cidade de São Paulo, fiz um recorte histórico-social, a fim de abarcar como se deu seu desenvolvimento urbano e quais foram as suas implicações para o tempo presente.

Caldeira (2000) ao descrever sobre as segregações sócio-espaciais, presentes na cidade de São Paulo, durante os séculos XIX e XX apresenta pelo menos três formas distintas dessas ocorrências:

A primeira estendeu-se do final do século XIX até os anos 40 e produziu uma cidade concentrada em que diferentes grupos sociais se comprimiam numa área urbana pequena e estavam segregados por tipos de moradia. A segunda forma urbana, a centro-periferia, dominou o desenvolvimento da cidade dos anos 40 até os anos 80. Nela, diferentes grupos sociais estão separados por grandes distancias: as classes média e alta concentram-se nos bairros centrais com boa infra-estrutura, e os pobres vivem nas precárias e distantes periferias. [...] uma terceira forma vem se configurando desde os anos 80 e mudando consideravelmente a cidade e sua região metropolitana. Sobrepostas ao padrão centro-periferia, as transformações recentes estão gerando espaços nos quais os diferentes grupos sociais estão muitas vezes próximos, mas estão separados por muros e tecnologias de segurança, [...]. (p.211)

Os processos de exclusão aliados aos desejos da elite paulistana buscaram a quebra da concentração de classes no centro de São Paulo, período em que o centro era o espaço de interação por excelência entre grupos sociais distintos. No entanto, essa elite passou a reivindicar o centro como lugar seu, cobrando das autoridades públicas uma solução ao "problema" que se criara.

Como resposta, nos anos 30, o então prefeito e engenheiro-arquiteto Prestes Maia implantou o Plano das Avenidas¹² que retirou grande parte da população trabalhadora que morava nos cortiços, pondo-os para as mais distantes periferias recém-construídas. O plano fora executado em 1938 e a esta altura dos acontecimentos, tal ação somada às demolições dos cortiços e equipamentos públicos de concentração, estabeleceram uma forma de gentrificação¹³ justificada pelo discurso de higienização da cidade. Segundo Caldeira (1984):

A regra para as camadas trabalhadoras era pagar aluguel e, como a relação salário/preço do aluguel era desfavorável, era também viver em pouco espaço, e, geralmente em condições de higiene bastante precárias. Isto causava preocupação às elites e ao poder público, que viam os cortiços, nas suas várias formas, como focos epidêmicos que poderiam afetar indiscriminadamente os habitantes da cidade. (p.14)

Desta forma a prefeitura desestimulava a formação de cortiços demolindo-os. Sendo atingidas também as moradias consideradas insalubres, apontando:

Como solução preferencial a construção de casas unifamiliares fora do perímetro central da cidade. Havia assim junto com a preocupação com melhores condições de moradia um certo projeto de segregação espacial dos mais pobres. Para isso, desapropriou inúmeras construções e alterou radicalmente vários setores da área central, renovando e ampliando a zona comercial incentivando a verticalização e a especulação imobiliária e conseqüentemente, expulsando a população de baixa renda. (Ibdem p.14-16)

O Plano das Avenidas de São Paulo seguiu o exemplo do plano de Haussmann para a cidade de Paris do final do século XIX. Lá (em Paris), as formações dos bulevares rasgaram as velhas habitações de forma que:

¹² Plano de expansão da cidade a partir de uma "proposta global que abrangia sistema viário, circulação e transportes, além de diretrizes para o embelezamento, arruamento, zoneamento, expansão urbana e legislação tributária" representando no momento a opção e incentivo ao transporte individual pelo carro. In (FRÚGOLI, 2000, p.53)

¹³ Entendido como a valorização de certas áreas urbanas com conseqüente expulsão da população local, podendo ainda ser conferido à denominação de enobrecimento. O termo *gentrification* fora cunhado em 1960, nos Estados Unidos, no momento em que o modelo de intervenção urbana americana se expandia em larga escala e cuja característica era a reabilitação dos bairros centrais das cidades. No entanto, já na década de 40 esse movimento acontecia no deslocamento da população negra e operaria. A *gentrification* americana sedimentou-se no final da década de 70, mesmo período em que a contracultura urbana e as manifestações públicas e passeatas ganharam as ruas. In (PALLAMIN, 2000, p.53) e (LEITE, 2007, p.61-62)

As classes populares foram, sem dúvida, as mais atingidas por esse processo: os largos bulevares que rasgaram o tecido urbano, inserindo Paris numa escala de circulação mais propícia à ordem capitalista industrial que puseram abaixo bairros populares dominados pela assim chamadas “classes perigosas”, com uma elevação dos aluguéis que empurrou o proletariado para a periferia da cidade. (FRÚGOLI JR, 2000, p.20).

Estas estratégias foram pontuais para a identificação da segregação social que se formara ali, de onde:

[...] as ruínas de uma dúzia de velhos bairros – os mais escuros, mais densos, mais deteriorados e mais assustadores bairros da cidade, lar de dezena de milhares de parisienses – se amontoavam no chão. (BERMAN, 2007, p.183).

Assim, tanto na Paris do século XIX quanto na São Paulo do século XX as transformações de seus centros geraram processos que apontaram imediatamente para as modificações das relações e dinâmicas dessas cidades. De onde “é possível identificar padrões de organização e segregação espacial e seus instrumentos¹⁴”, de forma que:

A reforma realizada pelo Barão de Haussmann em Paris, com seu *quartiers* bem demarcados, suas longas avenidas e seus *boulevards*, fizeram da capital francesa o mais importante modelo de *gentrification* (SMITH, apud LEITE, 2007, p. 62).

Uma vez atrelada ao desenvolvimento científico e tecnológico a era moderna modificou consideravelmente os padrões industriais que passaram a exigir as transformações e ordenamentos dos espaços públicos, a fim de atender as linhas de montagem das cidades através das seriação, setorizações de seus usos, serviços e atividades, homogeneizando-se as técnicas construtivas (ARANTES, 2001, p.82). Como exemplo da aplicação do receituário da Carta de Atenas¹⁵ no Brasil, assistiu-se no país, a construção de Brasília, que deixou de “fora da festa” os trabalhadores que construíram a própria cidade resultando, posteriormente, na construção das cidades-satélites na periferia da Capital Federal. Sobre essas práticas Frúgoli Jr. alerta que:

¹⁴ In CALDEIRA, 1984, p. 11

¹⁵ Princípios que estabelecia as diretrizes e ideais de ordenação e setorização das cidades modernistas.

É necessário *atentarmos* para a diferença que há entre premissas e intenções de determinados projetos urbanos e suas realizações concretas, já que a complexidade da conexão entre as intenções técnicas e as decisões políticas pode resultar em diversas formas de exclusão social, mesmo dentro de projetos, a princípio, igualitários. (2000, p.21)¹⁶.

Em ambos os casos, o planejamento urbano fora o principal dispositivo ideológico de controle adotado. Sendo ele utilizado ainda hoje nos velhos centros urbanos das grandes cidades do mundo tal como se presencia em São Paulo. Aqui, as operações urbanas passaram a ser geridas pelo poder público em consórcio com os interesses dos grandes agentes privados da cidade¹⁷. Esta postura adotada nos faz refletir sobre as palavras de David Harvey (2008, p.15) quando afirma que: “o direito à cidade não pode ser concebido simplesmente como um direito individual. Ele demanda sim, um esforço coletivo e a formação de direitos políticos coletivos ao redor de solidariedades sociais”.



fig.01 *Perspectiva do Plano das Avenidas de Prestes Maia*¹⁸.

Por essa razão destaco a relevância dessa tomada histórica para a compreensão de suas reverberações no tempo presente. Mas, como se apresentam hoje essas formas de exclusão? Quais os instrumentos ou dispositivos utilizados no tempo presente? Para responder a essas perguntas é importante observar que a

¹⁶ Grifos meu

¹⁷ As operações citadas são: Faria Lima (Lei nº 11.732/1995); Água Branca (Lei nº11.774 /1995); Nova Luz (Lei nº12.349 /1997) e Águas Espraiadas (Lei nº13.260 /2001). Para mais informações sobre os processos em andamento e suas áreas de abrangências consultar o site da prefeitura Disponível no <http://www.prefeitura.sp.gov.br>

¹⁸ In A cidade que não pode parar: planos urbanísticos de São Paulo no século XX. Nadia Somekh e Candido Malta Campos. São Paulo, MackPesquisa, 2002, p.64.

cidade de São Paulo agigantou-se, ganhando outro ritmo e adotando um modelo de modernização e industrialização descomprometido com os interesses sociais, a exemplo de Brasília e que com isso transformara as experiências do corpo pelos processos de despolitização dos espaços públicos, catalisados pela alienação e espetacularização das cidades, onde a experiência de caminhar fora facilmente suprimida pelas grandes distâncias a serem vencidas pelo automóvel.

Outro ponto pertinente foi a substituição dos espaços de circulação e convívio por novas formas de pseudo-espços públicos como as arquiteturas-monumentos que se ergueram na paisagem a partir da segunda metade do século XX, impondo-se como imagem-referência (LYNCH, 1999, p.51) da modernização da cidade e como representativas ou simbólicas deste crescimento e desenvolvimento estabelecido, transformando não somente a paisagem urbana, mas também a dinâmica da cidade e as relações sociais nela contidas (SANTOS, 2007, p.54).

Ademais, o deslocamento do vetor do “desenvolvimento” na cidade de São Paulo acompanhou a partir dos anos 60, a crista dos interesses dos agentes imobiliários, onde outras centralidades foram sendo incorporadas à cidade incentivadas pelos processos econômicos como os do Capitalismo Financeiro que contribuiu para a formação da 2ª centralidade na Paulista e a do Capitalismo Financeiro-Informacional que vem formando a 3ª Centralidade na Região da Berrini, com operações que transformaram São Paulo no centro corporativo da América Latina através de *headquarters* de empresas multinacionais, arquiteturas-fortificações que se avizinham das comunidades do Real Parque e Paraisópolis¹⁹, mudando rapidamente a paisagem do lugar, agora refletida nas "peles de vidro"²⁰ das verticalizações que desafiam os céus, arranhando as nuvens para se imporem como símbolo desse poder.

Ferrara (2008) ao relacionar as verticalizações como valor simbólico do poder e da mídia de uma cidade, declara que esses pontos co-existem entre si por se colocarem como referências do domínio de um grupo frente a outros. Desta forma, ela afirma que a verticalidade de uma cidade, ou sua *skyline*, está associada

¹⁹ Em meados de março de 2008, O grupo formado por alunos de pós-graduação da ECA-USP juntamente com os alunos do MIT, estiveram presentes na região por ocasião do curso de Intervenção urbana, ministrado pelos professores Martin Grossmann e Ana Maria Tavares com colaboração do artista Antoni Muntadas.

²⁰ Revestimento de fachadas compostas de estruturas em vidro pré-moldado.

diretamente a uma arquitetura midiática que tenciona estabelecer-se como dominante e global.

Na esteira do pensamento de Sharon Zukin (2000) pude refletir sobre a constituição dessa *skyline* que se ergue na cidade e que compõe, segundo a autora, uma “paisagem do poder” que é constituída primeiramente pela formação de uma nova centralidade a partir da re-apropriação de certos espaços que comporão uma nova arquitetura feita de uma paisagem gentrificadora. Sobre esse pensamento Sharon Zukin em *O espaço da diferença*, designa que:

[...] a paisagem dá forma material a uma assimetria entre o poder econômico e o cultural. Essa assimetria de poder modela o sentido dual da paisagem. [...] o termo “paisagem” diz respeito à chancela especial de instituições dominantes na topografia natural e no terreno social, bem como a todo o conjunto do ambiente construído, gerenciando ou reformulando de algum modo. No primeiro sentido, a paisagem dos poderosos se opõe claramente à chancela dos sem poder, ou seja, à construção social que escolhemos chamar de vernacular, ao passo que a segunda acepção de “paisagem” combina esses impulsos antitéticos em uma visão única e coerente no conjunto. (ZUKIN, 2000, p.84).

O conceito de paisagem dado pela autora faz uma interlocução com a dimensão simbólica presente no poder, de onde a gentrificação não se coloca apenas como empreendimento econômico no território, mas também e, sobretudo como afirmação desse poder institucionalizado mediante suas anti-arquiteturas e a higienização social que se estabelece contribuindo para forjar e formar essas “paisagens de poder”.

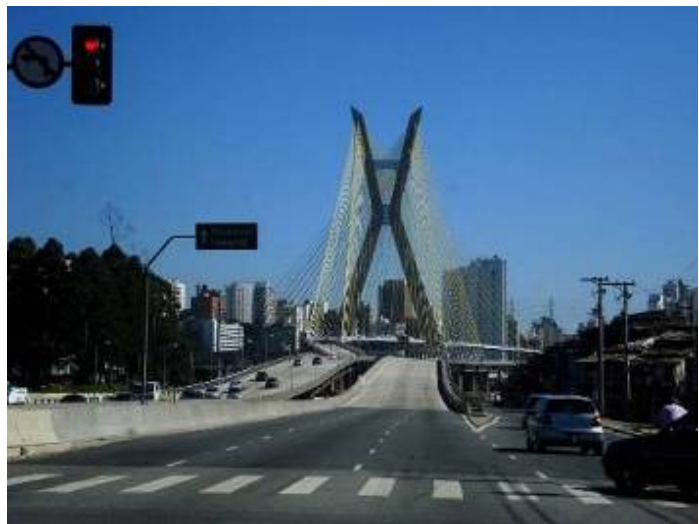


fig.02 Ponte Estaiada Octávio Frias, sobre o Rio Pinheiros.



fig. 03-04 Vista da comunidade do Real Parque e verticalização ao fundo (2008)

OPERAÇÃO URBANA “NOVA LUZ”

A prefeitura de São Paulo, em parceria com agentes privados com interesses na área do centro e financiados pelo Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID), vem implantando, desde 2005, no Bairro da Luz a operação de requalificação, denominada de “Nova Luz”. O plano é parte de um processo de retomada do centro para enobrecimento da área com a vinda de um novo público de moradores, de empresas e de serviços, o que mostra como as áreas públicas são rapidamente absorvidas e transformadas, fazendo crescer a mancha da segregação social na cidade.

Em 2005, 12 quadras do bairro foram declaradas pela administração municipal como áreas de "utilidade pública"²¹ contribuindo para a aceleração das desapropriações, além da criação de um plano de incentivos fiscais²² atraindo os investimentos dos agentes privados no bairro. Em 2007, a área de atuação da operação urbana da Luz foi ampliada, saltando de 12 para 23 quadras, todas concebidas também como de "utilidade pública".

Na Luz, assim como ocorrera nas operações da Faria Lima e das Águas Espraiadas, a entrada dos agentes privados deu-se através do leilão dos CEPAC²³. Uma vez que a desapropriação tem sido um processo oneroso e demorado, a prefeitura acaba repassando o pacote de suas obrigações transferindo as responsabilidades do estado em administrar a cidade para a chancela dos desejos dos agentes privados, enquanto estes são atraídos pelos incentivos fiscais e por toda a rede de equipamentos disponíveis no bairro, sobretudo os culturais como a Sala São Paulo, a Pinacoteca, a Estação Pinacoteca, o Museu da Língua Portuguesa, Museu de Arte Sacra, dentre outros.

Estes instrumentos de parcerias entre o poder público e privado têm-se constituído tomando como justificativas a crise fiscal do estado que assume a sua ingerência administrativa, colocando-se como mediadores e promotores do espaço. Expandindo o loteamento desse em favor da especulação imobiliária e permitindo o aumento do potencial construtivo para atender tão somente aos interesses privados dos proprietários das áreas de intervenção, uma vez que os valores pagos só podem ser utilizados ali, para o desenvolvimento dos mobiliários urbanos e da malha viária local destes investimentos, Malta relata que:

A principal qualidade da operação urbana estaria em ser autofinanciável, fazendo com que os empreendedores paguem por uma obra de seu

²¹ Uma área é tida como de utilidade pública no momento em que os interesses coletivos em envolvidos na área são superiores aos interesses privados.

²² Dentre os incentivos fiscais estão a redução de 50% no Imposto Predial e Territorial Urbano (IPTU) e o mesmo coeficiente de redução para o Imposto de Transferência de Bens Intervivos (ITBI), além de abatimento de até 60% no Imposto Sobre Serviço (ISS) Vide In: O Estado de São Paulo, caderno Cidades/metrópole in 14-07-07

²³ Certificados de Potencial Adicional de Construção "são valores mobiliários emitidos pela Prefeitura do Município de São Paulo, através da EMURB, utilizados como meio de pagamento de Contrapartida para a outorga de Direito Urbanístico Adicional dentro do perímetro de uma Operação Urbana Consorciada. Cada CEPAC equivale a determinado valor de m2 para utilização em área adicional de construção ou em modificação de usos e parâmetros de um terreno ou projeto". Disponível no <http://www.prefeitura.sp.gov.br>. Acesso em 16-12-2008.

interesse, sem destinar recursos públicos para uma obra que não é uma prioridade social. (MALTA apud FIX, 2001, p.78).

Assim, pode-se observar que o capital privado só investirá em áreas onde haja valorização dos seus imóveis, sobretudo os já consolidados. Na região da Luz, a âncora dessa valorização tem sido a cultura, que fora aqui seqüestrada pela ideologia presente nos planos urbanos, onde um conjunto de equipamentos culturais ali presentes justificam o interesse dessa elite pela região, de forma que o estado entra com o favorecimento e com os custos de manutenção desses equipamentos, que são rendidos ao capital privado, para vender a idéia de que “a arte ajuda a revitalizar o Centro”. (ibdem, p. 71-82).

O público que passou a habitar a Luz depois da década de 90, o fizera num momento em que os movimentos sociais no centro ganharam voz, corpo e força, ao reivindicarem do Estado o direito à moradia digna, com infra-estrutura básica e próxima aos locais de trabalho de seus usuários, que na grande maioria participam do mercado informal do centro. Vale lembrar que a área central foi sendo abandonada pela mesma elite que a partir da década de 40 formou outras centralidades e que os imóveis que foram sendo abandonados aos poucos foram sendo depreciados, ficando acessíveis sobremaneira para aqueles que se encontravam nas margens sociais e que viram ali uma oportunidade para se estabelecerem com um mínimo de dignidade.

Os centros históricos que na contemporaneidade passam por processos de enobrecimento, ou seja, por inserções de novas centralidades e de investimentos do capital, vem sendo objetos das políticas públicas que buscam através da cultura e do turismo inserir as cidades no hall da concorrência intercidades (LEITE, 2007, p. 61) transformando paisagem em cenário. Assim, o enobrecimento desses centros tendem a expelir a população que ali vive, alienando o espaço público e a cultura pelo consumo desses lugares, agora postos espetacularizados.

É impressionante que a operação urbana denominada de “Nova Luz” esconde um dado bem curioso, que é a existência de pelo menos 40 mil unidades de imóveis vazios só na região do centro da cidade de São Paulo, como já

pronunciou a urbanista Raquel Rolnik em debate com o antropólogo Manuel Delgado²⁴.

Essa realidade social nas cidades vem sendo discutidas pela Arte através das práticas que se inserem no tecido urbano para tangenciar as problemáticas insurgentes e possibilitar ao corpo-cidadão uma consciência crítica desses processos que transformam a cidade.

