Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Artes Visuais
Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual – Mestrado

Casa de bricolador(a): cartografias de bricolagens

Laila Beatriz da Rocha Loddi

Goiânia/GO
2010

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação na (CIP)
GPT/BC/UFG

Loddi, Laila Beatriz da Rocha.
L821c Casa de bricolador(a) [manuscrito] : cartografias de bricolagens / Laila Beatriz da Rocha Loddi - 2010.
138 f. : il., figs.

Orientador: Prof. Dr. Raimundo Martins.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais, 2010.
Bibliografia.
Inclui lista de figuras.

Bricolagem 2. Cartografia 3. Rizoma I. Título.

CDU: 745

Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Artes Visuais
Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual – Mestrado

Casa de bricolador(a): cartografias de bricolagens

Laila Beatriz da Rocha Loddi

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, como exigência parcial para a obtenção do título de MESTRE EM CULTURA VISUAL, sob orientação do Prof. Dr. Raimundo Martins.

Goiânia/GO

2010

sistema de bibliotecas ufg

Termo de Ciência e de Autorização para Publicação de Teses e Dissertações Eletrônicas (TEDE) na Biblioteca Digital da UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo à Universidade Federal de Goiás – UFG a disponibilizar gratuitamente através da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações – BDTD/UFG, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **[x] Dissertação** **[ ] Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor(a):	Laila Beatriz da Rocha Loddi				
E-mail:	lailaloddi@gmail.com				
Afiliação:					
Título:	Casa de bricolador(a): cartografias de bricolagens				
Palavras-chave:	bricolagem, cartografia, invenção, casa, rizoma.				
Título em outra língua:					
Palavras-chave em outra língua:	bricolage, cartography, invention, house, rhizome.				
Área de concentração:	Educação e visualidade				
Número de páginas:	138	Data defesa:	31/03/2010		
Programa de Pós-Graduação:	Cultura Visual				
Orientador(a):	Prof. Dr. Raimundo Martins				
E-mail:	raimundomartins2005@yahoo.es				
Co-orientador(a):					
E-mail:					
Agência de fomento:	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior	Sigla:	CAPES		
País:	Brasil	UF:	GO	CNPJ:	

3. Informações de acesso ao documento:
Liberação para publicação? [x] total [ ] parcial

Em caso de publicação parcial, assinale as permissões:
[ ] Capítulos. Especifique: _____
[ ] Outras restrições: _____

Havendo concordância com a publicação eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF desbloqueado da tese ou dissertação, o qual será bloqueado antes de ser inserido na Biblioteca Digital.

O Sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua publicação serão bloqueados através dos procedimentos de segurança (criptografia e para não permitir cópia e extração de conteúdo) usando o padrão do Acrobat Writer.

_____ Data: _____ / _____ / 2010.
Assinatura do(a) autor(a)

Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Artes Visuais
Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual - Mestrado

Casa de bricolador(a): cartografias de bricolagens

Laila Beatriz da Rocha Loddi

Dissertação defendida e aprovada em 31 de março de 2010.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Raimundo Martins
Orientador e Presidente da Banca

Profª. Drª. Ludmila Brandão (IL/UFMT)
Membro Externo

Profª. Drª. Leda Guimarães (FAV/UFG)
Membro Interno

Prof. Dr. Erinaldo Alves do Nascimento (DAV/UFPB)
Suplente do Membro Externo

Profª. Drª. Irene Tourinho (FAV/UFG)
Suplente do Membro Interno

Aos bricoladores e bricoladoras.

Resumo

Esta pesquisa pede licença e entra em casas de bricoladores, pessoas que criam suas moradas com as próprias mãos, utilizando materiais fragmentários achados, recolhidos, desviados de suas funções originais, adotando procedimentos criativos e lidando diretamente com o acaso e o imprevisto. A bricolagem opera sem projeto pré-concebido, caracterizando um processo tático de invenção que se apropria e resignifica elementos disponíveis, de procedências diversas. Inspirado pelo conceito de rizoma e suas múltiplas entradas, o texto articula ensaios que dialogam entre si, criando ramificações e deslocamentos. O referencial teórico perpassa os ensaios, desenhando cruzamentos entre imagens, processos, lugares e sentidos. Experimentando a imagem para além da função ilustrativa, um ensaio visual propõe aproximações sensíveis com as casas. Através da cartografia, mapeamento da paisagem em seus acidentes e transformações, as falas bricoladoras transparecem e revelam produções de subjetividade que emergem da potência própria do movimento.

Palavras-chave

Bricolagem, cartografia, invenção, casa, rizoma.

Abstract

This research asks permission to enter in houses of *bricoladores*, people who make their homes with their own hands, using found fragmentary material, collected, diverted from their original functions, adopting creative procedures and dealing directly with the random and unexpected. *Bricolage* operates without a pre-designed project, featuring a tactical process of invention which appropriates and reframe available elements of different origins. Inspired by the concept of rhizome and its multiples entries, this study articulates essays that dialogue between themselves, creating ramifications and displacements. Theoretical referential follows the texts to design crossings between images, processes, places and meanings. Trying image beyond the illustrative function, a visual essay proposes sensitive approaches to the houses. Through cartography, a mapping of the landscape and its accidents and transformations, *bricolage* talks reveal subjectivity productions which emerge from the movement's own power.

Keywords

Bricolage, cartography, invention, house, rhizome.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO: percursos de uma pesquisa 3

Caminhos, atalhos, desvios 6

Guia para uso 13

ENSAIO I: Rotas culturais 16

Kitsch da arquitetura 17

Vias de mão dupla 23

De espectadores a produtores 29

ENSAIO II: Mosaico de idéias 33

Antiarte e arte bruta 34

“Tudo caquinho transformado em beleza” 43

Espaços táticos 47

Estética do fragmento 49

ENSAIO III: Trama bricoladora 52

Bricolagem como ciência 53

Bricolagem como método 56

Notas sobre catadores 61
Fios da cultura visual 70

ENSAIO (visual) IV 72
Únicas palavras 73

ENSAIO V: “Ô de casa!”: Visitas e entrevistas 85
Casas-rizoma 87
Casa de Pedra 93
Casa da Flor 101
Invenções de seu Luis 111
Viela da Rua 91, sem número 116