Como exemplo dessas práticas artísticas pode-se fazer uma reflexão a partir da obra do artista catalão Antoni Muntadas²⁵, mais especificamente "*La Sala del Control*" realizado em Barcelona (1996), no Centro de Cultura Contemporânea. Em tal obra, o artista problematizou questões relativas à vigilância e controle das cidades tomando como partido os então recentes processos de requalificação urbana em Barcelona. Criou para isso uma obra que replicava os sistemas de vigilância ao deslocar o público do Centro de Cultura de sua posição de espectador à partícipe, colocando-os como "vigilantes" da cidade e do próprio sistema de segurança do equipamento cultural, por meio de câmeras que apontavam estrategicamente para as ruas da cidade. Assim, os próprios cidadãos se postavam como guardas a vigiar a segurança pública.

Havia ainda um vídeo que exibia os depoimentos, com opiniões e relatos das pessoas que moravam nesses bairros que passaram pelo processo de requalificação, além de opiniões outras como a de urbanistas e políticos sobre o fato. Em outro espaço, imagens de demolições de prédios eram apresentadas de forma a criar uma narrativa discursiva sobre esses processos. O trabalho de Muntadas parecia buscar nestas proposições uma esfera que envolvesse todos os implicados neste processo a fim de formar uma conscientização do problema e uma co-responsabilidade política.

As praticas desses artistas e coletivos de arte, esmeram-se muitas vezes na imersão, pesquisa, levantamento, mapeamento, vivência e mediação entre os agentes da cidade e a população. Dentre as ações pontuais ocorridas na Região da

²⁴ Vide vídeo do debate *A museificação dos centros urbanos*, ocorrido no Centro Cultural da Espanha, em 06-12-2007 com Manuel Delgado e Raquel Rolnik. Disponível no site <http://www.forumpermanente.org>. Outra fonte possível é o artigo *A arte e a educação: ferramentas na construção da cultura de resistência*. De Gabriela Zelante Lambert. Disponível no <http://www.rizoma.net>

²⁵ In http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/painel/palestras/integra_muntadas Acesso em 16-12-2008. e/ou Também na entrevista cedida pelo artista na EESC-USP e transcrita para a Revista Risco aos professores David Sperling e Fabio Santos. RISCO. Atenção: a percepção requer empenho. EESC-USP 2006 p. 124-148.

Luz, pontua a ação "Cidade Luz" (2008) realizada pelo coletivo Política do Impossível e a "Reintegração Sem Posse" (2005-2007) na Ocupação Prestes Maia.

CIDADE LUZ

A ação deu-se com uma caminhada coletiva feita no bairro, onde os participantes levaram consigo suas luzes (velas e lanternas), pontuando simbolicamente que o bairro da Luz é constituído das luzes de seus habitantes e usuários, ou seja, da vida em sua essência. A caminhada promoveu um encontro com os diferentes movimentos de arte que se voltam para a problemática do centro.

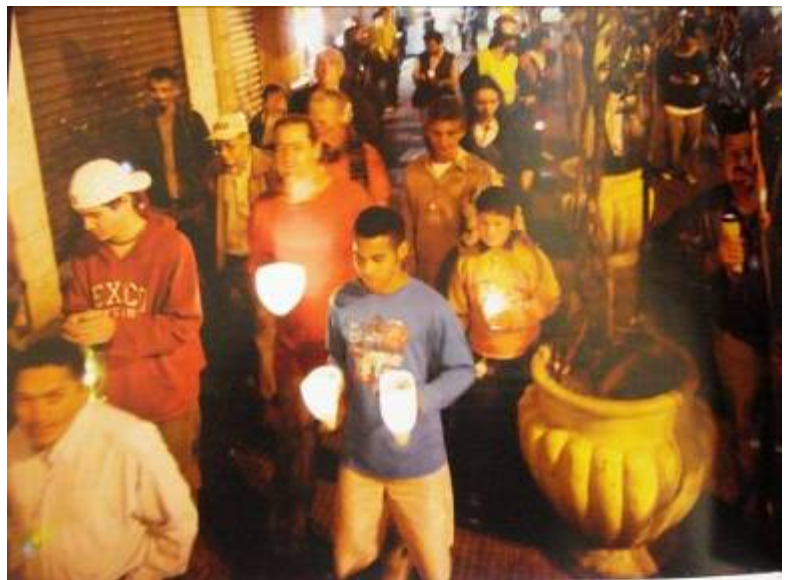


fig. 05-06 Caminhada na Luz, grupo Política do Impossível (2008)

Desta forma, "a caminhada foi uma ação crítica de valorização do bairro e da Luz, estigmatizado pela construção da imagem-ideia de cracolândia²⁶". A caminhada se deu a partir da Estação da Luz até o local onde foram desapropriados os primeiros imóveis, com a demolição arrasa-quarteirão. A retirada desmedida daquela população parece não resolver os problemas do lugar, repetindo os mesmos erros de outrora quando não se preocupou com o contexto social envolvido nessas tramas. Esses planos estabelecidos entre o poder público e o privado são provas de uma política contígua de exclusão social. E de certo que a vinda de um novo público (enobrecido) para a "Nova Luz" não será garantia de resolução dos problemas reais na região.

OCUPAÇÃO PRESTES MAIA

Outro caso ainda recente desse descompasso urbano em São Paulo foi a "Ocupação Prestes Maia"²⁷, ocorrido de 2002 a 2007. O edifício encontrava-se vazio desde a década de 80, onde suas duas torres (com 22 e 13 pavimentos) foram ocupados por famílias em situação de rua ligadas ao Movimento dos sem Teto do Centro de São Paulo (MSTC).

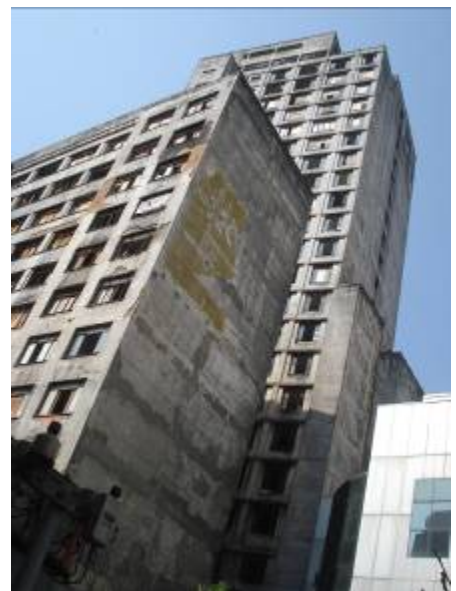


fig. 07- Vista da Brig. Tobias (2007)

²⁶ Coletivo Política do Impossível in Cidade Luz: uma investigação – ação no centro de São Paulo. São Paulo: editora PI, 2008, p.111

No edifício Prestes Maia funcionou por muitos anos uma tecelagem distribuindo-se em dois blocos: um voltado para Avenida Prestes Maia e o outro (de menor gabarito) para a Rua Brigadeiro Tobias. O prédio ficou cerca de 20 anos fechado após a saída da tecelagem da região central. Tendo sido ocupado pelas quase duas mil pessoas sem-teto que criaram no interior dos vãos das lajes livres do edifício, vedações que foram sendo construídas com tábuas, lonas plásticas, papelões, muitas vezes encontradas nas ruas ou nos entulhos da cidade. Em depoimento uma ex-moradora fala da singularidade e da força presente naquela ação de habitar o prédio, ocupando-o com seus corpos e com seus desejos.

“Ser uma sem-teto deu sentido para minha vida. O momento de ocupar um prédio é o mais emocionante. Meu coração batia forte, mas tão forte! Quando a gente entrou aqui tava tudo escuro, cheirando a esgoto, sem luz, sem água, cheio de entulho... aí é que vem mais força, todo mundo se ajudando, se organizando, fico arrepiada só de lembrar!” Estava claro que se tratava de sangue. Foi um encontro de transfusão de sangue! Transfusão de potência! Tanto que num dia apareceu uma faixa na parede, que dizia em letras garrafais: “VISTA SUAS VEIAS”²⁸.

A primeira manifestação artística no edifício deu-se um ano após sua ocupação, ou seja, em 2003. Na oportunidade alguns artistas se organizaram e conceberam o Arte Contemporânea no Movimento Sem -Teto do Centro – ACMSTC. O encontro ocorrera, durante um final de semana, de forma que o prédio foi tomado por ações de performances, intervenções e instalações e que teve como mote uma conscientização política da sociedade aos delicados processos que envolvem os problemas de moradia e de exclusão em São Paulo.



fig. 08- Folder das intervenções no Prestes Maia (2003)

²⁷ Entre os anos 2005-2006 acompanhei algumas manifestações ocorridas no Edifício Prestes Maia através do Coletivo Experiência Imersiva Ambiental – EIA.

²⁸ Disponível in: <http://tuliotavares.wordpress.com/acmstc/> Acesso em 08-07-09



fig. 09-10 Ações do Grupo Laranjas e Eduardo Verderame (2003)



fig. 11-12 - Intervenções durante o ACMSTC – André Bueno, Túlio Tavares (2003)

Dois anos depois, em 2005 e após a iminência da reintegração de posse pela justiça, alguns coletivos de arte²⁹ uniram-se para levantar novamente a questão do direito à moradia no centro, especificamente no Prestes Maia. O grupo formado denominou a ação conjunta de “*Integração sem posse*” convocando outros artistas e coletivos de artistas, além de cidadãos, movimentos sociais, intelectuais e ativistas

²⁹ Dentre os coletivos que encabeçaram o processo do Prestes Maia estavam: Bijari, Esqueleto coletivo, Contra Filé, Frente 3 de fevereiro, Cia. Cachorra, Experiência Imersiva Ambiental, só para citar alguns.

para apoiar às 468 famílias que ali moravam e que somavam aproximadamente duas mil pessoas, entre crianças, idosos, homens e mulheres na iminência de serem despejadas. Os Coletivos de Arte apresentam-se como um ajuntamento transdisciplinar de pessoas com interesses comuns, onde o trabalho colaborativo é a peça mestra que move os ideais de experimentações artísticas e de ações sociais e políticas. Tais coletivizações buscam portanto agir criticamente, anulando a autoria individual em favor do corpo-coletivo.

Dentre as ações no Prestes Maia, pontuo o trabalho do coletivo EIA, que se deu no mesmo ano, 2005, onde através da apropriação de placas imobiliárias espalhadas ilegalmente pela cidade de São Paulo, elaborou-se um salão denominado de "Salão de Placas Imobiliárias" - SPLAC convidando outros artistas e grupos a intervirem nas 80 placas que foram retiradas durante a madrugada das ruas da cidade de São Paulo, sendo na ocasião postas para re-significação poética de cada artista e grupo participante. O evento que inicialmente começou na Praça Cornélia, seguiu para a ocupação Prestes Maia como forma de ali se fazer uma manifestação maior de reflexão e denúncia à especulação imobiliária que provoca o enobrecimento das áreas centrais expulsando famílias inteiras para as áreas periféricas ou mesmo para as ruas.

Vale pontuar que o movimento pela moradia no centro da cidade, reivindica a inclusão das famílias de baixa renda em programas habitacionais e que em 2007, o edifício fora desocupado por ordem judicial, que deu ao proprietário a reintegração de posse do imóvel estando, até o momento, selado e novamente em desuso, sem cumprir a sua função social.

Pode-se perceber que as implicações que envolvem o espaço urbano não escapam e tampouco estão alheias as ações críticas de artistas e coletivos. O que se vê é cada vez mais a arte adentrar o cotidiano das pessoas, estabelecendo forças que ao serem somadas potencializam as relações inter-humanas. O desdobramento dessa postura são intervenções urbanas cientes de seu público e do contexto social envolvido, de forma que a arte tem buscado não somente subverter a ordem estabelecida para se viver, mais também e sobretudo aproximar as experimentações artísticas das questões do campo cultural, social e político. Estabelecendo uma esfera discursiva aos problemas da cidade ou mesmo uma audiência e mediação dessas problemáticas com os agentes públicos que gerem a cidade.

INTEGRAÇÃO SEM POSSE X REINTEGRAÇÃO DE POSSE
AÇÃO CULTURAL EM APOIO ÀS 468 FAMÍLIAS AMEAÇADAS DE DESPEJO

A Revolução Não Será Televisada. arbr. Associação dos Moradores do Prestes Maia. BijaRi. C.O.B.A.I.A. Catadores de Histórias. Centro de Mídia Independente. Cia Cachorra. Contra-filé. EIA – Experiência Imersiva Ambiental. Elefante. Espaço Coringa. Esqueleto Coletivo. FLM – Frente de Luta por Moradia. Fórum Centro Vivo. Frente 3 de Fevereiro. Grupo Calango de Teatro. Humanus 2000. Integração Sem Posse. Los Românticos de Cuba. Menossões. MSTC – Movimento Sem Telo do Centro. Nova Pasta. Os Bigodistas. Rádio Xiado. TraçaRUa

ARTE, CULTURA E INFORMAÇÃO NA OCUPAÇÃO PRESTES MAIA
 Conheça a Biblioteca Prestes Maia
 Participe, traga sua arte, seu apoio
 Assine a petição contra o despejo:
www.petitiononline.com/pmaia911/
Dia 12/02/06, a partir das 11h av. Prestes Maia, 911

fig.13 Folder Integração sem Posse – Prestes Maia

Lançamento

SALÃO DE PLACAS

COM O COMPROMISSO DE DENUNCIAR A ESPECULAÇÃO IMOBILIÁRIA NA CIDADE DE SÃO PAULO E DAR NOVA UTILIZAÇÃO PARA AS INDETERMINADAS PLACAS DE SINALIZAÇÃO COM MATERIAL PUBLICITÁRIO DE DONATIVIDADE, O CIA - EXPERIÊNCIA IMERSIVA AMBIENTAL - ANTE AS NECESSIDADES PARA O SALÃO DE PLACAS, O SPLAC COMPREENDE TRABALHOS NOS MAIS DIVERSOS NÍVEIS, TENDO UM SUPORTE EM DIFERENTES INSTÂNCIAS DA POLÍTICA DE PLANEJAMENTO URBANO E IMOBILIÁRIO.

REGULAMENTO

1. DA PARTICIPAÇÃO
 1.1 O SPLAC será realizado em uma praça de cidade de São Paulo, dia 26 de junho de 2005, e é aberto à participação de artistas plásticos, músicos, poetas, atores e atócos, grupos, coletivos e qualquer cidadão reconhecido com a personalidade legal de lançamento imobiliário usufruído pela cidade. Atenção para o detalhe no se das placas: "Cidade é pra, povo civilizado". Os participantes são convidados a propor outras formas de divulgação para São Paulo, desenvolvendo trabalhos de arte tanto como suporte às placas imobiliárias.

1.2 A praça escolhida para a realização do evento será divulgada posteriormente.

2. DA INSCRIÇÃO
 2.1 As inscrições são gratuitas.
 2.2 As inscrições encerram-se dia 17 de junho de 2005.
 2.3 As inscrições devem ser enviadas para: sp4000@gmail.com com os seguintes dados: nome do artista, endereço, telefone e e-mail.
 2.4 Cada artista ou coletivo pode participar com até três placas.
 2.5 As placas devem ser necessariamente do tipo suportável ao intemperismo.
 2.6 São aceitos qualquer tipo de intervenção nas placas (pintura, performance, instalação, vídeo, gravura, lambo-vento, pincéis, etc), desde que não contenham mensagens profanadoras, ofensas, homofóbicas, pedófilas e outras categorias inapropriadas para o espaço público da cidade de São Paulo.
 2.6 O participante é responsável por todo material a ser usado na confecção de placas.
 2.7 A inscrição no SPLAC está aberta também aos integrantes do CIA.

2.8 Uma vez inscritos, o participante automaticamente aceita todos os termos deste regulamento.

3. DA SELEÇÃO
 3.1 Serão selecionados todos os inscritos, desde que o trabalho apresentado não infrinja o item 2.6.
 3.2 Os trabalhos podem ser modificados durante a exposição pelo próprio autor.

4. DO TRANSPORTE
 4.1 O participante deve obter a placa, suporta para sua obra, nas principais avenidas da cidade de São Paulo.

4.2 É responsabilidade do participante levar e retirar seu trabalho do local de exposição.
 4.3 Os trabalhos que não forem retirados serão doados para instituições socio-culturais de interesse ou a quem se interessar.
 4.4 O CIA realizará uma ação para retirada em massa de placas do tipo suportável mobiliário dia 26 de junho de 2005 às 23:23. Os interessados devem contatar a organização: sp4000@gmail.com
 4.5 O CIA realizará um trabalho criativo dia 26 de junho de 2005 às 14h para produzir os intervenções nas placas. O encontro se dará no Espaço Coringa. Interessados devem contatar a organização: sp4000@gmail.com
 4.6 Recomendamos a seguinte estratégia para retirada das placas das ruas públicas:

5. DA MONTAGEM
 5.1 As placas serão dispostas na praça segundo o critério do dono da obra e do diálogo com os demais participantes e público presentes.
 5.2 O participante é responsável por todo material necessário para montagem, produção e manutenção de sua intervenção.

6. DAS DISPOSIÇÕES GERAIS
 6.1 A praça pública é um espaço legítimo para manifestações culturais. O CIA promove o SPLAC, mas se absteve de qualquer responsabilidade em caso de eventual danos.
 6.2 O CIA poderá divulgar imagens das intervenções nas placas em mídia impressa, escrita e televisiva, na produção de CD ROM, contatos para o site do coletivo, além de colaborar com os artistas, tanto o estético.
 6.3 Casos omissos neste regulamento serão decididos pelo CIA.

Incorporação: apoio: patrocínio:

SPLACEIA@GMAIL.COM

fig.14 - Cartaz ação SPLAC – EIA (2005)



fig. 15-18 exposição SPLAC– EIA (2005)



fig.19-20 Manifestações Prestes Maia (2006)



fig.21-22 Manifestações e Situação atual

MOBILIÁRIOS URBANOS

O mobiliário urbano tem, dentre suas funções, a de servir aos cidadãos da cidade, facilitando fluxos, informando, comunicando, propiciando descanso e conforto ao corpo. No entanto, na atualidade, esses mobiliários revelam sobretudo as estratégias de controle e a segregação presentes nos planos urbanos, que modificam os espaços e acirram as desigualdades pois colaboram para a constituição de “um espaço público não-democrático” (Caldeira, 2000, p.12) tal como a arquitetura dos enclaves que se elevam como instrumentos que provocam a debilidade da urbanidade e a conseqüente individualização do corpo pelo seu distanciamento da vida pública em valoração aos simulacros de urbanidade.

As práticas de isolamento parecem estar fundadas na prática atual do chamado "discurso do medo" que colabora para que os espaços públicos sejam cada vez mais esvaziados e substituídos pelos espaços controlados como os condomínios, os *shoppings* e os centros financeiros. Surgem assim, espaços que falseiam o ideal de vida pública com simulacros de arquiteturas que passaram a substituir os espaços públicos por excelência, ou seja, o *shopping* em substituição ao comércio informal das ruas e ruelas e os *halls* e praças internas desses equipamentos de comércio em substituição às calçadas e praças públicas. Sobre o assunto Santos (1998) aponta que:

O próprio espaço público *tem sido* degradado pela falta de opções de apropriação que oferece. A vida das pessoas não acontece mais nele, deslocou-se para o interior das edificações, quando não se retirou de vez para a esfera privada. (SANTOS, 1998 p. 166) grifo meu.