ENSAIO VI: Arremates finais 118
Cartografia de sensibilidades 119
Rotatória 128

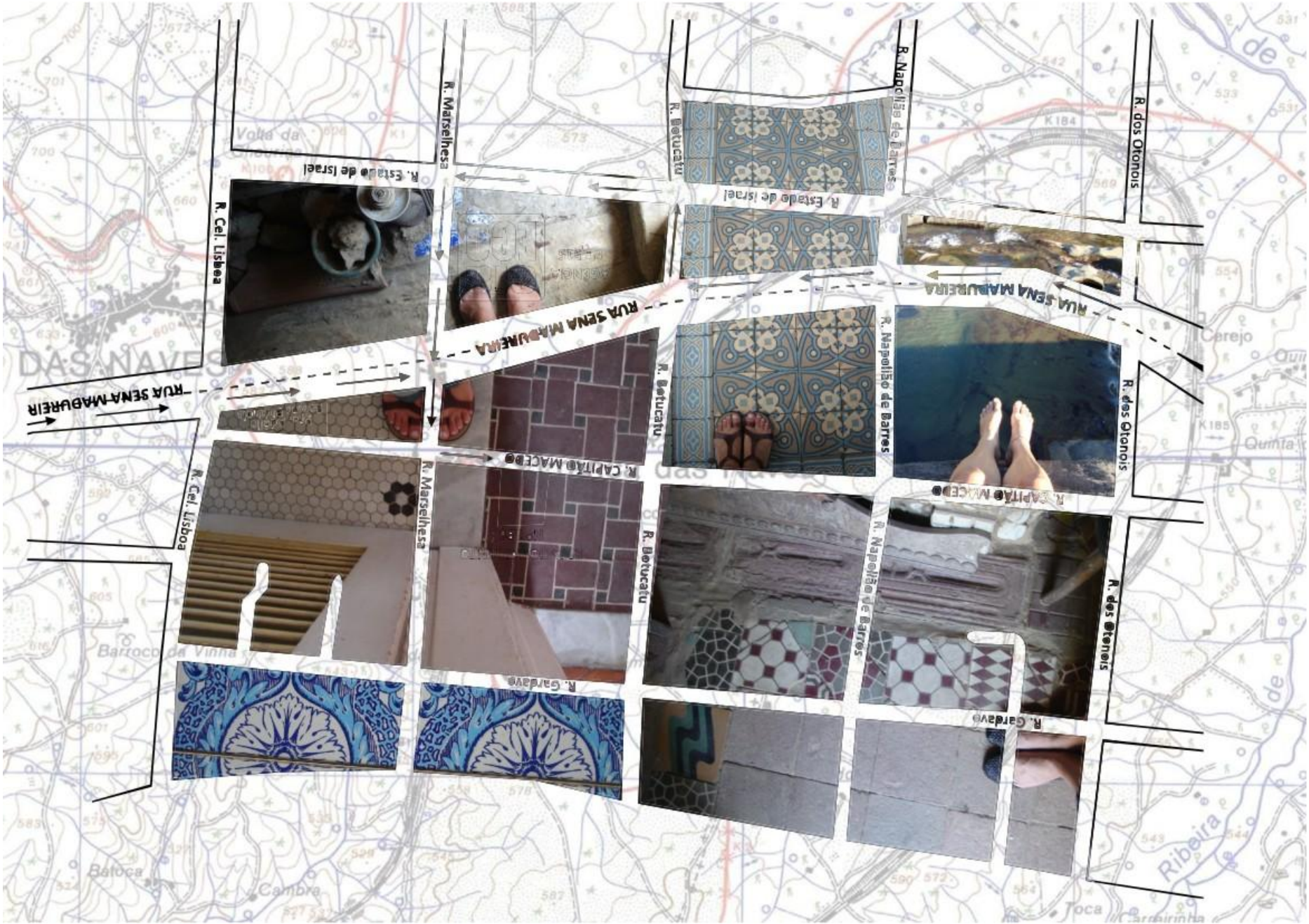
REFERÊNCIAS 130
LISTA DE IMAGENS 136

APRESENTAÇÃO: percursos de uma pesquisa

Sempre gostei de mapas, fotos aéreas, imagens de satélite. Assim que cheguei a Goiânia, vindo de Florianópolis para o início das aulas no mestrado, comprei em uma banca de revistas um enorme mapa da cidade, dobrado diversas vezes tamanha sua dimensão. Passei horas debruçada sobre ele, tentando traduzir o desenho urbano goianiense, a fim de localizar meu trajeto de ônibus para o longínquo campus, identificar nomes de ruas e praças, perceber as particularidades de uma cidade plana e planejada. Custei a me acostumar com a lógica racionalista de ruas com numerações ao invés de nomes de figurões da história. Assim, um mapa (mesmo que grande e desengonçado para carregar na bolsa e abrir no meio da rua) foi imprescindível no meu processo de descoberta da cidade, ao qual se somaram longas caminhadas, especialmente pelo centro e pelo frenesi característico de centros urbanos.

Do mapa (gosto reforçado pela formação em arquitetura e urbanismo), foi surgindo a noção de cartografia, ou seja, do "mapa aberto e conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente" (Deleuze; Guattari apud BRANDÃO, 2002, p. 36). Mapa em movimento; idéia atraente e desafiadora para a escrita de um trabalho acadêmico.

Cartografar as casas e os bricoladores que são tema desta pesquisa exigiu que eu desenvolvesse também uma cartografia minha, do que me interessa, entusiasma ou perturba. Evoco inicialmente os percursos que me trouxeram ao Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual, não com a intenção de pontuar a origem de uma reflexão, mas, sobretudo de enfatizar a experiência pessoal "do próprio percurso como a trajetória de um pensamento" (JACQUES, 2001, p. 9).


R. Estado de Israel
R. Marselhesa
R. Napoleão de Barros
R. dos Otonois
R. Cel. Lisboa
RUA SENA MADUREIRA
R. Batucatu
R. CAPITÃO MACEDO
R. Gardavo

Caminhos, atalhos, desvios

Deslocamento número um: para me envolver com arquitetura tive que sair das aulas de arquitetura. Foi na participação no escritório modelo, que batizamos de AMA (Ateliê Modelo de Arquitetura) que entrei em contato com o que possivelmente mais me motivou ao longo do curso de graduação. O AMA é um núcleo do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Santa Catarina, na época orientado pelo professor Lino Peres e organizado pelos estudantes. A motivação fundamental do Ateliê era desenvolver projetos de habitação e urbanização em parceria com comunidades e movimentos populares da cidade, além de proporcionar um aprendizado que nos parecia urgente.

Em 2001 foi aprovada a lei federal 10.257 que ficou conhecida como “Estatuto da Cidade”, fruto de anos de luta de movimentos populares pela Reforma Urbana, e que regulamenta um instrumental urbanístico que garante a função social da cidade e da propriedade urbana. Em que pesem as devidas exceções, nas aulas de projeto arquitetônico e de urbanismo praticamente não se via essa questão, e nós, estudantes que estávamos vivendo aquele período de transformações, nos sentíamos de certa maneira despreparados para atuar na nova conjuntura política. Porque, arquitetura é política. Lina Bo Bardi (apud RUBINO, 2009) já ensinava nos anos 1980 que “a arquitetura, quer se queira ou não, é fundamentalmente uma arte coletiva e sociopolítica” (p. 165). Mas isso rende assunto para outra dissertação.

A experiência no AMA foi um período extremamente fértil de debates e ações que nos colocavam em contato com os saberes da população, além de leituras e discussões de textos que levavam a teoria ao canteiro de obras. Extensão ou comunicação? Perguntava-nos Paulo Freire, um encontro muito prazeroso que assanhou as primeiras pulgas atrás da minha orelha. Ao mesmo tempo em que nosso grupo se lançava ao desafio de fazer extensão universitária, refletia sobre a própria atuação do arquiteto na sociedade.

Paulo Freire (1983) problematiza o termo “extensão”, em um contexto de extensão agrícola, que traz implícita a noção de que há alguém de um lado que estende um conhecimento válido (no caso, técnicos e acadêmicos) e outro alguém do outro lado que recebe passivamente esse conhecimento (no caso, o camponês). Partindo de uma análise etimológica, Freire mostra como o conceito de “extensão” engloba ações que transformam o camponês em objeto de planos de desenvolvimento que o negam como ser de transformação do mundo, pretendendo fazer dele um depósito que receba mecanicamente aquilo que o homem “superior” acredita que seja necessário para sua “modernização”.

Os conceitos de superioridade e inferioridade que permeiam as ações convencionais de extensão são criticados por Freire, que opõe extensão à comunicação, ou seja, ao diálogo como forma de conhecimento onde

> conhecer, na dimensão humana que aqui nos interessa, não é o ato através do qual um sujeito, transformado em objeto, recebe dócil e passivamente os conteúdos que outro lhe dá ou impõe. O conhecimento, pelo contrário, exige uma presença curiosa do sujeito em face do mundo. Requer sua ação transformadora sobre a realidade. Demanda uma busca constante. Implica invenção e

> reinvenção. Reclama a reflexão crítica de cada um sobre o ato mesmo de conhecer (...) conhecer é tarefa de sujeitos, não de objetos (1983, p. 16).