Desta forma, a vida cotidiana leva a uma mudança na percepção que se passou a ter da cidade e da inserção do corpo no tecido urbano que transformou sobrenaturalmente as relações e interlocuções com os demais cidadãos. Onde o público é cada vez mais mediado pela arquitetura e pelos instrumentos de comunicação, de onde os encontros pessoais e o ato de caminhar são evitados pelas facilidades tecnológicas. Essas novas formas de interações que se passou a ter no espaço-cidade são descritos com eficácia na citação de Santos (1998) quando ele esmiúça como tem se dado as novas relações na cidade, onde, nas palavras do autor, os comportamentos:

São econômicos no custo e no tempo, mas evitam um contato pessoal e com o meio urbano que seja acidental ou incidental. Essas novidades transformam em alto grau o que se entendia antes por vida urbana. O próprio carro cumpre papel semelhante de contato e isolamento. Trafegar em alta velocidade dentro de um carro possibilita entrar em contato visual, quase que simultaneamente, com as mais diversas realidades urbanas, mas sempre mediado pelo vidro e pelo deslocamento que paradoxalmente nos aproxima e distancia delas. O desenho da cidade mudou; ela se desenvolve cada vez mais determinada pela expansão dessas linhas que são exclusivamente de transporte: metro, vias expressas e elevadores. O espaço metropolitano, ponto tradicional do encontro de culturas distintas, de ocupações diferentes, de heterogeneidade, mantém e multiplica essas diferenças mantendo-as estanques, ao mesmo tempo em que lhes imprime suas diretrizes. (1998, p. 165).

Como se ver, a vida social tem sido esmagada pelas diversas formas de exclusão e distanciamento do ambiente social, onde a rua enquanto espaço público fora privatizada e submetida ao universo do mercado e da exacerbação da segregação sócio-espacial contribuindo sobremaneira para a não-participação ou a despolitização do cidadão na vida pública, logo da política da cidade, refletido na falta de estruturas e equipamentos mínimos para se viver com dignidade.

Os corpos estão de todas as formas imersos nesses campos conflitantes, uma vez que as interferências sociais o atingem de imediato em todas as esferas existentes da vida pública, sujeitando-os pelas imposições e cerceamentos pois na sociedade contemporânea este corpo é cobrado a ser “produtivo e submisso”. No entanto:

Essa sujeição não é obtida só pelos instrumentos da violência e da ideologia; pode muito bem ser direta, física, usar a força contra a força, agir sobre elementos materiais sem, no entanto ser violento; pode ser calculada, organizada, tecnicamente pensada, pode ser sutil, não fazer uso de armas nem do terror e, no entanto continuar a ser de ordem física. (FOUCAULT. 1987, p. 26).

As inserções das estratégias de cerceamento, feitos de forma sutis nos mobiliários urbanos são constituídas para a regulação deste corpo-cidadão. Por estratégia aqui, entenda-se como um conjunto de práticas que articulam o espaço e o poder ao mesmo tempo. As estratégias buscam estabelecer em seu conceito, um controle espacial sobre as circunstâncias sócio-temporais se afirmando como poder capaz de subjugar o espaço e o corpo.

O combate as estratégias operam em forma de resistência, de subversão e na contraposição do corpo as estruturas de poder, estas ações se dão pelas táticas, pois “onde há poder há resistência” (FOCAULT, 1987, p.24). Essas táticas podem apontar, portanto, para as novas formas criativas de resignificação do espaço, agindo na desqualificação desse poder por meio da percepção e consciência da constituição ideológica presentes nas formas instaladas no espaço público. Dentre eles o dos mobiliários urbanos.

O controle do espaço urbano torna-se uma tarefa árdua para as estruturas de poder, uma vez que seus mecanismos e dispositivos não têm obtido êxito em sua totalidade, por não conseguir subjugar a todos com as mesmas estratégias e por depara-se constantemente com corpos conscientes e politizados que escapam ao controle, minando as estratégias pelas ações táticas de um corpo subversivo.

Oliveira (2007) relata em seu livro *corpos indisciplinados* que as sociedades industriais desenvolveram-se em larga escala carregadas desses dispositivos que tencionaram a ordenação do corpo e de suas subjetividades aos moldes estabelecidos pela modernidade. Segundo a autora, esses processos agigantaram-se com a individualização das relações humanas, que tivera aí, papel essencial para o embotamento social. No entanto, estas práticas têm sido questionadas pela participação do corpo na vida social e pelas ações políticas desses corpos nas diversas manifestações e intervenções artísticas que usam dos instrumentos poéticos para criar uma resistência ao controle do corpo e embrutecimento da vida. Compartilho assim do pensamento de Teixeira Coelho, quando o mesmo afirmou que as:

Segregações devem dar lugar ao uso compartilhado do espaço público, criando novos elos sociais, novas formas de compartilhar experiências, outras maneiras de estar no mundo, a forma da lógica urbana contemporânea é a diversidade cultural. (COELHO, apud OLIVEIRA, 2007, p. 93-94).

A disciplina do corpo tornou-se nas cidades instrumento de dominação e sujeição, apresentando-se no momento em que se desejou um corpo “obediente” e “útil” por meio das estratégias de coerções que buscou na manipulação o esquadrejamento e a desarticulação da essência humana ao re-configurar o modo

de agir e pensar desse corpo, travestindo-o pelos ideais do disciplinamento para produção de “corpos submissos e exercitados, corpos dóceis” (FOCAULT, 1987).

Traçando uma idéia contextual, é importante observar que a arte tem abarcando essas tensões entre o corpo, a arquitetura e a cidade, como os presentes nas transformações do espaço público onde o desenho, enquanto instrumento que antecede a materialidade destas novas formas urbanas e arquitetônicas na cidade parecem já nascer carregados, em sua essência, de valores simbólicos que buscam através de seus códigos e técnicas apreender, ordenar ou excluir este corpo.

Para analisar essas relações entre corpo, arquitetura e cidade neste trabalho, tenho procurado responder os seguintes problemas: **(1) De que forma se instaura a segregação social no *design* do mobiliário urbano na cidade de São Paulo? (2) A arte, em forma de intervenção urbana, pode contribuir para formar um “corpo-crítico”, isto é, um sujeito capaz de perceber a estrutura de controle e cerceamento que molda essa segregação?**

Buscando responder a essas perguntas, é que apresento o ensaio fotográfico que se segue. São imagens colhidas na cidade de São Paulo, entre 2007 e 2009 durante a pesquisa de campo e que pretendem aqui construir uma narrativa do meu primeiro processo poético, o de caminhar pela cidade, tendo como fio norteador deste processo, a busca por respostas aos meus objetivos, anseios e inquietudes. As fotos foram colhidas como partes de um processo maior, o de "colher com o corpo", título deste trabalho e que busca, por meio do caminhar, identificar e mapear a segregação presente nos mobiliários urbanos e a exclusão deste corpo que é pré-determinada por essas arquiteturas excludentes. Procuo assim fundamentar meu trabalho plástico naquilo que se pode nomear como uma pesquisa-ação que tem como característica levantar um contexto de interesse público por meio da pesquisa social e/ou política.

ENSAIO



fig.23-25

"Mobiliário 1" [da série bancos], 2007



fig.26-29

"Mobiliário 2" [da série bancos], 2007



fig.30-31

"Mobiliário 3" [da série bancos], 2008



fig.32-33

"Mobiliário 4" [da série bancos], 2008



fig.34-35

"Mobiliário 5" [da série bancos], 2009



fig.36-38

"Mobiliário 6" [da série bancos], 2009



fig.39-40

"Mobiliário 7" [da série bancos], 2009



fig.41-42

"Rampa" [da série habitar], 2007

A partir do mapeamento feito, foi que escolhi uma passarela para o desenvolvimento do primeiro Re-projeto. Que será apresentado em sua íntegra e poeticamente desenvolvido no terceiro capítulo. O conceito de Re-projeto, aqui levantado, determinada a observação e posterior humanização da arquitetura destoante e instalada na paisagem da cidade, onde tomo neste processo plástico instrumentos arquiteturais para repensar criticamente a segregação que engendra o espaço público.

Localizada na Avenida Prestes Maia, nas proximidades do viaduto da Santa Ifigênia. A passarela que denominei de “*Abrigo*” (da série habitar), 2008 é composta em concreto armado e guarda-corpo em estrutura de ferro, possuindo em cada extremidade duas alças com lances de rampa que vencem um vão de aproximadamente 40 metros de comprimentos, com altura vertical de 6 metros.

O seu fluxo de pedestres é significativo pois facilita o acesso até a Rua 25 de março, o metrô São Bento e o terminal de ônibus na Praça dos Correios. As suas estruturas projetam sombra durante todo o dia. Na parte inferior de uma de suas extremidades vivem alguns moradores sem-teto que utilizam a projeção das estruturas da rampa para abrigar-se e o fazem em grande parte cobrindo o chão-de-pedras pontiagudos ali existentes, utilizando papelões para forrar o chão. Essas pedras em paralelepípedo foram postos fincados estrategicamente pela prefeitura de São Paulo, justamente na inferior da rampa como medida de contenção de qualquer uso fortuito. No outro extremo, no sentido da Avenida 9 de Julho a presença maior são de usuários que tomam o transporte público em direção aos corredores da zona oeste, o espaço é ainda dividido pelos vendedores ambulantes que se instalaram no plano inferior da passarela.

1.2 O HABITAR COM O CORPO: Miradas

Em meados do mês de agosto de 2003 saíra em viagem de Fortaleza, minha cidade natal, para a cidade de Cuiabá, capital mato-grossense. Trajeto este que fora feito de ônibus e que levou cerca de três dias até o destino final, com uma conexão na cidade de Brasília para mudança de transporte rodoviário.

Após dois dias na estrada, ao chegar à rodoviária de Brasília, tratei de comprar o bilhete para dar continuidade ao destino desejado. Acertei os pormenores e, com algumas horas de espera para embarque, resolvi caminhar pelo saguão da rodoviária observando o movimento das pessoas que circulavam apressadamente pelo equipamento.

Avistei, sentado em um dos bancos de espera, um senhor de meia idade com barba grisalha longa que lhe cobria o pescoço. Ao seu lado, um par de muletas escoradas entre pilhas de caixas que lhe pertenciam e algumas poucas malas. Ele se postava descansado e sereno, lendo um livro sem capa e com folhas já amareladas pelo uso e tempo. Chegou meu ônibus, tomei-o e parti para meu destino.

Dez dias após, quando retornava de Cuiabá, desci novamente na rodoviária de Brasília a fim de fazer novamente conexão para Fortaleza. Chegara à rodoviária cedo demais, cerca de uma hora da manhã e teria que esperar amanhecer para tomar um ônibus urbano que me levaria até o aeroporto de Brasília, pois a volta à Fortaleza seria feita por lá e o vôo sairia no final da manhã. Diante da situação que me era imposta pelo destino ou pelo tempo, resolvi apropriar-me de algum mobiliário tal como fizera aquele homem que vira há dez dias, naquela mesma rodoviária.

Procurei um lugar que me parecesse o mais tranqüilo e o mais seguro possível. Encontrei num balcão de atendimento a clientes de uma das empresas de transporte rodoviário, meu leito. Deitei-me no chão, do lado interno do balcão, de forma que o mobiliário me resguardasse; a mochila me servira de travesseiro e a outra bolsa que levava comigo amarrei-a ao meu corpo com sua alça.

Amanheceu, era por volta de cinco horas da manhã, não dormira suficientemente bem, mas, estava satisfeito em saber que em poucas horas estaria em Fortaleza. Levantei e fui à procura do banheiro da rodoviária para lavar o rosto e em seguida tomar um café; olhei no final do saguão da rodoviária e avistei o mesmo homem com quem me deparara dez dias atrás, cuja forma de ocupar aquele espaço

de passagem me inspirara a fazer o mesmo. Ele ainda dormia, cobria-se com uma manta de cor cinza que o protegia do frio ferrenho. Ainda assim parecia tranqüilo e despreocupado com suas caixas e bagagens ao seu redor, indiferente ao movimento e às pessoas que por ali transitavam.

No mesmo ano que vivenciei a experiência na rodoviária de Brasília, passei a buscar nas ruas de Fortaleza e por todas as demais cidades por onde andei, ocupações análogas as que presenciei. Esta busca resultou no direcionamento desta pesquisa e deu-se numa tentativa de compreensão dos pormenores ainda velados por detrás dessas ações, estimulando-me a compreender suas essências e significados. Os dois casos que se seguem, deram-se entre os anos 2003 e 2005 e fazem parte desse processo artístico-investigativo. E que foram seminais para o norte da minha pesquisa.

Seu Alves



fig.43 Seu Alves, poeta (2009)³⁰

Seu Alves se desloca todas as manhãs de sua casa, que fica nas proximidades do terminal de integração do Papicu, bairro homônimo, em direção à Avenida engenheiro Santana Júnior, em Fortaleza. Em poucos minutos chega ao

³⁰ Foto in Revista Pense, ano 1/n.: 1. 2009, p. 21

ponto de ônibus onde improvisa uma cobertura com lona plástica para proteger-se do forte sol cearense.

Tem como companheira de sombra uma castanholeira localizada no eixo da quadra. Ainda cedo o tráfego de pedestres e carros na região já se intensifica. Ali, Honorato Alves, o poeta-sapateiro exerce seu ofício; no carrinho que o acompanha estão os apetrechos da profissão. Há 17 anos ocupa a mesma calçada, habitando, construindo e inscrevendo sua presença na paisagem e na memória dos passantes.

Com tinta ele pinta as paredes brancas dos muros, os postes de iluminação, as calçadas, os bancos, todos os mobiliários urbanos debruçam-se aos seus versos e pensamentos, com mensagens que ao serem escritas são oferecidas ao público que por ali circula, num diálogo mudo entre ele e as pessoas que o observam, palavras carregadas de materialidade e de voz.

Suas inscrições começaram com um cartaz que dizia: "sapateiro Alves – onde o velho fica novo" após ser retirado, seu Alves não hesitou em estender suas palavras aos muros, outrora brancos e que foram incansavelmente repintados e re-escritos por ele e que hoje tomam toda a quadra.

Desta forma ele habita um espaço de passagem e o transforma em lugar, pois "o espaço é um lugar praticado" como dizia Certeau (1994, p.202). Sua ação parece encontrar nesse lugar o acolhimento da palavra materializada em grafismos de tintas cores.

A paisagem rende-se assim a suas mãos e a cidade aos seus sonhos. Pelo menos enquanto não chega o anunciado *supermarket* que tomará a quadra demolindo seus muros-versos, tentando preencher os vazios brancos de cal com uma arquitetura nova. Os muros serão demolidos, mas as memórias, estas resistirão em cada um.



fig.44 Filho do Seu Alves (2003)



fig.45-48 Inscrições no muro, piso e mobiliário urbano (2003)

Dona Francisca



fig.49 dona Francisca e seu jardim(2003)

Na Avenida Santos Dumont, em Fortaleza, uma imagem pontuou a paisagem externa que avistara da janela do coletivo - a presença duma senhora que estava a habitar um dos abrigos de ônibus daquela movimentada avenida. A construção de sua espacialidade, no mobiliário, deu-se de forma lenta e processual, em três momentos: (1) pela demarcação do lugar com sua presença, (2) pelo comércio informal que ela exercera logo após o processo de ocupação e (3) pelo jardim que ela edificara reciclando garrafas PET³¹ e latas de embalagens. Presenciei estes momentos com um olhar atento de forma a enquadrar seu "habitar com o corpo" como uma construção poética no espaço urbano.

Primeiramente ela o fez inserindo sacolas sobre uma metade do banco de concreto do abrigo. Esses volumes continham suas roupas, apetrechos e objetos ficando sobre o assento, como uma forma de delimitar o lugar deixando a outra parte do banco para o uso dos transeuntes que por lá passavam. Em um segundo

³¹ Politereftalato de etileno ou PET é formado por polímeros e utilizado principalmente na forma de fibras para tecelagem e de embalagens para bebidas. In [http://pt.wikipedia.org/wiki/PET_\(plásticos\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/PET_(plásticos)) Acesso em 27-09-09

momento e com a colaboração dos moradores da região ela passou a exercer o comércio informal com venda de balas e doces em uma pequena banca-móvel no abrigo de ônibus. Por fim, num terceiro momento, ela construiu um jardim em uma das laterais do mobiliário, jardim este que fora se espraiando em verde pela calçada quebrando o cinza de concreto da construção do abrigo de passagem (FREITAS, 2009b).

Sua ação e sua presença pareciam absorver os vazios e rastros deixados naquele não-lugar ao transformá-lo pela ação de seu habitar-corpo que criara uma memória urbana daquele contexto na cidade, inscrevendo com sua ação gestual no lugar de passagem do ponto de ônibus a materialização de seus desejos íntimos poetizados em ações puramente simbólicas que podiam atingir o corpo mais despercebido.

Aproximando essas duas experiências observadas em Fortaleza percebe-se que a construção do espaço em ambos, Seu Alves e Dona Francisca, deu-se a partir das ações de seus corpos e das re-significações que estes fizeram dos espaços públicos; ao transformá-los em lugar praticado e capaz de transformar o outro pelas suas ações na paisagem da cidade, pois a paisagem carrega consigo essa rede de significados que potencializam a inscrição desse corpo na cidade. Essas reflexões foram seminais em meus processos poéticos e serviu-me de referência ao transladar-se a discussão para a escala da cidade urbana de São Paulo, onde deparou-se com outras especificidades que envolviam esse corpo e suas relações com um espaço, sobretudo as estratégias de segregação àqueles que vivem em situação de rua.

Desta forma, o estrangeirismo de minha presença em São Paulo incitou-me a buscar respostas as inquietações presentes, traçando uma poética que pudesse ser crítica e reflexiva aos processos engendrados pela arquitetura e urbanismo, através do caminhar como forma inclusão do corpo no corpo-cidade e da intervenção na cidade.



fig.50-52 jardim, banca e mobiliário (2003)

2 CORPO INCLUSO

No capítulo anterior, viu-se que a modernização estabeleceu um conjunto de ideais que colaboraram para a subtração da participação do homem no espaço público, ao colocar o corpo num estado estático imposto pelos planos urbanos. Viu-se ainda que, na cidade de São Paulo, essas afirmações têm se instaurado de forma latente através dos projetos de urbanismo, de *design* e de arquitetura.

No capítulo II, abordo as práticas artísticas do Dadaísmo, do Surrealismo e da Internacional Situacionista por contribuírem significativamente com a ampliação das discussões sobre a cidade e a inclusão do corpo-cidadão nas experiências artísticas e críticas dos espaços públicos. Como forma de fermentar as reflexões desta pesquisa, apresento os trabalhos de dois artistas: Krzysztof Wodiczko e Vito Acconci, a fim de expandir a pesquisa ao campo poético das intervenções urbanas artísticas, a partir de experiências que foram instauradas no contexto sócio-urbano da cidade de São Paulo as quais não negligenciam o que vêm ocorrendo nos espaços públicos de grandes cidades que sofreram e têm sofrido processos similares de segregações, embora guardadas as suas devidas especificidades e proporções.

2.1 O CAMINHAR NAS PRÁTICAS ARTÍSTICAS – Dadá, Surrealismo e a Internacional Situacionista

O caminhar é uma das formas simbólicas pelo qual o corpo pode resignificar lugares, colocando-se como uma possibilidade de intervenção urbana. (FREITAS, 2009a) A ação de caminhar infere ao corpo uma incitação dos seus estímulos perceptivos para as paisagens que lhe cercam e que compõem o cenário urbano tomado como produto dessas práticas sociais, fazendo assim interlocução com o corpo enquanto ator que pratica a cidade. Uma vez que essas práticas fundamentam, significam e ressignificam os espaços das cidades (MAGNANI, 2008, p. 39).

O caminhar como ação artística de intervir na cidade se diferencia de um caminhar descomprometido e também de um caminhar habitual, pois enquanto um observa o entorno que o cerca, o outro cruza a cidade interessado, tão somente, em deslocar-se de um ponto ao outro. O caminhar do artista coloca-se como um caminhar melindroso, atento a perceber as nuances envoltas nas dinâmicas sociais e nos conflitos presentes nas paisagens.