O processo de aprendizagem na atuação junto às comunidades, dentro da perspectiva de Paulo Freire, nos interessava muito mais do que receber conteúdos prontos em sala de aula. Era preciso aprender a dialogar com a população, construir pontes entre universidade e sociedade, reconhecer as maneiras de fazer das comunidades "excluídas" – ou perversamente incluídas no sistema. Mais do que "prestar serviço" à população através da elaboração de projetos - nossa competência profissional e prática que já acontecia dentro do Departamento através de outros núcleos - queríamos aprender com as práticas da população. Queríamos trocar informações, apoiar movimentos, potencializar transformações. Ao mergulhar nesse processo, íamos preenchendo-nos de desejos que iriam marcar profundamente a formação pessoal e profissional de cada membro do grupo.

Para Paulo Freire (1983), o homem não pode ser compreendido fora de suas relações com o mundo, uma vez que através de sua práxis o homem se encontra marcado pela sua própria ação. "Atuando, transforma; transformando, cria uma realidade que, por sua vez, "envolvendo-o", condiciona sua forma de atuar" (p. 17). Nossas ações estavam marcadas por nosso envolvimento no processo de legitimação e reconhecimento do grupo e de suas propostas de atuação. Cada

integrante com seu viés; alguns mais ligados às articulações políticas, outros mais preocupados com a elaboração de projetos sustentáveis e permaculturais[1].

Em mim, o contato com os assentamentos e suas populações deflagrou curiosidades subjetivas. Interessava-me ouvir os depoimentos das pessoas e perceber como elas construíam e davam significado aos espaços em que viviam. Estava interessada também nos detalhes arquitetônicos reproduzidos naqueles espaços, trazidos de outros espaços e tempos, marcas culturais singulares.

Em Florianópolis, a comunidade Chico Mendes, por exemplo, local onde atuei, é formada por uma população migrante que se deslocou do oeste agrícola catarinense para a capital do estado em busca de (sub) empregos. O êxodo rural em Santa Catarina é um dos maiores no país segundo o IBGE[2], e acontece em função da industrialização do campo, da desvalorização da agricultura familiar e da idéia de que a cidade oferece melhores condições de vida. A população migrante se dirige às cidades em busca destas condições, mas geralmente termina ocupando as bordas urbanas, as periferias e as áreas de risco. A Chico Mendes é um desses casos. Grande parte da população é originária do oeste catarinense, fato que pode ser percebido através do sotaque, do hábito de tomar chimarrão, das casas avarandadas. A comunidade, dada sua

[1]Permacultura é um método holístico para planejar, desenvolver e gerir sistemas de escala humana, como vilas e comunidades, de maneira ambientalmente sustentável, socialmente justa e financeiramente viável. Os princípios da permacultura integram práticas agrícolas tradicionais com idéias inovadoras em energias renováveis e bioconstrução. (Disponível em Wikipedia. Acesso em 07/07/2009).

[2] Dados do censo do IBGE divulgados em reportagem publicada na edição de 25/2/2001 do jornal “A Notícia”. (Disponível em http://www1.an.com.br/2001/fev/28/0opi.htm. Acesso em 15/03/2009).

localização privilegiada, na entrada da cidade, foi uma das primeiras a entrar em um programa nacional de reurbanização, financiado pelo Banco Interamericano de Desenvolvimento e realizado pela prefeitura municipal.

O aspecto que gostaria de pontuar aqui, a fim de não me estender nesta experiência, é que a parceria do AMA com a associação de moradores da comunidade Chico Mendes na época da realização desse programa, me fez perceber que existiam ali práticas culturais e arquitetônicas desconsideradas pelo projeto urbano e habitacional estilo “carimbo” - repetição interminável de casinhas geminadas, idênticas. Esse programa estava inserido em um contexto maior e mais complexo, o da política habitacional social brasileira, desenvolvida ao longo da história do país e movida por pressupostos do movimento moderno. Os princípios da arquitetura e urbanismo modernos permeiam a produção da habitação de interesse social, entretanto, de acordo com Bonduki (apud LODDI, 2006, p. 13) “houve uma incorporação apenas parcial dos princípios modernos, o que gerou o empobrecimento gradativo dos projetos habitacionais, chegando a seu clímax na massiva produção implementada pelo BNH [extinto Banco Nacional de Habitação]”. Assim, introduziu-se um suposto “racionalismo formal em projetos de má qualidade, monótonos, repetitivos, desvinculados do contexto urbano e principalmente, desarticulados de um projeto social” (idem, p. 13).

A política habitacional que pude acompanhar durante minha atuação no AMA parecia impor à população um modo de viver que desconsiderava as práticas, conhecimentos e expectativas da própria comunidade. Mais preocupante era perceber que os projetos alternativos, vindos da Universidade, também propunham a transformação “da favela ao bairro”, ou seja,

reproduziam, mesmo que de maneira latente, a noção de que aqueles assentamentos deviam ser re-estruturados de acordo com a lógica da cidade formal.

Deslocamento número dois: encontro com o livro “Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica”, da arquiteta Paola Jacques (2001). Minha identificação foi imediata. Logo na apresentação, a autora propõe que “existe uma estética própria às favelas, o que constitui uma alteridade urbana e merece ser estudado mais de perto” (p. 10). Foi uma descoberta arrebatadora, pois legitimava algo que de certa forma eu intuía. É inegável a necessidade de infra-estrutura urbana, tratamento de esgoto, regularização fundiária, criação de áreas verdes, entre outras providências urgentes nas comunidades em situações de risco. Mas existe uma questão cultural e estética que é negligenciada. Jacques sugere que hoje, em relação às favelas cariocas, “o direito à urbanização parece um direito adquirido e incontestável, ou seja, a questão já não é mais simplesmente social e política: passa também por uma dimensão cultural e estética” (p. 13).

O distanciamento entre esta dimensão e o ensino formal de arquitetura suscita um problema na realização de projetos de urbanização, pois “nós, arquitetos e urbanistas não somos formados para trabalhar em favelas e, no mais das vezes, desconhecemos a arquitetura dessas comunidades. Deparamo-nos com um universo espaço-temporal completamente diferente” (JACQUES, 2001, p. 13).

A tese de Jacques é de que as favelas têm um espaço-tempo diferente, fragmentário, labiríntico e rizomático, e é preciso conhecer e ter como referência essas particularidades no

momento de planejar intervenções nas comunidades. Ela propõe a formação de um novo profissional arquiteto - negociador e interlocutor - que “precisaria desnaturalizar os procedimentos usuais, subvertê-los e, a partir daí, reinventá-los” (idem, p. 154). Um arquiteto que trabalharia nos limites, nas fronteiras, possibilitando a coexistência de diferentes concepções e interpretações urbanas, sensível a todos os fluxos, “respeitando as mais diversas relações e diferenças possíveis, espaço-temporais e outras, e, conseqüentemente, valorizando a própria alteridade e diversidade urbana” (idem, p. 155).

Essa formação “outra”, sensível às multiplicidades, me interessava, mas me incomodava o fato de não haver espaço para discuti-la dentro dos rígidos limites curriculares. Mas, como diz o professor Paulo César Lopes no filme “Janela da Alma” (Brasil, 2002), “o conhecimento nasce do incômodo: o incômodo nos faz pensar, procurar coisas”.

Movida por incômodos, inquietações e desejos, desenvolvi meu trabalho de conclusão de curso, que se configurou em uma bricolagem teórica, uma colcha de retalhos conceitual, gráfica e projetual. A proposta era refletir sobre os conceitos que evocavam um novo olhar sobre as situações urbanas contemporâneas extremas, no caso as favelas, e a partir disso elaborar um projeto arquitetônico itinerante, que possibilitasse movimento, interação e principalmente a participação ativa das pessoas. A reflexão teórica – breve, dada as limitações de um trabalho de conclusão de curso - apresentava como referência discussões pós-estruturalistas, como os conceitos de zona autônoma temporária e a filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Observei que a discussão era desconhecida de parte dos membros da banca avaliadora, que recebeu meu trabalho de forma rígida. Fora a contribuição enriquecedora do professor orientador e alguns

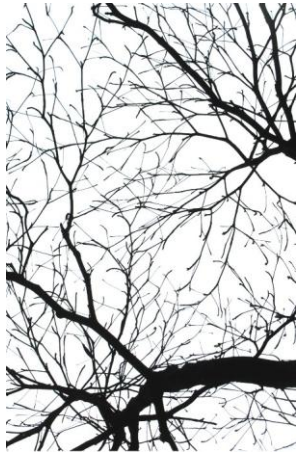
outros professores, a banca demonstrou distanciamento e desinteresse por uma proposta que, segundo eles, escapava à arquitetura.

Deslocamento número três: as fronteiras me interessam. Essa região porosa, flexível do "entre", do "meio"; o estreito entre locais estáveis onde as coisas se encontram e se tocam. Fronteiras como lugares de "contradições incomensuráveis" (GUPTA e FERGUSON, apud ARANTES, 2000, p. 45). Lugar do sujeito pós-moderno, "zona intersticial de deslocamento e desterritorialização, que conforma a identidade do sujeito hibridizado" (idem, p. 45). Se for preciso situar-me espacialmente, estou transitando em regiões fronteiriças onde se desenham intersecções entre arquitetura, arte, cultura e educação. Gosto de pensar na imagem de pontes, conexões entre esses campos de saberes. Talvez porque cresci em uma ilha, e as pontes sempre representaram a idéia de ligação indispensável. Desse modo, o terreno da cultura visual surgiu como possibilidade concreta - ao mesmo tempo em que fluida - de construir pontes e circular por fronteiras.

Guia para uso

Este trabalho é composto por ensaios de textos articulados, e não por capítulos arranjados seqüencialmente, encerrados em si mesmos, ensimesmados. Os ensaios podem ser lidos na seqüência proposta, ou fora dela. Trata-se de uma tentativa de construir um texto-rizoma, onde as partes transbordam, vazam, se comunicam.

Deleuze e Guattari (1995) sugerem que existem dois tipos de livro: o livro-raiz é o livro clássico, linear, detentor de um pensamento que não compreende a multiplicidade, mas “necessita de uma forte unidade principal” (p. 13). O livro-raiz funciona como o sistema arborescente. Na árvore a raiz é o elo de tronco, galhos, folhas e frutos com nutrientes provenientes do solo; a raiz é única, hegemônica. Já o sistema radícula, ou raiz fasciculada, acontece na grama e no mato, é o rizoma. O tipo de livro (e de pensamento) desenvolvido pelos autores é baseado no rizoma,



> do qual nossa modernidade se vale de bom grado. Desta vez a raiz principal abortou, ou se destruiu em sua extremidade: vem se enxertar nela uma multiplicidade imediata e qualquer de raízes secundárias que deflagram um grande desenvolvimento (p. 14).

O rizoma não tem começo nem fim, sendo que “uma de suas características mais importantes talvez seja a de ter sempre múltiplas entradas" (idem, p. 22). Qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado com qualquer outro. Cartografar é da ordem do rizoma, que se afastando de modelos

> explora sem constituir limites definitivos nem grades interpretativas. Não há entradas nem saídas exclusivas. Pode-se entrar ou sair por todos os lados. O percurso escolhido é apenas uma possibilidade, não há seqüência necessária e o resultado será sempre diferente porque não se trata de decalcar, e sim de construir (BRANDÃO, 2002, p. 36).

A imagem do rizoma me transmite a idéia de rede e de multiplicidade, e foi sob sua influência que este trabalho foi gestado, desenvolvido em pequenas partes que se entrelaçam e se comunicam. Os conceitos abordados em um ensaio podem estar relacionados com outros ensaios, onde a idéia se complementa e toma forma. Assim, pensando em desvios e diálogos, insiro *links* nas margens das páginas, sinalizando um atalho, uma possibilidade de desdobrar o referido assunto. As palavras sublinhadas destacadas durante o texto podem ser encontradas também nas páginas indicadas. O(a) leitor(a) pode pegar ou não este atalho, pode escolher os percursos da leitura, pode ir e voltar, se assim desejar.

Canclini (2000) não acredita ser possível falar das idas e vindas da modernidade em um livro, filme ou telenovela, em “nada que se entregue em capítulos e vá de um começo a um fim” (p. 20). Diante dessa impossibilidade o autor propõe um texto como uma cidade, com muitas entradas possíveis. Espaço onde “dentro tudo se mistura, cada capítulo remete aos outros, e então já não importa saber por qual acesso se entrou” (p. 20). Gosto dessas possíveis misturas, dessa ruptura na lógica linearidade. Mesmo porque o texto reflete o processo da pesquisa, que encaminha em paralelo idas a campo, leituras, escrituras e descobertas. Processo que culmina aqui em um texto que pode ser vasculhado, como uma brincadeira de caça-palavras; um jogo, que pede a participação ativa de quem o lê.

ENSAIO I

Rotas culturais

página 53

página 47

Esta pesquisa surgiu do interesse em arquiteturas inventadas e construídas pelos próprios moradores através da prática construtiva da bricolagem. O foco inicial era a estética do descartável, condição de sobrevivência e astúcia popular que afirma a inventividade própria das táticas, transforma fragmentos em matéria para criação e metamorfoseia lixo em beleza.

Dados os desvios que se processam ao longo de uma pesquisa, do objeto arquitetônico foi surgindo o interesse pelos "modos de fazer" e pelas narrativas desenvolvidas por bricoladores. A fim de mapear o que já foi dito sobre arquiteturas construídas por "não-arquitetos", trago neste ensaio algumas referências acerca de estudos sobre produções de certa maneira "marginais" aos estudos formais de arquitetura, bem como apresento olhares na perspectiva dos estudos das culturas populares.

Kitsch na arquitetura

Dinah Guimaraens e Lauro Cavalcanti publicaram em 1980 o livro "Arquitetura Kitsch suburbana e rural", uma pesquisa sobre o *kitsch* em casas no Rio de Janeiro e uma conceituação estética e sociológica deste fenômeno em contraposição ao ensino acadêmico de arquitetura e urbanismo "cujo enfoque se limitava a abranger a produção arquitetônica oficial" (p. 9). Nessa pesquisa, os autores falam de um tipo de manifestação arquitetônica bastante original que "permanecia desconhecida em nível de um estudo mais sistêmico, por ser encarado como fenômeno cultural desprovido de importância" (p. 9). As construções realizadas sem arquitetos

estavam (e permanecem) distantes da universidade e, segundo os autores, poderiam oferecer novas fontes de discussão sobre o quadro da arquitetura brasileira contemporânea. O livro pode ser considerado

> um dos primeiros trabalhos a abordar a criatividade das camadas populares na arquitetura carioca, levando em conta uma tentativa de imprimir uma visão não-etnocêntrica à produção cultural de outra camada social, a qual era vista, anteriormente quase que apenas sob uma ótica pejorativa ou paternalista (p. 14).