Os Dadaístas partiram dessas práticas de caminhar como uma forma de participação crítica à Paris moderna que se erguera e que fora tomada como a "cidade da banalidade" (REY, 2008, p.2076). As visitas aos lugares banais representavam para eles um modo de dessacralização que buscava unir arte/vida, cotidiano/realidade e de onde o andar era operado como dispositivo para a re-significação desses lugares ditos banais.

Suas visitas tiveram início com a *Grande Saison Dada* (1921), que compunha ações públicas no centro da capital francesa, buscando uma conscientização para a realidade da vida cotidiana na cidade.

Vale lembrar que, durante este período, a velocidade e o movimento fizeram-se presentes nas cidades modernas, sobretudo com o advento do automóvel, fato que encantou aos futuristas (CARERI, 2002, p.70)³² que buscaram apreender essas experiências através dos suportes tradicionais da arte. Os dadaístas, por sua vez, não estavam ligados a essa representação, mas sim à prática-ação nos/dos espaços da cidade, práticas essas que se deram com seus corpos através do caminhar que “foi tomado como uma forma estética capaz de substituir as representações³³” da época, onde o incentivo à passagem e não à permanência, gerou um tipo de ocupação do espaço público e um culto ao automóvel.

O Dadaísmo deu-se neste momento em que a cidade de Paris passava pela modernização e por onde vagou em suas ruas a personagem do *flâneur* na poesia de Baudelaire conforme descrito por Walter Benjamim (1989, p.67-98).

³² “A cidade futurista era uma cidade atravessada pelos fluxos de energia e pelos turbilhões de massas humanas, uma cidade que havia perdido qualquer possibilidade de uma visão estática, e que se colocava com os automóveis a toda velocidade, com luzes, com os ruídos, com a multiplicação dos pontos de vista prospectivos e com a metamorfose constante do espaço. Assim a investigação futurista se baseava numa leitura dos novos espaços urbanos e dos acontecimentos, se detendo no momento da representação sem adentrar na ação no espaço urbano”. [grifos meus]

³³ Ibidem (p. 70)

Ao propor a *Flânerie*, Baudelaire faz uma crítica à Paris de *Hausmann*³⁴, colocando a participação do cidadão em contraposição à espetacularização da cidade. Sobre essa experiência o autor descreve:

A rua se torna moradia para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios sente-se em casa tanto quanto o burguês entre quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são uns adornos de parede tão bem, ou melhor, que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são a escrivaninha onde apóia o bloco de apontamentos; bancas de jornais são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente. (BAUDELAIRE, apud BENJAMIM, 1989, p.35).

Assim, o flâneur andava pela cidade como forma de inserção artística praticada com o corpo “para inscrever-se no espaço-tempo real e de onde inspiraria outras experiências que se propuseram a vivificar o projeto revolucionário de superação da arte, tais como os abordados pelos surrealistas e pelos situacionistas” (CARERI, 2002, p.74).

É importante observar-se que o *flâneur* de Baudelaire tivera como antecessor e referência frutífera o conto de Edgar Allan Poe denominado “*O homem da multidão*” que tinha como cenário a cidade de Londres que de semelhante forma passara pelos processos de modernização no século XIX. Em sua obra, Allan Poe retrata o movimento acelerado da população londrina, geridos pelos processos simbólicos do tempo e do espaço. Numa de suas percepções da paisagem, ele avista um homem solitário e imediatamente passa a segui-lo, a experiência relatada direciona para os processos de individualização que as cidades já experienciavam e do engessamento das relações humanas no espaço urbano. Em um dos trechos do conto, lê-se que:

A grande maioria dos que passava tinha uma atitude satisfeita e eficiente, e parecia só pensar em abrir caminho na torrente. Tinham as sobancelhas franzidas e moviam os olhos com rapidez; quando esbarrados por outros passantes, não expressavam nenhum sinal de impaciência, apenas ajustavam a roupa e seguiam se apressando. Outros, de uma classe também numerosa, tinham movimentos agitados, o rosto vermelho e falavam e gesticulavam sozinhos, como se sentindo solitários exatamente por causa da densidade do agrupamento à sua volta. (POE, 1993, p.13).

³⁴ No primeiro capítulo intitulado “Segregação em São Pulo” discorri sobre processo de urbanização implantado pelo barão de *Hausmann* na cidade de Paris ao apontarmos que esses ideais estiveram presentes em São Paulo na década de XX, com Prestes Maia.

“O homem da multidão” fora relatado como aquele que andava pela cidade deambulando solitariamente por ela, insatisfeito e inquieto com as paisagens que se levantavam perante seus olhos. Allan Poe, ao escrever seu conto, mergulha num ato de sensibilidade para versar sobre a riqueza imensurável de cada gesto humano e anônimo e da força que estes corpos possuíam de transformar o mundo ao seu redor. Ele observara desde as vestimentas até as atitudes, os rostos e suas expressões. Punha-se assim como um etnólogo das ruas, dos espaços das cidades, dotado de um aparato conceitual a fim de reconhecer e analisar a vida urbana.

No caminhar dadaísta, as primeiras visitas se apresentaram como uma operação que buscava transformar o ato de conhecer a cidade em ação artística, procurando ativá-la por atitudes simbólicas e significativas. A operação realizada pelo grupo, na velha igreja de *Saint-Julien-le-pauvre* em 21, constituiu-se como “a primeira operação simbólica que atribuía um valor estético a um espaço ao invés do objeto”. É importante pontuar que neste período, as modalidades de “intervenção urbana em espaços públicos eram um campo específico dos arquitetos e urbanistas” (CARERI, p.76), e de onde as atividades artísticas só penetravam através das esculturas que “ornavam” praças e parques públicos.



fig.53 Dadaístas em *Saint-Julien-le-Pauvre* (1921)³⁵

As intervenções Dadá deram-se no campo da reflexão desses espaços públicos e não pretendiam com isso uma inserção material, mas sim, simbólica, através do mapeamento, documentação e registros que faziam desses lugares.

³⁵ In: Careri (p. 77)

Contribuíram com isso, para a saída das manifestações artísticas das salas de exposição para a cidade e dos trabalhos de cunho puramente estético-objeto para o vivencial-coletivo em diálogo estreito com as questões sócio-políticas da vida urbana.

Já em 1924, foram os artistas surrealistas que realizaram as suas primeiras caminhadas³⁶. Estes, influenciados pela psicanálise, tinham como objetivo percorrer de forma "errática"³⁷ o espaço natural da cidade de Paris, buscando com essa ação descobrir as zonas possíveis de serem ativadas pelos seus corpos.

Suas deambulações aconteciam em cenários que não eram mais as cidades dadaístas e sim os territórios vazios e espaços desabitados com a intenção de provocar em quem caminhasse uma forte apreensão da paisagem e que objetivava com isso uma "forma de alcançar um estado hipnótico, uma desorientada perda de controle, através da qual era possível entrar em contato com a parte do inconsciente desse território" (ibdem, p.84).

A partir dessas deambulações, surgiram as propostas dos mapas influenciados que eram representações desses lugares de passagens com suas respectivas percepções cartografadas. Neles "o espaço *aparecia* como um sujeito ativo e vibrante, *como* um produtor autônomo de afetos e relações" (ibdem, p.83) grifos meu. Desta forma, o vagar dos surrealistas passava a constituir-se numa cartografia desses espaços elaborados pelo caminhar e pela percepção da paisagem. Assim, tanto o Dadaísmo como o Surrealismo, foram alavancadores dos ideais presentes na Internacional Situacionista, anos depois, pois suas experiências e aprendizagens contribuíram para o fortalecimento do grupo situacionista e para a construção do que se denominou mais tarde como Urbanismo Unitário (JACQUES, 2003) como embate aos princípios contidos na Carta de Atenas³⁸ que propunha em seus planos urbanos o funcionalismo e setorização das cidades.

³⁶ A primeira definição de surrealismo dada por André Breton se encontra no manifesto escrito na introdução do *Poisson soluble*, onde ele define como: "Automatismo psíquico puro mediante o qual se propõe-se expressar verbalmente, por escrito ou qualquer outra forma, o funcionamento do pensamento real" (ibdem, p.81-82).

³⁷ O errático consistiu em deambular pela cidade como forma de atingir o inconsciente pela experiência de caminhar.

³⁸ Princípios elaborados pelos arquitetos e urbanistas modernistas ligados ao CIAM como forma de estabelecer seus ideais de cidade.

A Internacional Situacionista foi formada em 1957 por pensadores e ativistas³⁹ que se colocaram contra a espetacularização, a não-participação do corpo e a alienação e passividade da vida social. Buscaram a partir desses pontos construir um pensamento crítico ao urbanismo modernista, por meio da reflexão aos modos do viver urbano que engessou a experiência do homem na cidade e que suprimiu os espaços públicos, favorecendo a conseqüente anulação da participação desse corpo na experiência urbana. As segregações espaciais se materializaram nas setorizações e fraturas dos espaços ou nas suas especializações e funcionalismos (TAVARES, 2002, p.48-52) presentes nos planos estanques dos modernistas e que, conseqüentemente transformou a dinâmica entre cidade-corpor-arquitetura.

Como resposta, os situacionistas procuraram formar novas territorialidades e situações, resgatando a forma nômade de habitar os espaços públicos que foram sendo reduzidos pelos planos urbanos ditados pela Carta de Atenas. Para isso, propuseram investigações a partir da: (1) “psicogeografia” – estudo dos efeitos psíquicos que o meio urbano produzia nos indivíduos e a (2) “deriva”- construção e experimentação do espaço público como modos de identificação e materialização do habitar, constituindo-se nos ideais que denominaram de Urbanismo Unitário. Sobre os objetivos do grupo, Jacques (2003) fala que:

O interesse dos situacionistas pelas questões urbanas foi uma conseqüência da importância dada por estes ao meio urbano como terreno de ação, de produção de novas formas de intervenção e luta contra monotonia e de ausência de paixão na vida cotidiana moderna. (p.13)

A Internacional Situacionista propôs nessas experiências de apreensão do espaço urbano, uma absorção das características psicológicas, sensoriais e emotivas do lugar, tal como a idéia de andar sem rumo, onde as derivas realizadas através do caminhar procuravam estimular os campos de passagens dessas ambiências, num envolvimento capaz de aproximar e construir a percepção real da cidade. Tratava-se, portanto, de uma imersão sensitiva no espaço, cuja presença

³⁹ Formado a partir da internacional letrista, o grupo encabeçado por Debord e seus colegas Frank Conord, Michele Bernstein, Mohamed Dahou, Gil Wolman e Jacques Fillon baseavam-se na psicogeografia e na deriva como forma de criar um urbanismo unitário em contraposição ao urbanismo setorial e funcionalista dos modernistas.

ativa do caminhante na recepção e na construção dessas relações formava no corpo uma memória e uma consciência do lugar habitado.

É pertinente apontar a crítica feita pelo grupo aos processos de enobrecimento das áreas centrais, que continuam atuais, tomado como exemplo os processos em andamento no bairro da Luz (SP), processos que o grupo situacionista já combatera na Paris pós-guerra e que tendiam a criar uma “petrificação ou pastiche do espaço urbano, principalmente nos centros históricos, provocando uma museificação e patrimonialização.” (JACQUES, 2003 p. 13).

Esses processos de espetacularização (DEBORD, 1997, p.18)⁴⁰ presente nas cidades, tendem a transfigurar os espaços públicos transformando-os em cenários para os carros-corpos que circulam pela cidade, suprimindo o espaço público em favor do privado, para formar os “espaços desencarnados” (idem, 2006, p.126-27).

2.2 CORPO E CIDADE

Os artistas Krzysztof Wodiczko e Vito Aconcci, estiveram presentes no projeto *ArteCidadeZonaLeste* em São Paulo. Em sua quarta versão o projeto realizado em 2002, tomou como campo de ação para as intervenções urbanas o bairro do Brás e seus adjacentes – Pari, Belenzinho e Mooca. As escolhas dessas regiões deram-se pela pertinência do seu contexto urbano na história e no processo de industrialização que ocorrera no século XX, tendo sido importante pólo fabril e o primeiro bairro da zona leste de São Paulo a ser permeado pela expansão urbana do Centro.

No entanto, é importante pontuar que a região foi literalmente dilacerada por esses processos de expansão urbana, aumentando as barreiras físicas no espaço e isolando a região do resto da cidade, de forma que o lugar se configura hoje, como:

Uma organização de edifícios institucionais com viadutos recortando todo o plano, impedindo a integração do tecido urbano. De forma que toda a região foi urbanisticamente desconfigurada, o que afastou investimentos imobiliários e atraiu uma grande massa de população carente e sem-teto.⁴¹

⁴⁰ “O espetáculo domina os homens vivos quando a economia já os dominou totalmente. Ele nada mais é que a economia desenvolvendo-se por si mesma. É o reflexo fiel da produção das coisas, e a objetivação infiel dos produtos”. Tese 16.

⁴¹ Disponível em http://www.pucsp.br/artecidade/novo/vito_local.htm Acesso em 06/12/08

As experiências destes dois artistas na região trouxeram confrontações pertinentes entre o papel da arquitetura e do *design* na configuração urbana e social da cidade, tal como hoje percebe-se e de onde é possível presenciar um adensamento significativo de moradores em situação de rua ocupando os cenários dos planos viários que atravessam a cidade e que formam os vazios urbanos ou as áreas resquiciais que são logo ocupados numa transmutação espacial onde o êxodo urbano de uma massa de desabrigados, que não tendo para onde ir passam a alojar-se nestas estruturas, fazendo dali seu repouso às sombras de árvores e viadutos.

As propostas de Wodiczco e de Acconci, em São Paulo, durante o *Artecidadezonal este*, criaram aproximações destes discursos com os moradores da região do Glicério e suas propostas aproximaram-se, chegando a ter interesses comuns ao apontarem para as questões de segregação produzidas no espaço urbano de uma grande cidade. Cada um, no entanto, direcionou seu olhar para uma problemática específica, mirando sobretudo para as potencialidades de visibilização desses desequilíbrios arraigados e presentes nas paisagens.

Wodiczco, por exemplo, tomou como público de seu trabalho a comunidade de catadores de papel no Largo do Glicério, enquanto Acconci esmerou-se em intervir nas situações de desabrigo dos sem tetos do mesmo sítio. Os trabalhos plásticos de ambos os artistas, assim como seus processos tiveram como olhar atento às necessidades desses públicos excluídos que sobrevivem às margens da sociedade. Buscaram através da arte urbana e suas possíveis formas de comunicação com o espaço, uma humanização não somente da arquitetura e do *design*, mas sobretudo do próprio homem.

Desta forma, os trabalhos de Intervenção Urbana de Wodiczko e de Acconci contribuem significativamente para as questões que venho levantando até o momento, pois suas poéticas parecem estabelecer um discurso estreito aos interesses desta pesquisa, ao tomar o homem como elemento frutificador dum senso político-social na construção da paisagem urbana.

Wodiscko

O trabalho de Wodiscko no *Artecidadezonal este* consistiu na idealização e *design* dum *vehicle critical* para os catadores de papel da região. Seu trabalho-processo iniciou-se com a pesquisa de campo, levantamento e interlocuções feitas por ele junto às cooperativas de catadores de papel, aproximação esta que fora importante para a compreensão e adequação do *vehicle* as necessidades reais das comunidades envolvidas. Destes estudos resultou-se como produto plástico dois protótipos do *homeless vehicle project* para o contexto de São Paulo, que ficaram expostos ao público no pátio do Pari com os respectivos estudos e ficha técnica.

Na década de 80, na cidade de Nova Iorque, o artista elaborou seu *homeless vehicle project* tendo como referência, naquele momento, os carrinhos de supermercados usados pelo público sem-teto nova-iorquino. Propunha que os veículos servissem de instrumento de sobrevivência a esses cidadãos na cidade embrutecida, possibilitando aos *homeless* enquanto nômades, a possibilidade de deslocar-se pela cidade, uma vez que “para eles, tudo acaba sendo uma questão de logística: carregar, guardar, esconder, passar para frente⁴²” como formas de arquitetura feitas para o corpo em contraponto ao enrijecimento provocado pelas despolitizações que embotaram as relações humanas, seus prazeres e desejos, assim:

O trabalho de Krzysztof Wodiczko *consistiu* em equipar essas populações para as batalhas pela ocupação dos espaços intermediários, os intervalos indefinidos entre os enclaves de habitação e comércio, as grandes estruturas arquitetônicas que dominam a paisagem urbana⁴³.

Outro projeto pertinente de Wodiczko que se aproxima desta discussão foi o seu trabalho *homeless projection* onde por meio de projeções em espaços públicos narrou os processos de *gentrification* ocorridos durante a "revitalização" do *Union*

⁴² Disponível In: http://www.pucsp.br/artecidade/novo/txcurador_wodi.htm Acesso em 18-08-09 (grifos meu)

⁴³ idem (grifos meu)

square garden, em Nova Iorque. Suas projeções de *homeless* eram sobrepostas às esculturas e monumentos instalados no Parque.

Pode-se perceber que a problematização levantada no trabalho Wodiczko busca tornar visível a condição social dos desabrigados cegadas pela alienação do homem e pelas diversas formas de controle do corpo-cidadão.



fig. 54 *The Homeless Projection 2*⁴⁴

O *critical vehicles*, longe de ser um dispositivo de solução ao problema de moradia, acaba carregando em sua arquitetura-móvil, uma ação política aos processos de segregação que engendram a cidade, frutos de processos maiores de especulação e interesses em áreas centrais. Sua proposta parece possibilitar uma visibilidade às condições humanas vividas pelos sem-tetos, frutos das cidades e de suas arquiteturas de exclusão. Torna público um estado social e seus processos de segregação presentes nas formas de controle deste corpo pelos mobiliários e equipamentos urbanos, uma vez que o público *homeless* vem sendo submetido aos mecanismos de evacuação, seja pela expulsão violenta para suas cidades de

⁴⁴ Projeção pública no memorial civil da guerra em Boston (1986) Disponível em: www.exitmedia.net/prueba/eng/autores.php?id=946 Acesso em 08-07-09

origem, dando um incentivo simbólico-financeiro para abandonarem a cidade ou nos deslocamentos para os bolsões de pobreza que se espalham e amontoam nas periferias da cidade, ou ainda nas estratégias construídas no espaço que se apresentam de forma explícita com a:

Construção de bancos convexos, que os impedem de se deitar, de superfícies irregulares, grades, espetos, e, até mesmo, de “esguichadas” de água, a fim de afastá-los de onde estejam. Esta é a resposta que o Estado e a cidade lhes oferecem: ratifica-os como excluídos. (QUINTÃO, 2008, p.104-107).

Wodiczco iniciou em 1998 sua pesquisa-ação, em São Paulo, contando com uma rede que colaborou com ele, fosse mediando os interesses envolvidos, fosse criando situações onde os usuários eram postos como sujeitos de sua proposta artística.

O veículo por ele projetado coloca-se como métodos críticos a fim de assegurar as operações de sobrevivência numa sociedade desigual. Baseia-se assim, na dinâmica de um nômade urbano, criando pela ação de seu corpo uma tática de sobrevivência no espaço-cidade e expondo a situação de segregação por ele vivenciada ao mesmo tempo em que instaura uma interlocução entre inteligências distintas na rede social.

Buscou assim uma publicização ao problema social pelo uso do *design* desenvolvido para o *vehicle critical* como forma de ação crítica à segregação presente. Acima de tudo importava para ele a formação de uma consciência política do problema, para que o cidadão pudesse ser capaz de modificar a paisagem pelas suas percepções e vivências, onde “sua movimentação visivelmente proposital pela cidade lhes *daria* identidade como atores no espaço urbano” (WODICZCO, 1999, p. 82)⁴⁵.