O enfoque principal da pesquisa de Guimaraens e Cavalcanti estava na discussão sobre o "gosto" oficial na arquitetura brasileira e, em oposição, aquele outro gosto, relacionado a uma produção cultural popular, que oferecia uma rica diversidade de soluções e interpretações, mas era visto pelos acadêmicos e profissionais como simplesmente de "mau gosto". Indagados sobre a denominação *kitsch* para tal arquitetura, na introdução à segunda edição do livro os autores explicam que não utilizam o termo "como uma forma de adjetivização final, mas antes como ponto de partida para relativizar o julgamento de valor realizado pelas camadas eruditas em relação à produção cultural das camadas populares" (p. 13).

Abraham Moles (1975) faz uma conceituação estética profunda do *kitsch* que abrange desde a origem etimológica do termo cujo sentido era de negação do autêntico. Em alemão, a palavra *kitsch* está carregada de conotações desfavoráveis e "somente após o período da *pop-art* deixou-se um pouco de lado a alienação do *kitsch*, dando aos artistas a oportunidade de retomá-lo como distração estética – o *kitsch* é divertido" (p. 26). Corresponde a um estilo marcado pela ausência de estilo, e compreende dois períodos: o primeiro, ligado à ascensão da sociedade

burguesa, e o segundo, a transformação do objeto em produto de consumo. Para Moles, o *kitsch* constitui tipos de relação que o ser tem com as coisas, seria uma atitude, uma “maneira de ser”, mais do que um estilo. Assim, o que me interessa especificamente na conceituação do *kitsch* é sua relação com o chamado “homem comum”.

> O Kitsch encontra-se ligado a uma arte de viver e talvez nessa esfera ele encontrou sua autenticidade, pois é difícil viver em intimidade com as grandes obras de arte, como os tetos de Michelangelo. Ao contrário o Kitsch está à altura do homem comum por ter sido criado pelo e para o homem médio, o cidadão (p. 27).

O *kitsch* estaria então mais próximo e acessível, já que feito por pessoas sem conhecimento formal, de maneira criativa e impregnado de suas próprias referências.

Na investigação da arquitetura *kitsch* no Rio de Janeiro, Guimaraens e Cavalcanti (1982) classificam dois tipos de *kitsch*: o *kitsch* passivo, que seria próprio de uma classe média em ascensão, composta por “novos-ricos”, e caracterizado por uma necessidade de consumo desenfreado de produtos geralmente imitando elementos típicos de uma elite; e o *kitsch* criativo, que estaria relacionado a uma intervenção efetiva no espaço cotidiano, “indicando uma potencialidade de expandir suas fronteiras criativas” (p. 28).

Importante problematizar tal classificação, já que não há possibilidade de ser de toda forma ‘passivo’ em relação às próprias escolhas. Mesmo que referenciadas exteriormente, as escolhas sempre falam de nós mesmos.

A pesquisa em “Arquitetura kitsch” (1982) desbrava o campo da arquitetura feita por não-arquitetos, produção cultural pouco conhecida ou negligenciada no universo acadêmico e profissional da arquitetura. O trabalho traz um levantamento do referencial teórico sobre o tema, fazendo um inventário das classificações acerca da produção arquitetônica realizada por “habitantes-construtores”, onde predomina o “dado da inventividade, da elaboração de um espaço individualizador que transmite, senão uma visão de mundo, pelo menos a ‘marca’ própria de seu criador” (p. 35). Os autores denominam de arquitetura “espontânea” a abrangência dessas classificações, terminologias e produções. Tal denominação pode ser compreendida de acordo com Fayga Ostrower (1987), para a qual o uso do termo “espontâneo” não implica em ser independente de influências, o que seria, segundo a autora, impossível ao ser humano. “Ser espontâneo apenas significa ser coerente consigo mesmo”. (p. 147). O espontâneo, nesta perspectiva, não se identifica com o impensado, mas com o intuitivo, e com a flexibilidade que permite adaptar-se às contingências.

página 48

Para Guimaraens e Cavalcanti (1982), a chamada “arquitetura instintiva” seria aquela baseada principalmente no instinto de sobrevivência, “no impulso emocional que leva o homem a conceber seu abrigo” (p. 35). Os autores citam a habitação indígena brasileira como instintiva, porque concebida com um sentido de harmonia espacial e social[3] que se perdeu enquanto referência na produção habitacional em grande escala, por exemplo. Já a “arquitetura doce” seria aquela auto-construída e artesanal em seus meios de produção, respeitando os eco-sistemas e

[3]Sobre a casa indígena e a configuração espacial em aldeias: NOVAES, Sylvia Caiuby (org.). **Habitações indígenas**. Editora Nobel, 1983.

preocupada com o desperdício de energia e materiais. Outra designação também utilizada seria "arquitetura selvagem". Parafraseando Lévi-Strauss em "O pensamento Selvagem", essa terminologia significaria a prática espontânea da arquitetura, realizada pelo próprio morador. Os criadores dessa forma de arquitetura seriam

> aqueles trabalhadores mais explorados, aos quais foi negada toda possibilidade de expressão cultural e de poder sobre o espaço. A "arquitetura selvagem" passaria a funcionar como uma forma de contestação a ordem dominante (...) Através de um *bricolage* contínuo de sinais, ocorre aqui então uma reinvenção dos mitos e dos objetos de uma sociedade tecnizada (p. 36).

A "arquitetura *kitsch*" seria um amálgama de todas essas definições somado ao uso de certos traços característicos da arquitetura oficial, principalmente a vanguarda modernista. Os autores citam como exemplo o uso de pilotis "à Le Corbusier" em casas com sistemas estruturais superdimensionados. Segundo eles, essa tentativa antropofágica de "absorver códigos culturais provindos de estratos superiores da população indicaria um anseio de afirmação sócio-cultural, da busca de *status* através da utilização excessiva de requintes ornamentais" (p. 38). Contudo, revelaria também, em sua diversidade, o dado criativo e pessoal que está ausente na padronização dos conjuntos de habitação destinados a essa população.

Percebo que é problemático definir categorias e classificações em se tratando de expressões humanas. A definição "arquitetura *kitsch*" para se referir a um tipo de produção criativa me parece limitadora e excessivamente conclusiva. Somado a isso, existe um sentido pejorativo enraizado no termo *kitsch*, que nos remete a algo exagerado, até mesmo falso.

Contudo, compreendo o *kitsch* conforme Moles (1975) o caracteriza, ou seja, na potência da proximidade com o que ele chama de “homem comum”. E o termo “comum” talvez caminhe na mesma direção das “práticas comuns” a que Michel de Certeau (2007) chama a atenção em sua investigação sobre as operações táticas cotidianas do “fraco” – aquele que nas redes dos dispositivos de vigilância é tido como consumidor, dominado, indisciplinado, mas que criativamente se “reapropria do espaço organizado pelas técnicas da produção sócio-cultural” (p. 41). Perpassando essas noções, entendo o *kitsch* em arquitetura relacionado às práticas comuns na reinvenção de símbolos arquitetônicos oficiais somados a referências culturais das mais diversas, em um entrelaçamento criativo que desloca o consumidor para o papel de produtor.

A finalidade do estudo de Guimaraens e Cavalcanti sobre a arquitetura *kitsch* foi de um

> levantamento de uma faceta ignorada de nossa complexa realidade cultural, registrando a existência de um novo estilo arquitetônico com alguns traços próprios de grande originalidade, surgindo em camadas em ascensão da população. A revelação de soluções espaciais inovadoras e revolucionárias, mesmo se realizadas com conhecimentos construtivos rudimentares em nível teórico e técnico, funciona como uma tentativa de anexá-las ao quadro da arquitetura no Brasil, elevando-as a uma possibilidade de investigação crítica por parte de estudiosos ou interessados no assunto (p. 40).

Se por um lado esse estudo feito nos anos 1980 é um dos primeiros no Brasil e abre caminhos para a investigação dos modos de construir dos “arquitetos não-arquitetos”, levando essa inexplorada discussão para o âmbito acadêmico, quero buscar problematizar algumas colocações feitas pelos autores, como a estratificação social em “estratos superiores e inferiores”

e as implicações decorrentes. Existem trânsitos e trocas culturais entre as classes sociais, e a separação desenhada pelos autores parece não considerar isso.

Vias de mão dupla

Uma das maiores limitações do universo acadêmico parece ser a manutenção de posturas que não permitem que se teçam relações entre saberes. O professor não tem o que aprender com o estudante. Na verdade ele fica muito curioso por todas as referências atuais que o estudante traz, novidades da *internet* e *softwares* que ele não conhece - mas não pode admitir, pode parecer desatualizado. Precisa manter a disciplina e garantir o controle da aula. Se não abre brechas para aprender com o estudante, quiçá com o pedreiro. Durante a graduação presenciei uma aula de estruturas em que o professor passava um vídeo sobre fundações. Era difícil entender o áudio já que bem ao lado da sala de aula acontecia uma obra, onde as sapatas do novo prédio estavam sendo feitas. Questionado sobre a possibilidade da aula acontecer *in loco*, em uma visita à obra, o professor respondeu um tanto indignado que “já havia preparado a aula”. Reação semelhante percebeu-se quando foi concluída por alguns estudantes, no pátio da faculdade, uma enorme cobertura feita de caixinhas de leite, cerca de oito mil caixinhas vindas da coleta seletiva municipal, que foram uma a uma abertas, lavadas e fixadas à estrutura de bambu. O material foi considerado impróprio por alguns professores; um amontoado de lixo.

Essa dificuldade de propor novas discussões, lidar com possibilidades dadas por imprevistos, ou ainda, sair do *script* das ementas das disciplinas e incorporar conhecimentos populares, surge como uma das maiores dificuldades das instituições de ensino. Parece que há um receio por tudo que vem de fora dos muros ou dos currículos. Durante um curso de formação continuada com professores de arte, onde propus uma abordagem das artes populares no ensino de arte, pude observar certo distanciamento inicial das professoras pelas manifestações que não eram produzidas por "gênios da pintura", mas sim por pessoas iletradas, ou simples trabalhadores braçais como o escultor sergipano Cícero Alves dos Santos, conhecido como Véio, cujo discurso eloqüente deixou as professoras surpresas. O documentário "Véio", dirigido por Adelina Pontual (ficha técnica presente nas Referências) apresenta o trabalho feito em troncos de madeira apodrecidos, esculpidos em formato de homens, mulheres e bichos em tamanho natural, compondo cenas do cotidiano nordestino. O artista explica que as obras estão expostas a céu aberto

> com a finalidade de mostrar que a arte, ela não é só para estar no gabinete ou em escritório, ou em museus. Ela pode estar também na roça, fazendo parte desse povo que também convive com o sol, com a poeira e com a seca. Por isso é que ela está aí, ressecada no sol. (depoimento retirado do filme "Véio", Recife, 2005).

Há poucas brechas na universidade para a observação e discussão do que é produzido além dos seus próprios limites. Para Fredric Jameson (2006), o universo acadêmico

> tradicionalmente investe na preservação de um âmbito de alta cultura ou de cultura de elite, em contraposição ao ambiente ao seu redor – um ambiente de filisteus,

> quinquilharias e de *kitsch*, de seriados de televisão e cultura de *Reader's Digest* (p. 18-19).

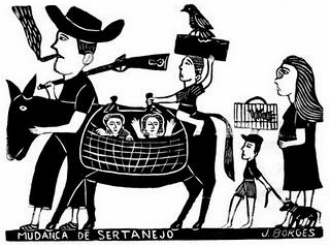
De acordo com Jameson, uma das características pós-modernas seria justamente "a abolição de algumas fronteiras ou separações essenciais, notadamente a erosão da distinção anterior entre a alta cultura e a chamada cultura de massa ou popular" (p. 18). O conceito de pós-modernismo, difícil de ser compreendido já que abarca expressões de áreas bastante distintas, sugere reações específicas às formas canônicas do modernismo dominante "que conquistou a universidade, o museu, a rede de galerias e as fundações" (p. 18). Aquilo que já foi visto como subversivo, a partir do momento em que é institucionalmente legitimado passa a ser indubitável, inquestionável, "ensinado em escolas e universidades – o que, de uma vez por todas os esvazia de todo o seu antigo poder subversivo" (p. 42).

As rupturas entre momentos históricos não envolvem mudanças de conteúdo, segundo Jameson, mas reestruturação de elementos existentes. Seria a instauração dominante das expressões do alto modernismo na academia, ou o estabelecimento da sociedade de consumo capitalista pós-industrial, o marco do surgimento do pós-modernismo.

Para Canclini (2000), a incerteza em relação à modernidade deriva dos cruzamentos socioculturais onde o tradicional e o moderno se misturam, em um permanente trânsito entre nações, etnias e classes. O autor defende a idéia de que a divisão abrupta entre tradicional e moderno, ou entre culto e popular, não funciona, sendo necessário

> demolir essa divisão em pavimentos, essa concepção em camadas do mundo da cultura (...) Precisamos de ciências sociais nômades, capazes de circular pelas escadas que ligam esses pavimentos. Ou melhor, que redesenhem esses planos e comuniquem os níveis horizontalmente. (p. 19).

A tentativa de "elevar" a produção arquitetônica popular à possibilidade de investigação crítica, retomando a pesquisa sobre arquitetura *kitsch,* demonstra categorias valorativas hierárquicas que reforçam dimensões de separação e segregação. Problematizar essas categorias e divisões classificatórias "é uma maneira de questionar o papel marginal e periférico dado às manifestações de arte e cultura fora dos parâmetros dominantes" (GUIMARÃES, 2006, p. 3). O uso dos termos arquitetura "espontânea", "instintiva", "selvagem", ligados a toda expressão arquitetônica que não as projetadas por arquitetos, remete ao uso dos termos "*naïf*", "primitivo", "ingênuo" no campo das artes visuais. São conceitos que "parecem nomenclaturas inocentes, mas revelam formas de opressão e colonização" (idem, p. 1). A discussão das culturas populares a partir de uma perspectiva pós-colonialista sugere o entendimento das manifestações da cultura como um tráfego de muitas vias onde está implícita a idéia de interlocuções e hibridismos. Assim, a cultura popular não é isolada e fixa, mas "abriga diásporas, estranhamentos, alteridades e reelaborações identitárias" (idem, p. 8).



Para a possibilidade de investigação das culturas populares à luz do saber construído socialmente (GEERTZ, 1989), permitindo desvios para uma abordagem mais interpretativa dos fenômenos culturais, é necessário dissociar o popular do pré-moderno e do subsidiário, como se este fosse mero destinatário, espectador e reprodutor das culturas dominantes, e reconhecer que

“o popular é constituído por processos híbridos e complexos, usando como signos de identificação elementos procedentes de diversas classes e nações” (CANCLINI, 2000, p. 221). Em vez de analisar as manifestações populares buscando suas “purezas” - em uma suposição de que o popular seria o tradicional - é preciso um “novo tipo de investigação que reconceitualize as transformações globais do mercado simbólico, levando em conta não apenas o desenvolvimento intrínseco do popular e do culto, mas seus cruzamentos e convergências” (idem, p. 245). As culturas populares não são um tranqüilo espaço homogêneo, mas um campo de tensões, interferências e elaborações.