⁴⁵ Grifos meu

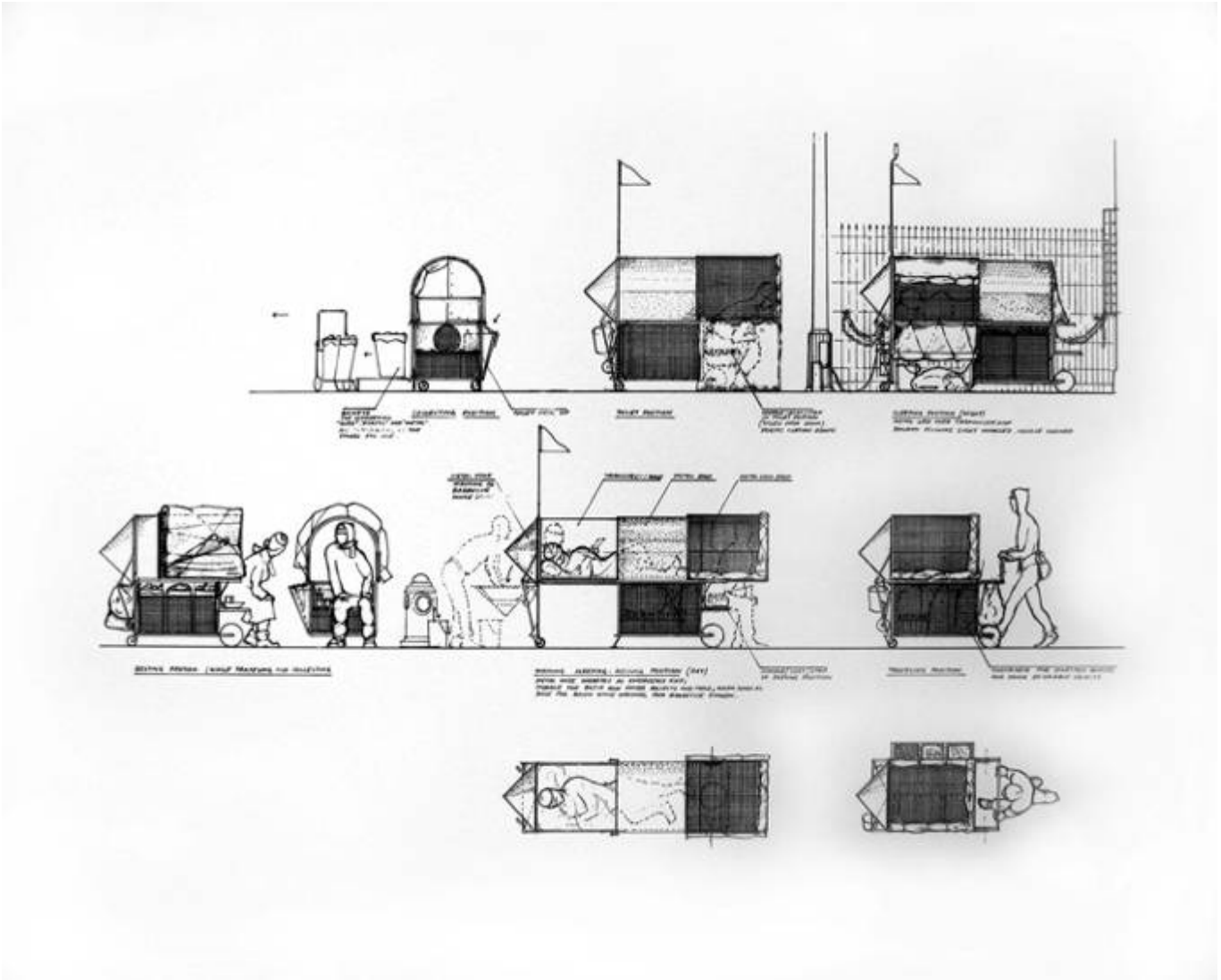


fig.55-57 projetos do homeless vehicle e protótipo pelas ruas de Nova Iorque⁴⁶



fig.58-60 veículo em Exposição no Pari(SP)

Acconci

O trabalho do artista Vito Acconci intitulado "*Equipamento para moradores de rua*" (2002) no viaduto do largo do Glicério, consistiu em intervir construindo um "dispositivo urbano-arquitetônico", capaz de ser utilizado pela grande população de rua do local. A obra se define como um abrigo de apoio, instalado embaixo do viaduto, sem portas e sem teto. De forma que a própria estrutura de concreto do viaduto servira de cobertura ao abrigo instalado.

Acconci vem trabalhando com precisão nas formas de ocupação do espaço, desde a década de 80, desenvolvendo formas de abrigos como *House Of Cars* (83) e *Mobile Linear City* (91). Neste período seu trabalho já vinculava arquitetura, *design* e paisagem. A sua composição de arquitetura se baseia, sobretudo, como lugar de vivência e prática social ao criar espaços fluidos mutáveis e facilmente desmontáveis⁴⁷.

Para ele a arquitetura é construída de formas leves e fluidas para permanecerem estáveis, pois para ele, vive-se num momento em que a arquitetura ocupa o lugar do homem. Uma arquitetura midiática e veloz que se torna ator e cenário de si mesmo, uma arquitetura que com suas formas e materiais seduzem o olhar e aliena a vida, cegando os olhos de ver a realidade como ela é de fato, para apenas se ver e se viver uma ficção que esconde a essência humana.



fig.61 *House Of Cars*⁴⁸

⁴⁷ Vide em <http://www.acconci.com/> Acesso em 08-07-09

⁴⁸ Disponível In: <http://slought.org/img/archive1/1387+press1.jpg> Acesso em 08-07-09



fig.62 *Mobile Linear City*⁴⁹

Em São Paulo, Acconci buscou trabalhar com as tensões presentes entre os espaços públicos e privados e isso pareceu ficar claro quando o artista determinou que as vedações do equipamento fossem feitas de placas de acrílicos translúcidos, pois, ao serem observadas pelo público-passante, o olhar do outro ao abrigo poderia penetrar e revelar a realidade presentes nos desequilíbrios sociais da cidade.

Essa transparência se contrapõe à compartimentalização e ao confinamento imperantes no espaço doméstico, reorientando o movimento e o olhar. Uma reconfiguração estrutural que altera a experiência e a percepção do espaço construído.⁵⁰

Dado as características do material empregado, o que se podia ver através das placas translúcidas eram imagens turvas de silhuetas em movimento no interior do abrigo, que emulavam ali a presença humana, evitando criar uma simulação da realidade vivida pelos moradores de rua, uma vez que os mesmos têm na realidade sua intimidade devassada pela ausência de paredes, de abrigo. A escolha por não usar portas, estabeleceu ao equipamento uma fluidez permitida ao corpo, que passara a incorporar a paisagem externa à sua ambiência interna, ao mesmo tempo em que potencializava a contaminação recíproca entre as partes que compunham a vida e o cotidiano da cidade criando camadas permeáveis entre si.

O projeto primeiro fora desenvolvido em 2000, tendo sido pensado para intervir em um prédio que se encontrara abandonado até aquele momento e que havia sido ocupado até 2002 pelos moradores em situação de rua da região do Glicério. A proposta inicial de Acconci previa uma resignificação da estrutura funcional deste prédio já ocupado pelos sem-teto criando ali uma espécie de

⁴⁹ <http://www.terminartors.com/acconci-vito/mobile-linear-city-1000276-> acesso em 08-07-09

⁵⁰ http://www.pucsp.br/artecidade/novo/txcurador_vito.htm acesso em 08-07-09

pequena cidade ou vila independente. Sairiam tentaculamente do edifício, três passarelas que avançariam no espaço da rua, agarrando-se aos postes de iluminação pertencentes ao mobiliário do entorno.

As passarelas permitiam ligações entre si que se comunicavam pelas escadas helicoidais e alças, formando calçadas elevadas onde os moradores da “vila” poderiam circular entre o espaço público e o privado, o fora e o dentro. Na sua composição mórfica os postes de luz apresentavam-se como núcleo de encontros formando ambiências diversas que versavam sobre as funções e usos domésticos no espaço público da cidade. No entanto, como o projeto artecidade passara por uma reestruturação organizacional neste período, a intervenção só pudera ser executada em 2002 e com significativas mudanças projetuais, uma vez que durante estes dois anos o prédio tivera suas instalações retomadas e restabelecidas pelo poder público. Esta guinada fez com que Acconci rapidamente refizesse seu projeto e o adaptasse às novas configurações sócio-espacial do Largo do Glicério.

Fez assim, um abrigo público, aberto e montado no plano protegido da auto-pista do Glicério, com instalação de ambientes separados pelas necessidades e uso. Acconci buscou, assim como Wodiczko, criar com estes embates no espaço urbano uma reflexão da paisagem segregada, buscando nestes conflitos forjar uma audiência e visibilidades aos problemas existentes, ora relegados aos planos distantes e descomprometidos com o cidadão.

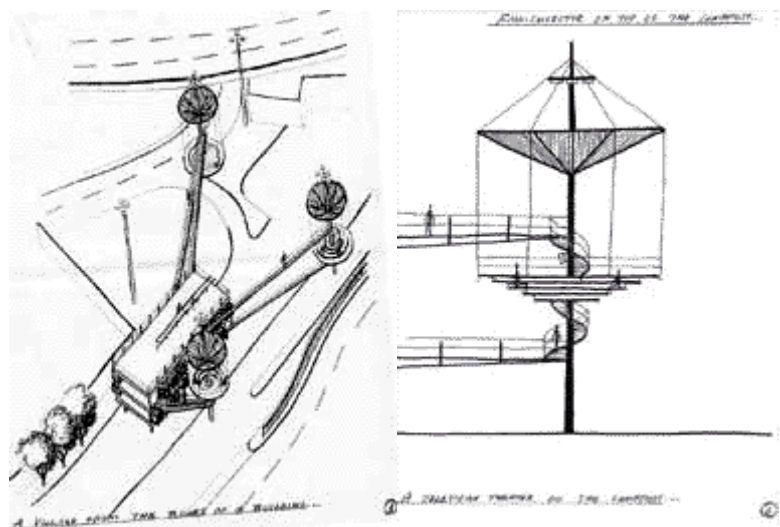


fig.63 esboço da proposta inicial do “equipamento para moradores de rua”⁵¹

⁵¹ Disponível In http://www.pucsp.br/artecidade/novo/vito_outline.htm Acesso em 08-07-09



fig.64-65 "Equipamento para moradores de rua" Largo do Glicério⁵²

Nas intervenções destes dois artistas percebe-se que a poética de suas ações não estavam na estetização do espaço urbano, da proposta e tão pouco na qualificação do *design* por eles propostos, mas sim na prática, vivência e reflexão desse espaço pelo corpo, de forma que suas propostas, enquanto processos, buscaram a valorização do público excluído e o exercício de escuta, sensibilização e percepção da paisagem. Eles assim o fizeram criando como respostas instrumentos de contestação as anti-arquiteturas que buscam desmontar o bem-estar social.

Estas idéias podem ser multiplicadoras no momento em que o artista se aproxima do público pondo-o como agente do seu processo poético.

⁵² In http://www.pucsp.br/artecidade/novo/vito_outline.htm acesso em 08-07-09

Pode-se pontuar que os trabalhos de Wodiczco e de Acconci, enquanto trabalhos de arte *site-specific* levaram consigo uma rede de significados, de histórias de vidas e de memórias e que ao apropriarem-se da arquitetura e *design* busca potencializar as transformações sociais pela ação de um corpo-crítico e agente na cidade.

Muito mais que abrigos e arquiteturas-nômades eles revelam um mundo de possibilidades presentes no ato criativo e na força de transformação deste corpo no processo de percepção das estruturas de poder que provocam o disciplinamento e exclusão do corpo. Contribuindo de forma significativa para as experiências que venho desenvolvendo nesta pesquisa e que tencionam levantar através das intervenções urbanas um corpo agente que re-signifique a cidade e suas arquiteturas, sobretudo a dos mobiliários urbanos que costumeiramente servem de abrigo aos moradores em situação de rua que criam com seus corpos, arquiteturas que buscam escapar a apreensão do lugar na medida em que praticam e vivenciam o espaço urbano e suas paisagens, tornando-se agente nela e contribuindo para a formação do que denomino nesta pesquisa como um ato de colher com o corpo para formar um “Corpo-crítico”.

3 COLHENDO COM O CORPO

Conforme apresentado na introdução, mais especificamente na estrutura do texto, este capítulo visa uma reflexão sobre o desenvolvimento do trabalho plástico. Para maior entendimento dos processos presentes é mister mostrá-los conforme o percurso praticado. Ressaltando que em um primeiro momento, fora por meio do mapeamento e da investigação das arquiteturas dos mobiliários urbanos que essa etapa construiu-se como poética de colher com o corpo, ceifando da cidade suas imagens, capturadas para fomentar a discussão sobre a segregação presentes nas arquiteturas. Assim, dividi este capítulo em três partes que se completam por constituí-se como peças fundantes para as reflexões buscadas no fazer artístico de onde apresento: (1) o Re-projeto "*Abrigo*", (2) a maquete físico-volumétrica de uma área da cidade de São Paulo e (3) a captura e composição da paisagem sonora para o site "*Abrigo*" utilizado no vídeo "*Fio-de-pedra*".

3.1 RE-PROJETO *Abrigo*



Portas e pontes são artifícios do talento humano destinados a separar o que está unido e a unir o que está separado [...] a nossa vontade de espaço supera a ligação das coisas.

George Simmel

A presença de pontes e passarelas nas paisagens de uma cidade, torna perceptível o desejo do homem em vencer os espaços para deslocar-se de um ponto a outro. Com freqüência se caminha transpondo obstáculos, vencendo distâncias para se percorrer a cidade. Se outrora essas construções manifestavam-se especificamente sobre as águas de rios, hoje elas se apresentam bem mais abundantes sobre os asfaltos formando viadutos, pontes e autopistas.

Ligar um lugar ao outro nem sempre foi à única função dessas arquiteturas, houve um momento em que as estruturas de passagens eram habitadas pelos homens, fossem para pequenas moradias, fossem para os tradicionais encontros em feiras públicas; a ponte de *Vecchio*, por exemplo, sobre o Rio Arno na Itália é uma dessas estruturas arquitetônicas que resiste ao tempo e que serve de entreposto de cidades, com um comércio vibrante sobre sua estrutura.

A passarela que escolhi para o primeiro Re-projeto de Interferência urbana cruza a Avenida Prestes Maia, no centro de São Paulo. Denominei-a de "*Abrigo*" e propus para a mesma um mobiliário urbano humanizado que servisse de aporte para a poética do projeto de Intervenção artística. As extremidades das suas duas calçadas, paralelas e intangíveis entre si são postas a comunicar-se pelas interligações das rampas que tocam as calçadas criando uma extensão do passeio ao formar uma espécie de calçada aérea para unir os lados opostos da rua. Sua elevação suave e gradual com inclinação de 8% possibilita ao corpo uma experiência suave e por vezes vertiginosa, ao possibilitar a visão da cidade de um ponto mais elevado onde o observador tem sua perspectiva fragmentada pelos

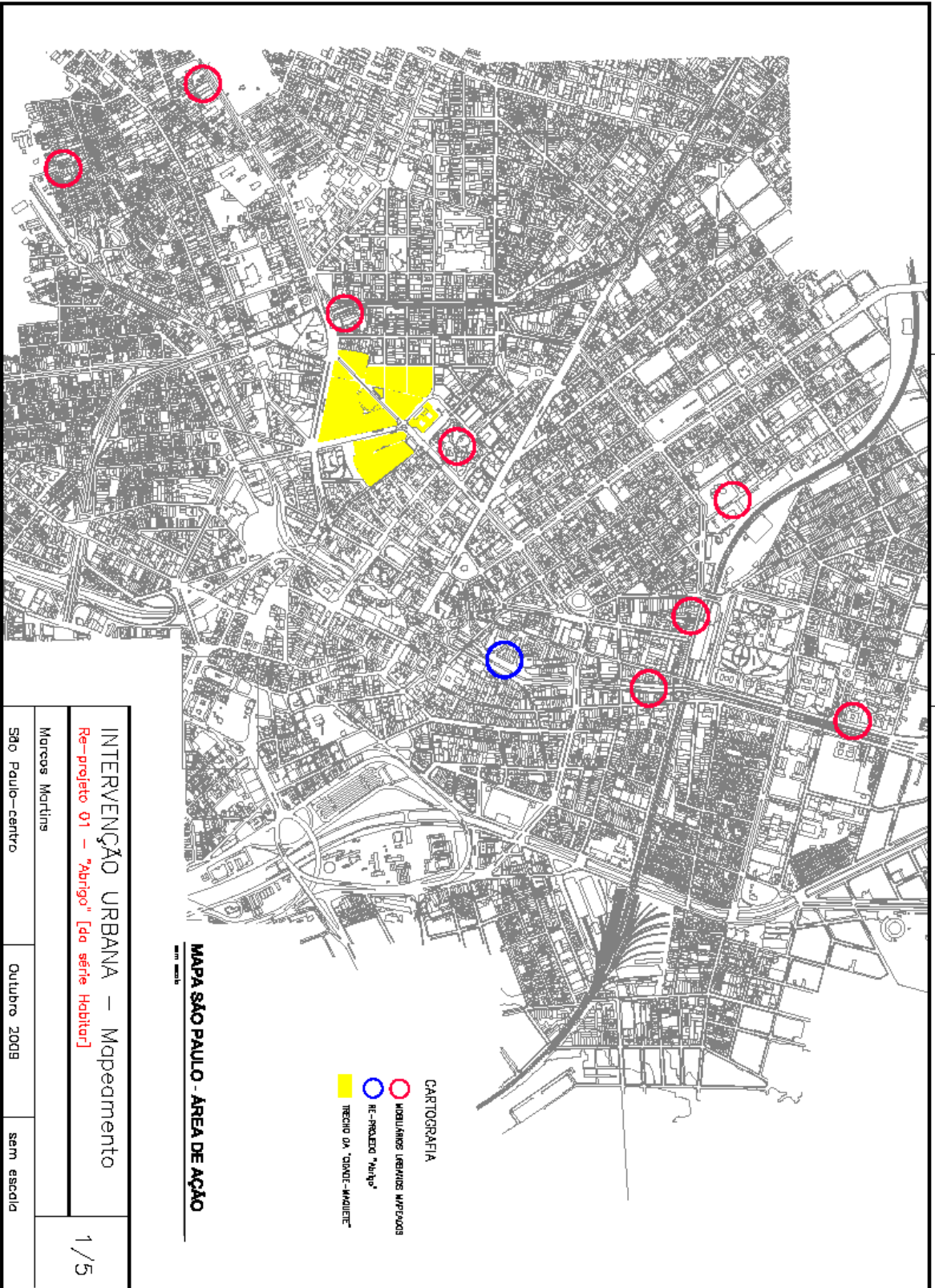
volumes dos prédios que cortam o horizonte e impossibilita o abarcamento da totalidade da paisagem construída pelo homem e que o cerca.

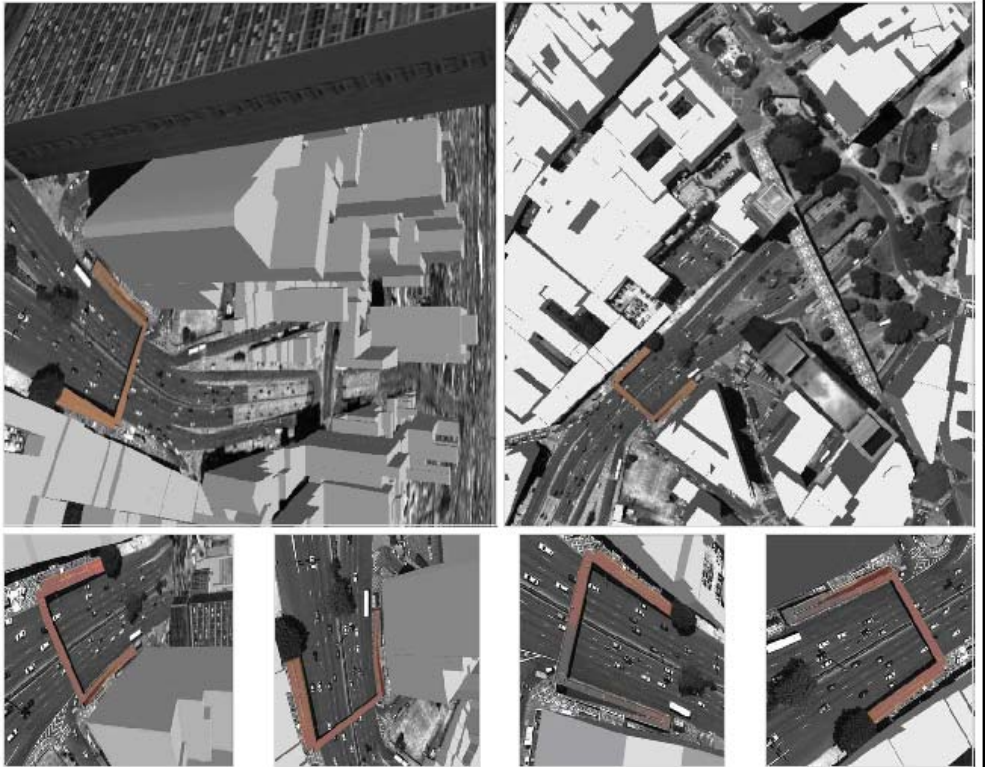
No caso da passarela "*Abrigo*" verificou-se uma alteração do projeto inicial que é bastante reveladora. A arquitetura de concreto armado da mesma mostra-se como uma interferência agressiva em relação ao seu entorno. Sob sua elevação foram implantados paralelepípedos que se estendem do passeio e cobrem toda a área antes tida como prolongação das calçadas, numa angulação que tenta inibir qualquer forma de apropriação fortuita daquele espaço. Muito embora haja um esforço em coibir o uso destes pequenos espaços resquiciais, é possível perceber a apropriação dos mesmos, seja por comerciantes informais, seja por moradores de rua. Estes últimos chegam até a improvisar com papelões, esteiras que cobrem as pedras, enquanto guardam seus utensílios, amarrando-os em sacos as grades do guarda-corpo.

A motivação pela escolha deste mobiliário urbano deu-se a partir da constatação destas adaptações que foram feitas pelos órgãos da administração pública da cidade a fim de impedir as inúmeras formas improvisadas de uso e de acesso às áreas urbanas tidas como obsoletas ou aquelas que poderiam ser rapidamente transformadas em abrigos e moradias para a população carente e desabrigada. Uma dessas áreas é justamente a parte inferior às rampas de acesso à passarela propriamente dita, local este bastante propício ao abrigo de pessoas que improvisam no lugar suas "camas" com papelões que são espalhados sobre as pedras agudas fincadas no chão.

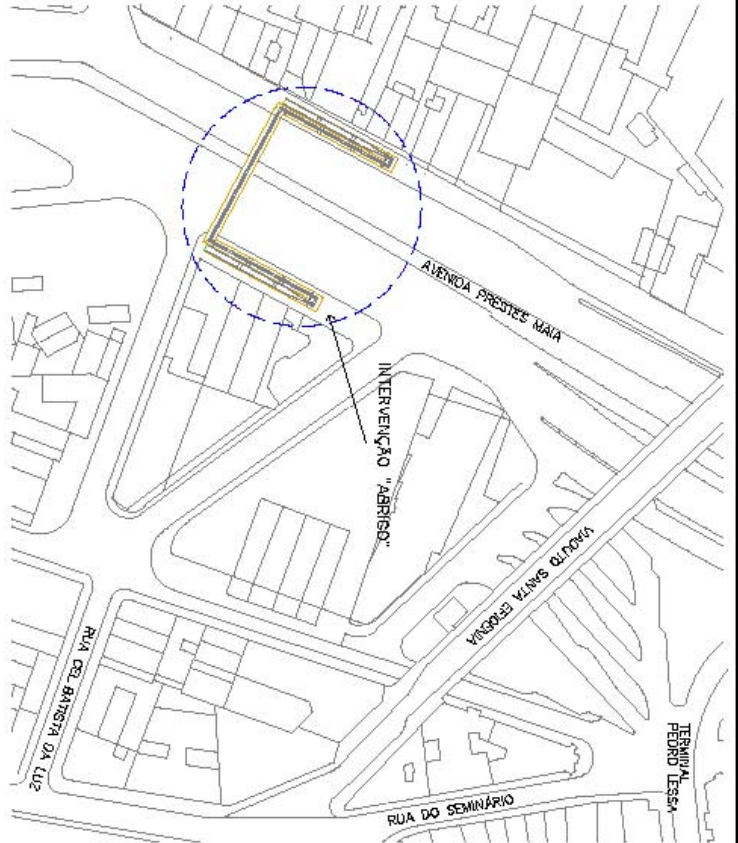
Apesar de haver um ponto de ônibus, o mobiliário não dispõe de bancos ou suportes de apoio ao corpo para seus usuários, mesmo tendo ali uma demanda significativa de usuários do transportes públicos, o que por si só justificaria a instalação de assentos.

Re-projeto "Abrigo" – Plantas



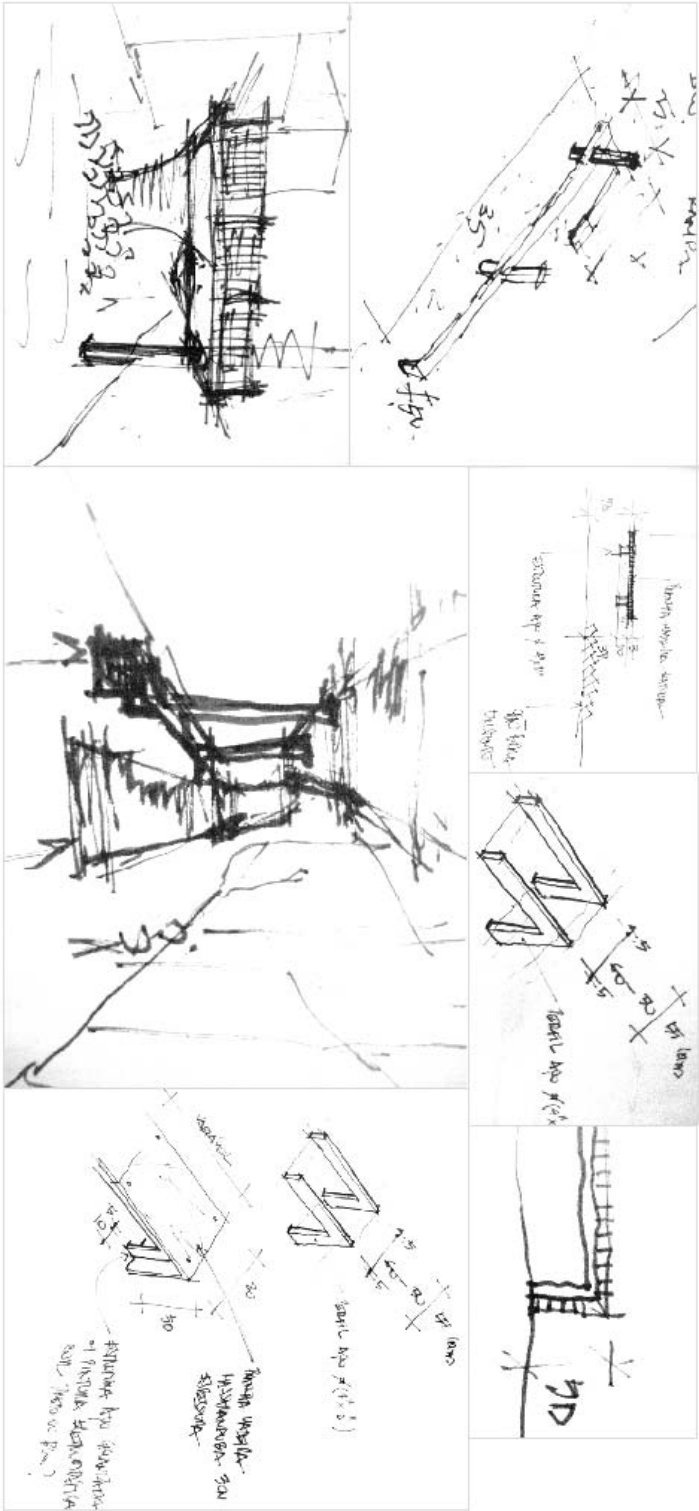


PERSPECTIVAS
SEM ESCADA



LOCALIZAÇÃO DO Re-projeto
SEM ESCADA

INTERVENÇÃO URBANA – Localização		2/5
Re-projeto 01 – “Abrigo” [da série Habitat]		
Marcos Martins		
São Paulo—centro	Outubro 2009	sem escada



INTERVENÇÃO URBANA — Estudos
Re-projeto 01 — “Abrigo” [da série Habitar]

3/5

Marcos Martins

São Paulo—centro

Outubro 2009

sem escola



fig.66

"Abrigo" [da série habitar], 2009



fig.67-72

"Abrigo" [da série habitar], 2009



fig.73-78

"Abrigo" [da série habitar], 2009

Cidade-maquete

No plano fílmico a representação da cidade se dá como um conjunto de imagens que buscam revelar o entendimento da realidade social através do ato de flunar pela maquete. O corpo-câmera percorre os volumes erguidos e esvaziados de vida, acessando caminhos, arquiteturas, formas e cadências só percebidas na escala da representação, uma vez que quando se caminha de fato pela cidade, diversas informações bombardeiam o corpo deixando escapar àquelas que poderiam acionar um olhar crítico às segregações presentes nos espaços. Alertando para a necessidade de um maior envolvimento do corpo na cidade para as anti-arquiteturas que se levantam e instalam no espaço público.

A linguagem do vídeo apropria-se do caminhar solitário, assumindo esta condição como forma de resistir à cidade pós-moderna que se ergue como elemento estranho ao corpo. Neste percurso, o corpo-câmera busca acessar os vazios e áreas resquiciais para aí encontrar seu repouso e habitar nestas investidas suas tentativas são frustradas, pois o corpo inquieto não encontra repouso e seque seu caminhar por entre as ruelas da cidade-maquete.

O branco presente nos volumes da cidade-maquete é revelado esporadicamente no filme, fazendo menção a estrutura urbana modernista e sua tensão com o corpo que busca seu lugar na cidade desencarnada, escura de cinza-concreto, hostil.

A assepsia da cidade é rompida pelo corpo que caminha pelo espaço urbano observando as dinâmicas que se dão entre arquiteturas e pessoas. Ao colher caminhando o corpo é habitado pela paisagem da cidade para só depois habitá-la e nela construir sua poética, pois “construir é, precisamente, uma conseqüência do habitar e não a sua razão de ser ou mesmo a sua fundamentação (HEIDEGGER, 2002, p.169)⁵³”. Assim, o caminhar como experiência artística neste processo dá-se como uma construção do habitar, onde corpo e lugar se entrelaçam.

A maquete fora composta em compensado MDF⁵⁴, o branco de suas formas e volumes ressalta os ideais presentes nas formas puras do repertório da arquitetura modernista. Um trecho da Praça da Republica, centro de São Paulo, foi escolhido

⁵³ Tradução de Emmanuel Carneiro Leão

⁵⁴ *Medium Density Fiberboard* ou chapa de fibra de madeira de média densidade.

para ser representada na cidade-maquete, local dotado de significativo número de prédios que inauguram os processos de verticalização na cidade, tais como o Copan (1951-1966), o Hilton Hotel (1972) e o Edifício Itália (1965).



fig. 79-81 *Detalhe Cidade-maquete*

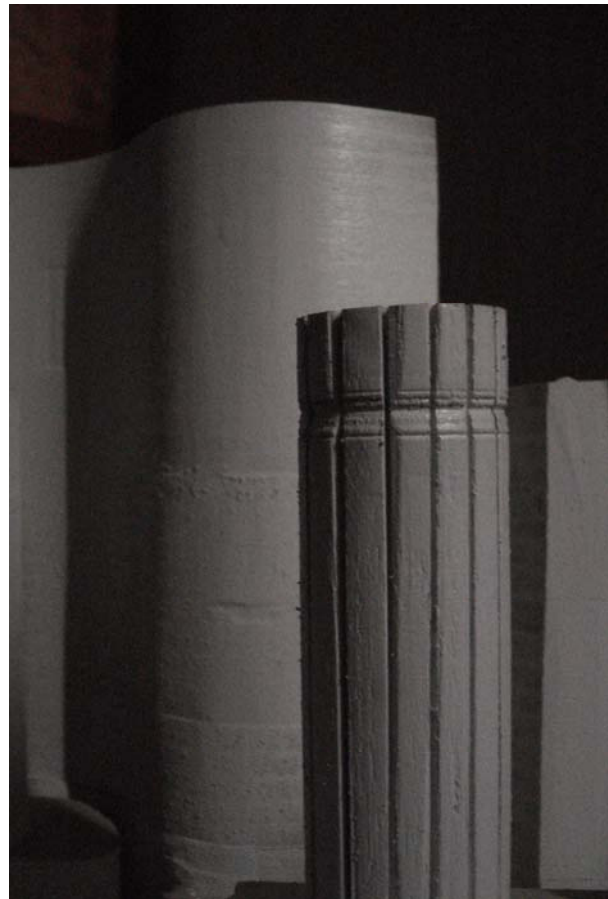


fig. 82-84 *Cidade-maquete*

O vídeoarte enquanto experiência de imersão híbrida

O exercício de caminhar na escala fílmica buscou submeter o espectador a uma experiência crítica de imersão através da aproximação de duas escalas: a do plano real do observador-partícipe e a da maquete buscando engendrar uma intercomunicação envolvendo corpo, arquitetura e paisagem. Como parte do processo de desenvolvimento poético, realizei uma maquete da região central de São Paulo, onde explorei os elementos plásticos da volumetria tais como porosidade, textura, luz, cor, sombra, cheios e vazios. A escolha da região do centro de São Paulo como modelo discursivo do trabalho deu-se pela significação do seu contexto que alavancou os processos de industrialização, modelos estes que foram expressivos para a disseminação dos ideais de segregação no território brasileiro, os quais exploraram em grande escala o uso do concreto e do aço, aspecto que declarava o domínio das tecnologias e da modernização das cidades e que serviu de parâmetro para a construção de Brasília, anos mais tarde.

O plano da trilha musical apresenta basicamente dois tipos de sonoridades: uma composta de sons retirados da paisagem da cidade; outra, construída a partir de síntese sonora através de processamento de áudio digital.

O registro do *Sound-scape* foi realizado na forma de *sound-walk*, procedimento que no decurso de um trajeto, captura as sonoridades que se sucedem, o que já encerra, por si, a experiência de vagar pela cidade, registrando desde frações de conversas tomadas ao acaso até ruídos súbitos do transporte ou de circulantes, ao passo que a trilha extra-diegética⁵⁵ reforça o caráter de ausência conferido pelas imagens, a sutil inserção da paisagem sonora provoca um deslocamento da percepção do espectador, na medida em que “humaniza” o discurso fílmico, criando uma área de fronteira entre a diegese fílmica e a realidade.

Se por um lado o vídeo remove o conteúdo social incrustado na cidade, por outro ressalta os relevos de sua armadura, ao modo daquela que ao encobrir o corpo do cavaleiro medieval direciona os olhares vindos da arena para os seus movimentos, para os sons humanos que irrompem o elmo e para as colisões entre os gladiadores. A escuta é acusmática, ou seja, não se tem acesso às fontes de

⁵⁵ Conceito de narratologia, de estudos literários e de cinema que diz respeito à dimensão ficcional de uma narrativa.

onde emanam. As multidões que diariamente rasgam o centro de São Paulo são resumidas e reunidas em uma massa informe de sons, transformam-se em rumores de passantes, sons de veículos, porções de falas tragadas no trajeto da escuta.

O discurso audiovisual procura inverter a ordem do estado de coisas: se a cidade real encontra em seu tumulto a explicação do isolamento dos indivíduos, ou mais, se o espetáculo dos corpos friccionados pela proximidade excessiva e pela pressa de chegar exclui a percepção do outro, o vídeo emula uma cidade construída a partir dos seus próprios vestígios. Resumir a cidade à sua forma primeira, retirar dos edifícios a cor, as janelas, a fachada, tudo que desvie o olhar da geometria dos sólidos que irrompe o chão, eis a proposta da estética audiovisual empregada.

O que resta é um corpo de concreto formado por tubos, caixas e corredores. Ao modo de um labirinto, a cidade é perscrutada por alguém que não se vê, já que se compartilha o mesmo espaço-tempo de observação. Os únicos indícios de vida são os rumores da paisagem sonora que timidamente emergem, mas logo em seguida dão lugar ao silêncio ou a trilha musical que sugere uma respiração ofegante da cidade.

Está posta uma cidade que interpela o espectador e exulta-o a ver e a ouvir seus ângulos e vazios obscurecidos no frenesi da metrópole. Sobre o caos das cidades grandes, Simmel observa:

Quem vê sem ouvir fica muito mais inquieto do quem ouve sem ver. Eis algo característico da sociologia da cidade grande. As relações recíprocas dos seres humanos nas cidades se distinguem por uma notória preponderância visual sobre a auditiva. Suas causas principais são os meios públicos de transportes (SIMMEL, Apud Benjamin, 1989, p.36).

Os mecanismos de produção de uma presença-ausência em relação à cidade de São Paulo, a partir de uma experiência de liminaridade situada entre o virtual e o real, amplia a discussão acerca das possibilidades e limites da experiência de sentir e perceber o mundo contemporâneo. Da mesma forma que Benjamin reserva às galerias uma identidade definida pela tensão estabelecida entre a rua e o interior do casario, a cidade emulada logra possuir uma identidade fluida, pois na medida em que permite a realização de uma experiência impossível no plano da realidade, ativa no expectador angústias e relações reais com a cidade concreta a partir das memórias evocadas pela paisagem sonora e pelas arquiteturas familiares.

Imagens e vazios da cidade de São Paulo

A concepção do vídeo foi antecedida por uma pesquisa sócio-urbana e de um estudo poético da arquitetura da cidade. Este trabalho apresentou uma reflexão sobre uma experiência que é possível apenas no plano da maquete, um caminhar que ganha movimento no discurso fílmico, onde o observador é provocado a contemplar e a refletir sobre as paisagens que lhe são apresentadas. Memórias e esquecimentos são acionados para completar o que é vislumbrado no vídeo: perceber os vazios de São Paulo, iguais a tantos outros esquecidos nas paisagens de qualquer grande cidade moderna.