O tema é rodeado de dificuldades. De acordo com Nelly Richard (2002), abordar esteticamente os territórios, fluxos de imaginário e materiais simbólicos do popular é ver-se cercado de perigos, sendo os principais: a mitificação ideológica, ou seja, a sustentação de um bloco heróico e revolucionário “povo”; o romantismo nostálgico: folclorização e fantasia de pureza; e o paternalismo condescendente, hierarquização de gosto que inferioriza o popular, neutralizando seu potencial desviante. Mesmo tendo em vista estas armadilhas, Richard propõe que é vital para a criatividade artística “potencializar a força crítica dos desvios do olhar e do juízo com o qual o popular perverte e subverte os marcos e limites vigiados pelas ideologias do gosto da tradição elitista das Belas Artes” (p. 26, tradução da autora). As misturas dissonantes nas expressões populares são potências transformadoras para as tradições uniformes nas artes. O desafio proposto por Richard seria descobrir

> como exaltar a perturbação destes fragmentos heteróclitos – não autorizados pela síntese homogeneizante da cultura oficial – com a qual o popular mescla as geografias

> cotidianas onde convivem, às vezes silenciosamente e às vezes estridentemente, rebeldias, ilegalidades e clandestinidades (idem, p. 26, tradução da autora).

Reconhecendo dificuldade no uso dos termos “cultura” e “popular”, Stuart Hall (2003) afirma que o estudo da cultura popular tem se deslocado entre “dois pólos inaceitáveis, o da ‘autonomia’ pura ou do total encapsulamento” (p. 238). Hall desconstrói definições de popular, primeiramente o significado que associa popular a algo que o povo aprecia, consome, compra, ou seja, uma definição comercial, que traz intrínseca uma noção de povo como uma massa passiva e manipulável. A outra definição, mais descritiva e generalizante, sugere que popular se refere a tudo que o povo fez ou faz; definição que o autor problematiza por ser baseada em um inventário em contínua expansão, e que envolve complexas relações de pertencimento. Hall defende que “não existe uma cultura popular íntegra, autêntica e autônoma, situada fora do campo de força das relações de poder e de dominação culturais” (p. 238), e opta por uma concepção de cultura em torno de uma dialética cultural que afirma que

> o essencial em uma definição de cultura popular são as relações que colocam a “cultura popular” em tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante. (...) A definição reconhece que quase todas as formas culturais serão contraditórias, compostas de elementos antagônicos e instáveis (p. 241).

O termo “popular” guarda relações complexas com o termo “classe”, e de acordo com Stuart Hall “indica esse relacionamento um tanto deslocado entre a cultura e as classes (...) A cultura dos oprimidos, das classes excluídas: esta é a área à qual o termo “popular” nos remete”

(p. 245). O campo das culturas populares é, portanto, o terreno onde se dão as relações entre as classes sociais.

De espectadores a produtores

Em “A socialização da arte: teoria e prática na América Latina”, Canclini (1980) apresenta exemplos de experiências artísticas latino-americanas que reconfiguram a função social da arte, levando-a a novos públicos, buscando novos canais de comunicação e convidando o público a participar da criação. Repensando os fundamentos estéticos em relação às transformações sociais, o autor argumenta que as mudanças na arte e na sociedade fizeram desmoronar as categorias estéticas do sistema das belas artes e reclamam novos marcos teóricos apoiados nas ciências sociais. As tendências artísticas inseridas nas questões sociais substituem o individualismo pela criação coletiva, desconstruindo a “genialidade” do artista e a obra de arte como objeto de fetiche, além de estimular a participação criadora do público em lugar de sua contemplação passiva. Assim, a arte migra dos espaços institucionalizados para espaços públicos, onde a população pode compartilhar a experiência artística. Para Canclini (1980), a socialização da arte implica em “descentrar o estudo da arte, afastando-o da obra, ou de uma beleza idealizada, e de passar a analisar a arte como um processo social e comunicacional” (p. 3).

A perspectiva de transformação social através da arte, elaborada pelo autor, apesar de um tanto desgastada em seu formato revolucionário – hoje em dia fala-se mais em pequenos *levantes* do que em grandes revoluções[4] – traz a potência da conversão de consumidores em produtores. Para Canclini, a arte socializada é aquela que transfere para o público o papel de produtor, popularizando não o produto final, mas os meios de produção. A arte assim

> consiste em passar de uma situação de dependência, em que nossa relação com a arte é a de consumidores do que é produzido pelas metrópoles, a uma situação de autonomia produtiva, na qual a experiência artística deixa de ser a contemplação de algo estranho e converte-se na nossa própria produção criadora (p. 44).

Compreendendo o estético como um modo de relação dos homens e das mulheres com os objetos - que não se esgota nas expressões que o sistema das belas artes consagrou como artísticas, mas estende-se a muitos aspectos da vida cotidiana - Canclini (1980) defende a prática artística mobilizada socialmente, mas cujo prazer é o da invenção e cujo sentido intrínseco é o do sensível. Para o autor, a arte deve estar posicionada politicamente, mas não deve perder de vista o aspecto lúdico. Uma estética popular assim concebida deve buscar romper os limites que separam o público especializado do público "comum", fazendo uma

> crítica das concepções individualistas da fruição e do jogo, mas para reivindicar a fruição coletiva (...) Devemos fazer com que a arte constitua um instrumento para reconstruir

[4] A respeito dos levantes como tática de resistência e esvaziamento do poder, ver o texto "TAZ" ("*temporary autonomous zone"*, zona autônoma temporária), de Hakim Bey, disponível para download no endereço http://www.pdf-search-engine.com. Acesso em 27/01/2010.

> criativamente as experiências sensíveis e imaginativas do povo. Socializar a arte quer dizer também redistribuir o acesso ao prazer e ao jogo criador (p. 33 – 34).

A socialização do prazer criativo e a diluição das fronteiras entre espectador e criador já eram experimentadas nos anos 1960 por Hélio Oiticica em sua “nova objetividade” – formulação de uma arte brasileira de vanguarda cujas principais características incluíam a participação do espectador, transformado em “participador”. Os artistas do movimento neoconcreto procuravam modos objetivos de participação com a criação de obras abertas, com tendência para proposições coletivas. São vários exemplos nos trabalhos de Lygia Clark, Lygia Pape, entre outros artistas, mas vejo que são os parangolés de Oiticica que traduzem de modo expressivo esse desejo de jogo coletivo.

Os parangolés pedem o ato participador de vestir, dançar, incorporar, de modo que o espectador “não se torna somente participante, torna-se também parte da obra quando a veste” (JACQUES, 2001, p. 32). Integrados no programa ambiental do artista - que faz referência a uma ambientação que reúne todas as modalidades artísticas, as conhecidas e as que surgem no momento criativo do artista ou do participador ao entrar em contato com a obra – os parangolés colocam em questão a noção de autoria de uma obra, já que o espectador passa a ser participante e “se torna co-autor da obra quando a veste” (idem, p. 32). Parangolé é a antiarte por excelência, entendendo antiarte como a “compreensão e razão de ser do artista não mais como um criador para a contemplação, mas como um motivador para a criação” (OITICICA, 1986, p. 77). Esta proposta estava inserida em uma noção de participação que se apresentava como um

golpe fatal ao conceito de museu e de galeria de arte. Oiticica dizia que “museu é o mundo, é a experiência cotidiana” (p. 79).

Antiarte, na formulação de Oiticica, seria uma resposta ao desejo coletivo de atividade criadora, isenta de premissas intelectuais, que invalida as posições conservadoras de elevação do espectador a um entendimento dos conceitos de arte, capacitando-o e inserindo-o no meio dos especialistas. Antiarte, por sua vez, é

> o otimismo, é a criação de uma nova vitalidade na experiência humana criativa; o seu principal objetivo é o de dar ao público a chance de deixar de ser público espectador, de fora, para participante na atividade criadora. É o começo de uma expressão coletiva (p. 82).