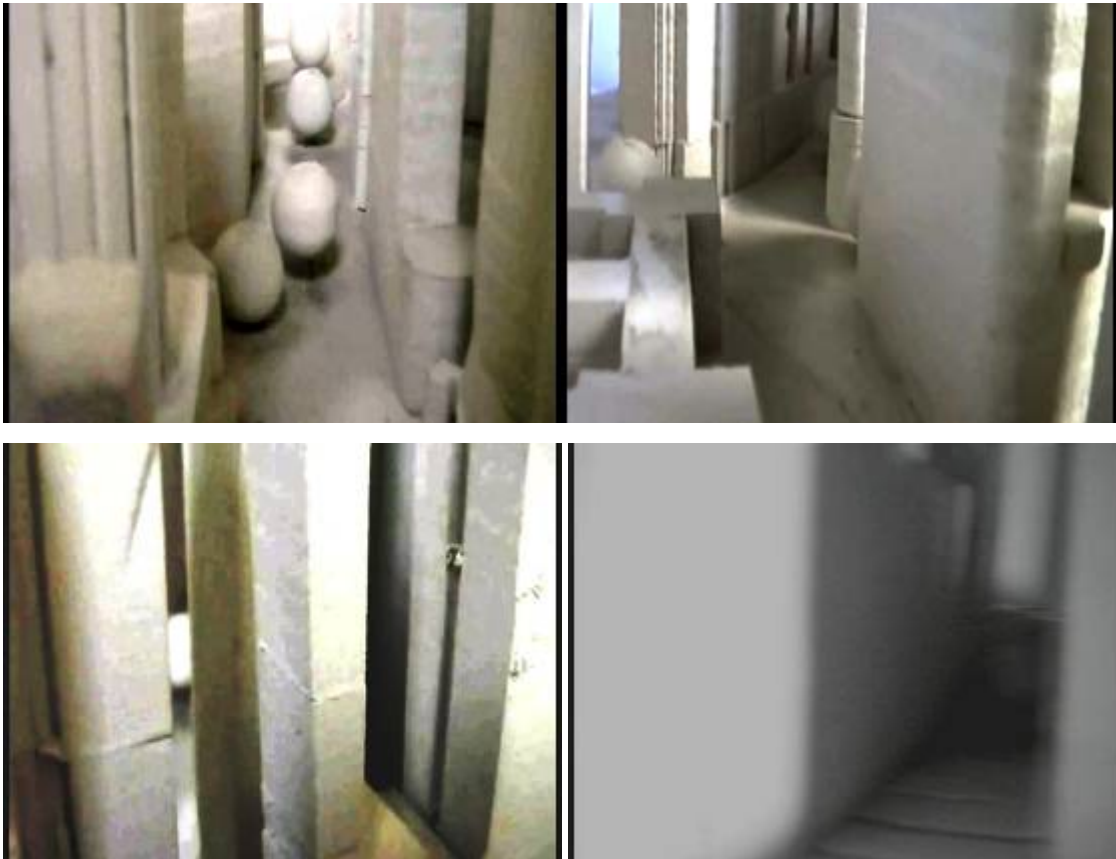


fig.85-88 Frames do vídeoarte “Fio-de-Pedra”



fig.89-90 Frames do vídeoarte "Fio-de-Pedra"

REFLEXÕES

A arte atua sobre a existência humana para indagar sobre as coisas do corpo, do afeto e da percepção que se tem do mundo. Suas ações promovem pensamentos que interpelam sobre a vida para se aproximar da realidade. Nesta relação entre corpo, arquitetura e cidade as alteridades se manifestam nas construções, nos traçados urbanos, nas formas e materiais adotados pelas arquiteturas, onde de forma estratégica se repele ou se controla as ações e deslocamentos deste corpo.

Os mobiliários urbanos que foram levantados no ensaio fotográfico da pesquisa revelam como estão presentes em seus *designs* os ideais de cerceamento, de forma que sua instauração na paisagem apresenta-se como composições arquitetônicas desumanas, ou melhor, constituem uma anti-arquitetura com seus dispositivos de ordenamento do corpo, da dinâmica social, das relações e das paisagens da cidade.

A arquitetura não nasceu simplesmente com a função de abrigo e este não tem sido a única e nem a principal função de um ambiente construído. O habitar apresenta vários objetivos, dentre eles o de estabelecer e criar uma área segura e humanizada, ou ainda o de reforçar a identidade cultural de um povo ou mesmo o de comunicar. A relação do habitar com os espaços públicos e privados modificaram-se nas cidades de forma desequilibrada ao terem seus processos urbanos catalisadas pelos ideais de modernização desenfreada, gerando uma sobreposição significativa das diversas camadas que compunha a paisagem social das cidades.

Esta sobreposição da paisagem social foi oriunda tanto do tempo quanto da linguagem estabelecida e têm se constituído a partir da síntese dos elementos presentes nos lugares de sua apreensão através das imagens existentes, pois a cidade, como sendo uma realidade objetiva - com suas ruas, edificações, monumentos e praças é, em sua essência, uma ambiência a partir da qual se desenvolvem as subjetividades e de onde se constrói suas representações que são portadoras de propriedades comunicativas, materializadas pelos signos, cores, formas, tamanhos, mobiliários e intervenções.

Pode-se observar que a mente humana necessita dessas diferenciações ao classificar e nomear os vários lugares nas cidades. Esta afirmativa pode ser evidenciada nas necessidades de habitar um lugar, mesmo que temporariamente.

Como enunciado Gaston Bachelar (1993, p.23) esses elementos acabam servindo de ordenadores do sistema urbano, de onde o cidadão sedentário faz suas escolhas e elege um mapa mental, construindo percursos e trajetórias na urbe, tendo como referência o seu habitar, sua casa ou seu lugar de repouso. Para o nômade, no entanto, esta referência não está em um elemento fixo e sim nas suas deambulações circulantes, embora alguns estabeleçam vínculos territoriais tendo consciência destas linguagens que ordenam à cidade.

O caminhar-crítico fora tomado aqui como uma forma de intervir no espaço urbano da cidade e teve início com as experiências na cidade de Fortaleza (2003-2005) ao perceber as construções de Seu Alves e Dona Francisca. Este momento é seminal e desnuda minha percepção para as diversas formas fortuitas de habitar os espaços urbanos que são por sua vez rapidamente combatidos pelos agentes públicos que se utilizam dos dispositivos arquitetônicos para coibir os corpos perambulantes, contribuindo para a formação de espaços desumanos em São Paulo.

A partir deste momento me percebo vagabundeando pelas cidades, observando suas paisagens, vivências que em nada se aproximaram das vividas em São Paulo, uma vez que nesta a escala e magnitude de problemas sociais com contingente de sem-tetos a morar nos espaços públicos e em condições subumanas é por demais significativo.

Essas ocupações têm-se dado com maior ênfase no centro da cidade. São na maioria habitantes em trânsito que se fixam em abrigos provisórios, ocupando os prédios abandonados ou perambulando pelas ruas levando consigo os apetrechos-demarcatórios como papelões e sacos que irão delimitar suas ocupações no momento de descanso do corpo, instalando-se nos espaços das calçadas, praças, marquises e todo lugar que se consiga ocupar.

O Re-projeto *Abrigo*, enquanto proposta e hipótese poética busca na composição de seus materiais e *design* criar um contraponto na paisagem do *site*, formando uma ambiência humanizada que busca emular nos cidadãos e agentes uma reflexão aos desequilíbrios sociais, sobretudo naqueles que envolvem os planos urbanos, a arquitetura e o design e que são freqüentemente utilizados como instrumentos para criar espaços de segregação e controle. Assim, o Re-projeto apoia-se na experiência de imersão do corpo no espaço para ultrapassar os limites impostos pela arquitetura excludente.

Este pensamento encontra lugar na arte através das minhas ações poéticas de intervenções urbanas para possibilitam a construção de um “Corpo-crítico”. Este corpo manifesta-se e aciona-se nas subversões ao engessamento e controle instituído pelo projeto, colocando-se como agente que transforma a experiência na cidade ao perceber as estruturas de poder que manipulam a dinâmica social com estratégias que buscam emudecer as vozes dos cidadãos e desumanizar os espaços públicos.

O Corpo-crítico aqui, busca construir pelos rastros de suas passagens e pelas construções e apreensões que ele faz da cidade uma "corpografia" como memória do espaço que fora capturado pelo corpo. (JACQUES, 2006, p.119). Pondo-se como uma experiência impar de *práxis* do cotidiano que propõe pela interação com a realidade e com o outro uma compreensão da verdade social. Possível tão somente pelo exercício perceptivo e pela imersão do corpo no espaço urbano.

REFERÊNCIAS

ARANTES, Otilia B. Fiori. **Urbanismo em fim de linha**. São Paulo: Edusp, 2001.

AUGÉ, Marc. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução Maria Lúcia Pereira. 4.ed. Campinas: Papirus, 1994.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BASSANI, Jorge. **As linguagens artísticas e a cidade**: cultura urbana do século XX. São Paulo: FormArte, 2003.

BENJAMIM, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas III. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido se desmancha no ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CARERI, Francesco. **Walkscapes**: El andar como prática estética. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. **A cidade**: Repensando a geografia. São Paulo: Contexto, 1992.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. **Cidade de muros**: crime, segregação e cidadania em São Paulo. São Paulo: 34/Edusp, 2000.

_____. **A política dos outros**: o cotidiano dos moradores da periferia e o que pensam do poder e dos poderosos. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CERTEAU, Michel de. **Relatos de espaço**: A invenção do cotidiano – Artes de Fazer. 8.ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FERRARA, Lucrécia D'alessio. Cidade: meio, mídia e mediação. In **Matrizes**/revista do programa de pós-graduação em ciências da comunicação da Universidade de São Paulo: São Paulo, ano1. n.2, ECA/USP, 2008.

FIX, Mariana. **Parceiros da exclusão**: duas histórias da construção de uma "nova cidade" em São Paulo: Faria Lima e Água Espreada. São Paulo: Boitempo, 2001.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. 33.ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

FREITAS, Marcos P. Martins de. O caminhar como prática artística de intervir no espaço urbano. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS – ANPAP, 18., 2009a, Salvador. **Anais...** Salvador: ANPAP, 2009. p.884-897.1 CD-ROM.

_____. Habitar com o corpo: olhar etnográfico na arte urbana. In: REUNIÃO DE ANTROPOLOGIA DO MERCOSUR – RAM, 8., 2009, Buenos Aires. **Anais...** Buenos Aires: RAM, 2009b. p.213-218.1 CD-ROM

FRÚGOLI JR., Heitor. **Centralidade em São Paulo**: trajetórias, conflitos e negociações na metrópole. São Paulo: Edusp, 2000.

HARVEY, David. A liberdade da cidade. **Revista Urbânia**. São Paulo: Pressa, 2008.

HEIDEGGER, Martin. **Ensaio e conferências**. In: poeticamente o homem habita. Tradução por Emmanuel Carneiro Leão et. al. Petrópolis, Vozes, 2002.

HOLZER, Werther. Paisagem. Imaginário, identidade: alternativas para o estudo geográfico. In: **Manifestações da cultura no espaço**. Rio de Janeiro, Eduerj, 1999.

JACQUES, Paola Berenstein. **Apologia da deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2003.

_____. **Corpos e cenários urbanos**: territórios urbanos e políticas culturais. Salvador: Eufba, 2006.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre Site-Specificity. **Revista October 80**, Spring 1997. Tradução Jorge Menna Barreto.

LEITE, Rogério Proença. **Contra-usos da cidade**: lugares e espaço público na experiência urbana contemporânea. 2. ed. Campinas. Editora Unicamp/UFS, 2007.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MAGNANI, José Guilherme C. **Na metrópole**: textos de antropologia urbana. 3ª ed. São Paulo: Edusp, 2008.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. **Aisthesis**: estética, educação e comunidades. Chapecó: Argos, 2005

OLIVEIRA, Lucia Maciel Barbosa. **Corpos indisciplinados**: ação cultural em tempos de biopolítica. São PAULO: Beca, 2007.

PALLAMIN, Vera Maria. **Arte urbana**: São Paulo região central (1945-1998). São Paulo: Annablume/Fapesp, 2000.

POE, Edgar Allan. **O homem da multidão**. Tradução: Dorothee Bruchard. Porto Alegre: Paraula, 1993.

POLÍTICA do Impossível. **Cidade Luz**: uma investigação–ação no centro de São Paulo. São Paulo: PI, 2008.

REY, Sandra. Uma perspectiva histórica sobre a passagem da representação do movimento à sua prática no espaço real. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS – ANPAP, 17., 2008, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: ANPAP, 2008. p.2074-2079.1 CD-ROM.

QUINTÃO, Paula Rochlit **O sujeito oculto e a cidade**: a arte de Wodiczko. In: ENCONTRO PSICANÁLISE E CULTURA, São Paulo. **Anais Eletrônicos...** São Paulo:2008. Disponível em:<http://pepsic.bvpspsi.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062008000100020&lng=pt&nrm=iso>. ISSN 0101-3106.

SANTOS, Fabio Lopes de Souza. **A cidade e sua imagem**: Rauschenberg (159-166). In: Visualidade,urbanidade, intertextualidade. (Ed.) Ana Claudia de Oliveira, Yvana Fachine. São Paulo: Hacker,1998.

SANTOS, Milton. **Pensando o espaço do homem**. São Paulo, Edusp, 2007.

_____. **A natureza do espaço**. São Paulo, Edusp, 2008.

SOUSA, Gabriel Girnos Elias de. **Percepções e intervenções na metrópole**: a experiência do projeto Arte/Cidade em São Paulo. Dissertação de mestrado EESC-USP, 2006

SPERLING, David e Fabio Santos. Atenção: a percepção requer empenho. **Revista Risco**, EESC-USP: 2006

SANDEVILLE JUNIOR, Euler. Paisagem. **Revista Paisagem e Ambiente** n.20, São Paulo:FAU-USP, 2005. Disponível In: www.espiral.org.br/paisagens/publicacoes/2005paisagem.pdf

SOMEKH, Nadia e CAMPOS, Cândido Malta (org). **A cidade que não pode parar**: planos urbanísticos de São Paulo no século XX. São Paulo:Mackpesquisa,2002.

TAVARES, Ana Maria. **Armadilhas para os sentidos**: uma experiência no espaço-tempo da arte. In: a experiência do espaço. ECA/USP, 2002, 127f. Tese (doutorado em Artes Visuais) - Universidade de São Paulo, 2002.

TUAN, Yi-fun. **Space and Place**: the perspective of experience Minneapolis: Minnesota press, 2008.

WODICZKO, K. **Critical vehicles**: Writings, projects, interviews. Cambridge: Massachusetts, MIT Press, 1999.

ZUKIN, Sharon. **Paisagens urbanas pós-modernas**: mapeando cultura e poder. . Campinas: Papyrus, 2000.

ANTECEDENTES - (Apêndices)

Apêndice A - DO CORPO AO CORPO-CRÍTICO – Vivências seminais num processo poético do espaço (2003-2005)

Reação (2003)

A intervenção “Reação” se dera num final de tarde às margens do Rio Pajéu que com suas poucas águas resiste à mão humana e seus caprichos, misturando-se com os esgotos da cidade até dentro-mar. Num trajeto onde ele esconde-se entre as galerias cobertas pelo asfalto desaparecendo silenciosamente.

Neste contexto um ajuntamento de artistas interviu na Rua 25 de março. O encontro fora motivado pelas discussões e reflexões sobre os processos de exclusão na cidade e os questionamentos sobre a veracidade social produzida pelos dispositivos que escravizam o homem contemporâneo, deixando-o preso não mais às amarras e grilhões de ferro e açoite, mas sim a todo um sistema econômico feroz e perverso que escraviza este homem pelas forças do mercado pondo-o a refletir sobre sua liberdade. Assim, os propósitos estavam fincados no ato de pensar, perceber o espaço para contextualizar a realidade a dura realidade vivida, com suas diferenciações que se materializam nas relações austeras e nas paisagens protegidas pelos invólucros da alienação do corpo.

Ao praticar o espaço, se tencionava romper com os grilhões produzidos pelos simulacros que imputam constantemente uma falsa harmonia do espaço com apelo ao consumo, alienando o corpo pelas estratégias midiáticas espraiadas pelas ruas e materializadas nas arquiteturas.

Se de fato libertou-se de uma escravidão, acabou-se perecendo noutras, talvez tão perversas quanto, pois num mundo globalizado, o sistema aprisiona e transforma a todos em cifras, dígitos e estatísticas. Um ciclo que parece cegar os olhos e escravizar sem se perceber as cadeias.

A intervenção⁵⁶ “Reação” inaugura, em meu processo, um direcionamento e questionamento a respeito da cidade e suas formas de exclusão e desequilíbrio social tendo sido realizado na “praça das esculturas”, em frente à sede do Clube dos Diretores Lojistas (CDL). O clube porta-se como uma associação de comerciantes que estabelece, dentre outras coisas, a gerência dos interesses de seus associados junto aos agentes públicos da cidade, pondo-se como um dos símbolos dessa nova paisagem de poder que se ergue em Fortaleza.

⁵⁶ A convite da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará – SECULT, os artistas da cidade se agruparam, ocupando com suas ações a rua 25 de março, denominação dada em alusão a comemoração da abolição da escravatura no estado. Na oportunidade, as propostas artísticas buscaram criar uma reflexão quanto à veracidade desta abolição.

A proposta da intervenção deu-se em uma das árvores da Praça onde se encontra o prédio do CDL. Foi realizada com uma quantidade significativa de pães postos suspensos e ensacados individualmente em invólucros plásticos translúcidos presos aos galhos das árvores, criando uma imagem que fosse possível de repensar a paisagem e seu contexto social.

“*Reação*” significou uma experiência propulsora para o meu pensar crítico sobre a cidade de Fortaleza com seu diálogo diametral no espaço como forma de abordar as situações de desequilíbrio social. Neste processo, o pão ensacado, punha-se asséptico à cidade, protegido pelo invólucro plástico que criava uma barreira entre o corpo (sujeito) e o pão (objeto), acessível aos olhos e inacessíveis ao tato, e que era acionado pela ação voluntária do corpo pela sua ação em romper o invólucro, permitindo-se contaminar e ser contaminado, desvelando o mundo etéreo com sua realidade.

Guardadas as devidas especificidades e contextos, “*Reação*” também fora realizada nas cidades de Salvador (2004) e São Paulo (2005). Na cidade de Salvador, a ação fora realizada na Praça da Piedade, em frente à Igreja de mesmo nome e ocorrera dentro da programação do primeiro Salão de Maio de Salvador, idealizado pelo Grupo de Interferência Ambiental (GIA), coincidindo com a doação de pães que a igreja da Piedade fazia semanalmente aos moradores de rua. No desenrolar do processo, uma senhora que levava consigo 20 pães para serem entregues à igreja, ao ver o movimento na praça, aproximou-se e ofertou seus pães para a intervenção.



fig.91-92 “*Reação*” 2003

O pão nosso de cada dia (2004)

Como desdobramento do trabalho “*Reação*”, em 2004, fez-se uma individual no Centro Cultural do Banco do Nordeste (CCBNB), em Fortaleza, com a curadoria de Luíza Interlenghi. A transposição das escalas e das experiências colocou-se como o grande desafio da instalação “*O pão nosso de casa dia*” onde passei a trabalhar com os elementos fundantes da obra observando a temporalidade como elemento discursivo comum, pois se ao intervir nas ruas o trabalho se diluía e logo era absorvido pelo público, no espaço da galeria esse tempo se dava noutra velocidade.

Assim, ocupei o espaço com duas instalações que se comunicavam entre si. A primeira compunha-se de bases quadradas de madeira, pintadas de branco com dimensões de (150x150x5cm), onde foram fincados em uma delas uma seqüência simétrica de 156 garfos e facas em aço inox com suas faces pontiagudas apontadas na direção vertical e que se colocavam como um mosaico onde um pão, ao centro, ficava acessível somente aos olhos e de onde o discurso do inacessível ao corpo reforçava na própria sinalização que envolvia a obra, uma faixa amarela no piso que demarcava o lugar da obra ao mesmo tempo em que inseria a arquitetura do espaço expositivo na reflexão crítica do espaço-tempo da obra.

Do outro lado, ocupando uma sala maior de aproximadamente 60m², uma série de 3.500 pães ensacados individualmente foram postos ao chão, onde o público podia manipular e acessar o trabalho, fazendo e re-fazendo os caminhos abertos por entre os pães pela ação voluntária de seus corpos. O piso do espaço expositivo ganhava assim atributos de um jardim tangível, acessado pela sensibilidade humana.



fig.93-95 “*O pão nosso de cada dia*” 2003

Banheiro público/ Espaço privado?! (2003)

As necessidades de expressões sempre foram inerentes ao homem. Talvez por essa razão, tenha-se criado diversas linguagens como formas possíveis para comunicar. Os meios comunicativos na sociedade se desenvolveram de forma paralela ao surgimento das linguagens, que por sua vez, surgiram da necessidade em se relacionar uns com os outros.

Quando se adentra um banheiro público não é difícil ali se encontra gravados nas paredes e portas, recados, frases, telefones, comunicados, desenhos e rabiscos, memórias das passagens dos homens. Rastros deixados por outros que sequer se conhece, e talvez, nem interesse conhecer, uma vez que o anonimato acaba possibilitando a perenidade dessas ações silenciosas e suas replicações, mostrando-se como uma meta-presença, uma trilha feita com mensagens escritas e rebuscadas nas paredes. Um momento congelado de um espaço íntimo de alguém que não conheço, mas sei que existe e que não está lá ainda que esteja em parte. Outras que se sentem permitidos a libertar-se em pensamentos e palavras, criando registros de sua existência.

Como possibilidade de discutir essas questões propus uma intervenção dentro dos banheiros da Casa de Cultura de Sobral⁵⁷, cidade distante 235 quilômetros da capital cearense, por ocasião do salão de arte contemporânea daquela cidade. No sentido de explorar as relações entre espaço e comportamento, de investigar as fronteiras entre público e privado, íntimo e social, subvertendo seus limites.

A instalação deu-se inicialmente com o levantamento do espaço físico e após esta etapa dispus de pincéis atômicos que foram presos ao teto por fios de *Nylon*, deixando os mesmos pendentes até a altura do corpo do usuário dos banheiros.

As canetas poderiam assim ser utilizadas pelo público pela excitação e provocação da ação estimulando a inserção da tinta nos azulejos, paredes, espelhos e louças sanitárias (outrora limpos e sem qualquer marca de inscrição). De forma que as inquietações fossem transpostas em palavras, frases, desenhos e garatujas - "linguagem clandestina" tão comum e presente nestes espaços públicos e por vezes análogos às pichações e grafites presentes nas ruas.

Ressalte-se que para a obra acontecer, necessariamente, precisaria da interação do público, e, passada a exposição, o banheiro voltaria ao estado anterior, desmaterializando os desenhos e as inscrições na parede, por meio de camadas de novas pinturas.



fig.96-97 "Banheiro público/Espaço privado?!" 2003

⁵⁷ A intervenção fora realizada dentro da programação do salão de arte contemporânea de Sobral.

Desagregado (2004)

Num ensaio fotográfico na Praça do Carmo em Fortaleza, passei a observar as dinâmicas construídas no espaço de passagem onde as pessoas circulavam apressadamente cruzando a praça e se distribuindo em várias direções. O público maior era o dos estudantes que saíam dos seus respectivos colégios punhando em suas mãos cadernos e nas costas pesadas mochilas que arqueavam seus corpos franzinos. Outro público, esse bem menor, entrava e saía da igreja do Carmo, mas ali eram econômicos no tempo.

No entanto, fora uma cena silenciosa que me arrebatou os olhos. Um homem de pés descalços que estava deitado em um dos bancos da praça a dormir sereno e profundamente. Era cerca de meio-dia. O mobiliário onde o homem deitara estava situado embaixo de uma das copas d'árvores que compõe o paisagismo da praça projetando uma generosa sombra que cobria aquele corpo e que protegia a todos quanto por ali passassem. Não hesitei em aproximar-me, sentando ao seu lado, ocupando parte do banco que seu corpo não ocupara. Observei seus pés de planta rígida, rachado em vários veios, sofridos, como de quem vaga descalço e solitário pela cidade. Ele parecia ser um dos moradores de rua daquele lugar e sem incomodá-lo fotografei seus pés, registrando aquela cena, buscando capturar a essência daquela intimidade devassada nas ruas e pelos meus olhos, resguardando a sua identificação, pois a urgência daquele momento era registrar a força e a eficácia simbólica daquela imagem, e a partir dali explorar seus possíveis desdobramentos, o que poderia representar a realidade de muitos outros em várias cidades brasileiras.

Com a imagem capturada, elaborei a partir de sua matriz, uma série de outras que foram reproduzidas em PB e tamanho A3. Com essas imagens fotocopiadas e grude, intervi com lambe-lambe⁵⁸ na cidade de Sobral e em Vitória (ES), fixando-os nos espaços onde percebera alguma forma de manifestação de desequilíbrio social.



fig.98-99 Detalhe intervenção em tapume

⁵⁸ Técnica utilizada para fixação de cartazes nos espaços públicos pro meio de cola artesanal feita de farinha de mandioca e água e aplicado com trincha, tendo boas características de fixação e impermeabilização.

Esforço (2005)

A antiga zona portuária de Fortaleza, denominada historicamente como Praia do Peixe é onde se encontra o Centro Cultural Dragão do Mar (CCDM) e toda uma série de galpões e armazéns que foram aos poucos sendo transformados em bares, ateliês e lojas ao passar por um processo de investimentos em *place-marketing* pelo governo do Estado na década de 90. É deste pensamento que nasce o CCDM, oferecendo-se como um novo “espaço público” para incrementar a indústria do turismo no estado.

Uma espécie de maquiagem urbana fora feita na área, buscando requalificar o espaço sem um real comprometimento com seus cidadãos. Foi dentro deste contexto que realizei a intervenção “esforço” através de uma oficina que se dera na ocupação de um dos galpões que estava abandonado e que servira até aquele momento como depósito do CCDM.

Ao adentrá-lo percebi que a estrutura da cobertura encontrava-se praticamente no chão, espalhando-se pelo entulho envolto a cacos de telhas e fragmentos de tijolos caídos das paredes. O teto do *hall* principal, lajeado, compunha grafismos sinuosos formado pelas rachaduras que bailavam sem música e destoantes pelo reboco frouxo, de lá, parte do reboco ousava resistir à gravidade como quem quisesse avisar-me de sua queda. Com a estrutura do prédio em ruínas, apóie-me em procedimentos arquiteturais para tratar, por analogia de questões de sustentação, tombamento, instabilidade, fragilidade e ruína. Para tanto usei da técnica de escoramentos de prédios, muito comum nos casos de abandono ou ameaça do patrimônio histórico ou no escoramento de lajes e estruturas de concreto e paredes e muros de arrimo.

Os restos da madeira da própria cobertura do galpão foram aproveitados compondo uma série de escoras onde montei um desenho, um trajeto feito com as escoras que estabelecia a comunicação dos espaços de deslocamentos que direcionavam o corpo-visitante e ligando os espaços internos ao espaço da rua, onde o público, ao adentrá-lo seguiria um deslocamento tenso, esquivando-se entre entulhos ao chão e escoras erguidas para ter acesso aos demais cômodos do galpão, onde se encontrava as intervenções de outros artistas que participaram da oficina. Assim, as escoras compunham uma tensão entre o corpo e a arquitetura estabelecendo uma relação de mediação e conflito entre o construído e a ruína e destes com o corpo pela significação da obra.

Essa ação também se deu no espaço expositivo do Alpendre, em 2005, dentro do projeto Desgraça da Lebre de fomento à arte contemporânea e experimental cearense. Participou do Segundo Salão de Maio, em Salvador, intervindo no Forte de Barbalho, que fora construído pelos engenheiros-militares portugueses em 1826 e que na oportunidade se encontrava abandonado. Tendo sido realizado ainda no Salão Nacional Contemporâneo de Ribeirão Preto, com intervenção no prédio que abriga o MARP, Museu de Arte de Ribeirão Preto Manuel-Gismondi.



fig.100-101 "Esforço" 2005 (vista parcial)



fig.102-103 Alpendre (CE) e Forte de Barbalho (BA)

Toilette (2005)

O II Festival da Livre Expressão Sexual de Salvador (FLEXS) – promovido pelo Diadorim- núcleo de gênero e sexualidade da Universidade Estadual da Bahia – UNEB, pela Escola de Belas Artes da UFBA e pelo Programa de Intervenção Ambiental (PIA) tomou como uma das zonas de abrangência de suas ações o Largo 2 de Julho, local que se denota enquanto espaço LGBT, anteriormente o termo mais comum era GLBT, hoje se usa LGBT com a intenção de reforçar o combate à dupla discriminação de que são alvos muitas mulheres homossexuais, por serem mulheres e por serem homossexuais.

Discutiu-se a cidade como espaço de diferenciação e igualdade. No projeto o PIA convidou artistas, membros de grupos, associações e entidades de apoio às minorias a discutirem o tema com a sociedade através de palestras e ações artísticas na cidade. A proposta fora implementada e executada de forma colaborativa. Em uma das fases do processo fora feito um mapeamento da área observando os usos e fluxos nos banheiros dos barzinhos para a intervenção em sua comunicação visual.

Ciente das construções e redes sociais presentes na cidade e que essas se dão em grande parte pela arquitetura, do que é externo e interno, público e privado, pensei em trabalhar com conceito de gênero, fixando nas portas dos banheiros dos barzinhos, *stickers* que carregavam consigo a imagem de um casal unido pelas mãos, para simbolicamente tratar das diferenciações associados aos lugares, quando estes se classificam e se diferenciam entre si em espaços masculinos e femininos.

Assim, o PIA corroborou na execução da intervenção mediando com os proprietários dos estabelecimentos a fixação dos *stickers* nas portas dos banheiros do Largo 2 de Julho.



fig.104 "Toilette" 2005

Paisagem Esquadrinhada (2005)

A Galeria Antônio Bandeira é um equipamento cultural ligado à prefeitura de Fortaleza e localiza-se no antigo mercado central. A composição de sua estrutura arquitetônica revela que a mesma fora constituída como uma caixa de vidro com uma das faces abertas para a paisagem externa da rua e de todo o movimento do comércio cerealista da Conde Deu, no entanto é revelador a alteração feita na estrutura original da galeria, que tivera suas faces cerradas internamente com compensados em madeira e pintadas de branco para que a mesma viesse a ter os atributos de um espaço expositivo moderno, ou seja, um cubo branco.

A estrutura inicial destoa das modificações feitas no espaço quebrando a possível comunicação que pré-existia entre a paisagem e a rua, ao lacrar o espaço interno não permitindo qualquer relação entre o dentro e o fora, o espaço expositivo e o espaço público.

Com a observação dessas estruturas presentes na arquitetura da galeria desenvolvi dentro do “Laboratório de Artista” com curadoria de Járed Domício uma intervenção que buscou romper com assepsia do espaço propiciando uma contaminação entre os espaços externos e internos. A intervenção se daria com a instalação de uma janela e uma porta entre o painel branco de compensado (interno) e a estrutura vedante de vidro (externo). Numa ação que incitava que a luz da rua adentrasse o espaço da galeria e que da mesma forma quem estivesse na galeria percebesse a cidade e seu fluxo e dinamismo.

A intervenção criara assim a possibilidade de repensar esses dois espaços, onde o enquadramento da paisagem feito com janela e porta de demolição que fora cedida por Domício e provindas de uma comunidade, trazia consigo uma carga simbólica onde a arquitetura vernacular da favela, adentrava o espaço expositivo proporcionando uma infiltração da vida na arte.



fig.105-106 “Paisagem Esquadrinhada” 2005

Apêndice B - ENTRE TEMPOS E LUGARES (2006-2008)

Planta Baixa (2006)

A ação consistiu em usar das técnicas e linguagens do desenho de arquitetura para re-produzir na escala real (1:1) a representação de um dormitório em planta baixa com seus respectivos mobiliários tal como comumente apresentado num *Lay-Out* de arquitetura.

A intervenção urbana ocorreria na madrugada e fora composta com linhas que foram desenhadas no chão do Largo, feitas com fita adesiva de cinco centímetros de largura compondo a representação de ambiente em planta que demarcava no chão da Praça uma área de 9,00m² com lados de 3,00x3,00m para representar um quarto. Compunha ainda com sua disposição a representação de mobiliários tais como uma cama de solteiro (2,00x1,00m) e dois criados mudos nas laterais da cama.

O desenho em planta enquanto linguagem escalar transpôs as experiências da escala humana para a escala da praça, criando uma relação antropométrica entre a intervenção e o corpo. Nesta aproximação a comunicação de elementos conclamava para a observação e visibilidade das reais condições vividas pelos moradores do Largo São Francisco. E das suas necessidades em habitarem um espaço digno e humanizado.

A ação buscou gerar com essas relações uma visibilidade sobre a realidade social de muitos moradores de rua que ocupam a área central e que o fazem abrindo-se nas calçadas e praças tendo como teto as marquises dos prédios.



fig.107 "Planta baixa" 2006

Redário (2006)

O "redário" fora composto na mesma madrugada em que fizera "*Planta Baixa*" onde no jardim do Largo São Francisco em um dos nichos arborizados compostos de pequenas arvores fixei três redes em formato triangular que possibilitara a transformação do espaço-jardim em uma ambiência, que se oferecia como pausa e descanso para o corpo que habitara as ruas da cidade ou mesmo daqueles que circulara por ali. A formação triangular possibilitava criar entre os usuários uma interlocução que se estabelecia com as trocas construídas.

A composição das redes enquanto arquiteturas móveis, reforçava seu caráter temporário, dado sua condição de arquitetura-fugaz, pois as mesmas seriam rapidamente pela manhã absorvidas pela cidade. A fixação das redes nas árvores dera-se por meio de cordas que foram amarradas aos troncos⁵⁹, formando ali uma ocupação temporária, um lugar.

A rede, enquanto imagem simbólica na paisagem, buscava acionar o imaginário do público que circulara pela ação, uma vez que enquanto elemento cultural, a rede se faz fortemente presente nos povos indígenas e nos nordestinos. Onde a rede acaba afirmando-se como objeto dotado de identidade e memória ao mesmo tempo.

Assim, a redes armadas entre as árvores do Largo buscavam marcar um espaço-tempo presente no imaginário de alguns que por ali passara, ao mesmo tempo em que denunciara uma situação perversa, onde um contingente significativo de pessoas passam a habitar as ruas da cidade.



fig.108-109 "redário" 2006

⁵⁹ As árvores que serviram de suporte para as redes foram arrancadas pela prefeitura da cidade, hoje em seu lugar o que predomina é uma vegetação rasteira.

Podotáctil (2007)

A ação deu-se em Fortaleza por ocasião da exposição do 58º Salão de Abril de arte contemporânea no espaço do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC). A proposta consistiu em sinalizar a entrada principal do museu com piso táctil⁶⁰, usualmente utilizado para atender ao público portador de deficiência visual para acessibilidade aos espaços públicos e privados da cidade.

O início do trabalho deu-se com o levantamento das características de acessibilidades e da arquitetura do museu e sua relação com o espaço da rua, na intenção de identificar os diálogos ou ausências de diálogos entre a arquitetura e o corpo. Pontuou-se como relevante para a intervenção a pequena rampa de declive que dá acesso a entrada principal do MAUC e sua comunicação com a Calçada externa que dá acesso à circulação de pedestres.

O piso táctil fora adotado e fixado na entrada principal do museu demarcando a entrada com dois códigos comunicativos: (1) texturas em "moeda" e (2) "faixas", que são respectivamente definidos como *Alerta* e *Direcional* – e que podem ser percebidos pelo contato do corpo ou pela extensão desse corpo com o uso de bengalas ou outros instrumentos-guia.

Fazendo a transposição do uso comum destas sinalizações dos mobiliários urbanos para a proposta de intervenção artística, demarquei um trajeto entre a porta do museu e a calçada externa, respeitando os códigos comunicativos estabelecidos pelas Normas da ABNT (NBR 9050: 2004) tencionando com isso um re-direcionamento ou deslocamento do corpo do interior do espaço expositivo do MAUC para o exterior, ou seja, do museu para a rua e a paisagem da cidade. A cor adotada (preto) contribuiu para estabelecer certa sutileza necessária à obra na arquitetura, não privilegiando o campo visual, mas sim o sensível onde o piso táctil pudera operar acionar ao trabalhar a percepção da paisagem de quem não vê, vendo.

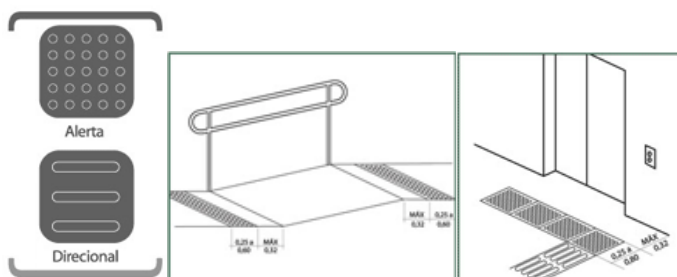


fig.110 "detalhe técnico- aplicações"

⁶⁰ O piso táctil é formado por placas de borracha antiderrapantes com superfícies de relevos direcionais regularmente dispostos para orientar pessoas com deficiência visual. São dois tipos de placas: as direcionais, com linhas longitudinais em relevo para demarcar a direção e as de alerta, formadas por superfície tipo moeda para indicação da mudança de direção.



fig.111-112 "Podotáctil" 2007

Atalho (2008)

O projeto urbano desenvolvido em Brasília, segue os planos de setorizações descritos no receituário da Carta de Atenas, onde se criou um perímetro urbano com a fragmentação e especialização dos espaços habitados.

Ao projetar Brasília Lúcio Costa propôs as superquadras que foram dispostas ao longo dos eixos norte-sul procurando organizar a vida privada a partir das unidades de vizinhança, dos lotes mínimos, da seriação da vida e da paisagem e com a ordenação dos serviços essenciais necessários e localizados próximos a essas unidades de habitação. No entanto o ponto que se destaca no plano urbano de Lúcio Costa é a valorização do carro, onde o parâmetro do corpo não fora contemplado provocando um espaço discriminatório, hostil e árido ao cidadão que não usufrui do plano piloto.

O trabalho exigiu primeiramente uma investigação melindrosa dos espaços de circulação da cidade, possível pela minha imersão e observação feitas das dinâmicas e fluxos que a cidade gera. Concentrei-me assim em duas regiões do plano piloto: a superquadra 409 de uso residencial e o "eixão" no Centro.

Ao observar os vários desvios que são formados pelos corpos, percebe-se a formação de atalhos, rastros que evidenciam o vermelho-barro entre o verde gramado do planalto. Caminhos abertos pelo ato de caminhar deslocando-se indisciplinadamente pelas trilhas, unindo fluxos, sugerindo encontros e interligando lugares. Uma subversão ao plano urbano do arquiteto-urbanista, linhas desenhadas pelos corpos no momento do pisoteamento da grama, caminhos que afirmam uma presença e que são denominados por alguns da cidade como "linhas do desejo" pondo-me a refletir sobre os desejos desejados pelos homens.

Assim, escolhi um dos atalhos para sinalizar meus anseios, procurando nos cruzamentos, nas causalidades e no corpo expor o que sentira com aquela experiência.



fig.113-115 "Atalho" 2008

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)