As práticas de invenção que são tema desta pesquisa carregam a potência transformadora da antiarte e da arte socializada, no sentido de deslocar pessoas que sempre foram vistas como consumidores ou espectadores - alheios a um pensamento crítico, uma formação específica, ou uma capacidade criadora – para o papel de produtores. O que os diferencia e singulariza é o fato de que suas produções não passaram por um diálogo com artistas, mas surgiram exatamente de suas próprias experiências, referências, intuições e motivações. Eles mesmos, artistas da bricolagem, desenvolveram e desenvolvem suas criações de maneira discreta, silenciosa e contínua, dedicando suas vidas a realização de suas obras, movidos por uma vontade criadora que estremece, assim como as vanguardas artísticas, o sistema das belas artes.

ENSAIO II

Mosaico de Idéias

Mosaico é um agrupamento de pequenas peças encaixadas, formando determinado desenho. Neste ensaio, encaixo fragmentos de idéias e conceitos: sobre a utilização do lixo por artistas em diferentes contextos históricos; sobre a produção artística de pessoas sem formação específica; sobre as táticas anônimas da invenção do cotidiano, garimpadas por Michel de Certeau; e sobre espaços fragmentários e multiplicidades. A composição destes pedaços teóricos desenha o terreno sobre o qual é possível levantar as questões da bricolagem cartografada nesta pesquisa.

Antiarte e arte bruta

Entre as vanguardas artísticas do séc. XX, envolvidas em um clima de ceticismo e impotência diante da guerra, o Dadaísmo foi um movimento que criticou as definições disponíveis de arte, expressando uma decepção em relação à sociedade. Trata-se de uma vanguarda negativa, por não pretender instaurar uma nova relação, e sim demonstrar a fragilidade da relação entre arte e sociedade.

> Diferentemente das outras correntes, que, seja como for, nascem de uma vontade de conhecer, interpretar a realidade e dela participar, o movimento Dada é uma contestação absoluta de todos os valores, a começar pela arte. (...) São os anos da Primeira Guerra Mundial, cuja mera conflagração pôs em crise toda a cultura internacional. Pôs em crise, ao lado dos demais valores, a própria arte; esta deixa de ser um modo de produzir valor, repudia qualquer lógica, é *nonsense*, faz-se (se e quando se faz) segundo as leis do acaso" (ARGAN, 1992, p. 353).

A contestação de um conceito de arte leva os dadaístas a defenderem a antiarte. Assim, o movimento Dada nega o próprio sistema de validação dos objetos artísticos, produzindo não "obras de arte", mas intervenções, deliberadamente absurdas e incoerentes. O próprio termo Dada, escolhido aleatoriamente em um dicionário, carrega uma falta de sentido que expressa o espírito de absurdo do movimento. Espírito de crítica cultural ampla, que toca não somente as artes, mas os modelos culturais. As manifestações Dada eram intencionalmente anárquicas e pautadas pelo desejo de escândalo, procedimentos típicos das vanguardas de modo geral. A borbulhação criativa dadaísta acontecia no *Cabaret Voltaire*, criado em 1916 em Zurique, espaço literário e artístico destituído de um programa, mas decidido a ironizar e desmitificar todos os valores culturais. Os dadaístas negavam a arte como atividade produtora de objetos, e, portanto, mercadorias que conseqüentemente se tornavam riqueza, autoridade e poder. A arte Dada, ao invés de produzir valores, ironizava o aspecto comercial das obras.

O Dadaísmo não propõe um novo modelo, aliás, coloca-se contra a definição de formas, e constitui-se muito mais em um espírito crítico do que em um estilo específico. Para Argan (1992), o Dadaísmo "propõe uma ação perturbadora, com o fito de colocar o sistema em crise, voltando contra a sociedade seus próprios procedimentos ou utilizando de maneira absurda as coisas a que ela atribuía valor" (p. 356). Esse desvirtuamento da finalidade do objeto artístico chega a seu ponto culminante nos *readymades* de Marcel Duchamp, que sintetizam o espírito que caracteriza o movimento Dada: ao transformar qualquer objeto escolhido ao acaso em obra de arte, Duchamp faz uma crítica radical ao sistema da arte. A antiarte "foi, sobretudo, colocar em questão o comportamento do artista tal como as pessoas o viam. O absurdo da técnica, das coisas

tradicionais” (Duchamp apud CABANNE, 1987, p. 94). Objetos utilitários sem nenhum valor estético em si eram retirados de seu contexto original e alçados à condição de obra de arte, ganhando uma assinatura e uma exposição em um espaço institucionalizado, como museus e galerias. Ao dotar de valor algo ao qual não era dado nenhum valor, o artista dessacralizava a tradição das formas e provocava ao afirmar que objetos adquirem valor apenas pela definição de uma autoria. Uma roda de bicicleta que encaixada num banco vira *Roda de Bicicleta* (1913) ou o mictório que invertido e assinado se apresenta como *Fonte* (1917).

O princípio de subversão do objeto presente no *readymade* pode ser também observado na obra de Arthur Bispo do Rosário. Mas “enquanto o *readymade* de Duchamp é idealizado pelo trânsito da função, o de Bispo acontece pela apropriação e pela recuperação do objeto, a partir de sua qualidade de resíduo do mundo prático: o lixo” (SILVA, 2003, p.103). Duchamp desvirtua o objeto ainda em sua competência industrial, enquanto Bispo, “quando os objetos já cumpriram sua função e se tornaram inúteis, reintegra-os ao universo das formas” (idem, p. 104).

Não pretendo aqui desenvolver uma análise da obra de Duchamp ou de Bispo, haja vista a quantidade de artigos, teses e livros específicos, além de não ser o objetivo deste trabalho. Igualmente não pretendo tecer aproximações óbvias entre os dois artistas, comparações em um provinciano gesto de compensação que chama Arthur Bispo do Rosário de “nosso Duchamp”; Portinari de “Picasso de Brodovski” ou ainda Estevão Silva da Conceição de “Gaudí brasileiro”. Estas referências forçosamente explícitas, como que buscando referendar um valor dos artistas brasileiros, me soam como um complexo mal resolvido de terceiro mundo. A semelhança formal na justaposição das imagens da *Roda da Fortuna* de Bispo do Rosário, e da *Roda de bicicleta* de

Duchamp, não garante nenhuma compreensão, apenas demonstra uma perturbadora proximidade dentro de uma inquietante distância. Além disso, a tentativa de compreender a obra de Bispo merece que se vá além da simplificação de reconhecer sua produção artística a partir de sua condição de interno de um hospício. Embora procure neste trabalho compreender os conteúdos simbólicos relacionados a determinados processos de criação, me interessa especificamente a apropriação criativa de materiais descartados ou desprovidos de valor artístico. E é neste ponto que percebo uma conversa entre Duchamp e Bispo, que aí falam com o mesmo sotaque.

Arthur Bispo do Rosário produziu uma enorme quantidade de estandartes bordados; fardões (o mais conhecido o “Manto da Apresentação”, para vestir no dia do juízo final); miniaturas de embarcações. Seus materiais eram rudes, toscos. Roupas eram desfiadas e transformadas em linhas com as quais Bispo bordou intermináveis frases. Sobras, sucatas e objetos eram incansavelmente catalogados e ordenados em janelas, “vitrines” – não com o intuito de expor, mas sim de organizar. O artista, um contador de histórias, arrancava do cotidiano a matéria-prima para a criação de novos sentidos capazes de inventariar e ressignificar o mundo.

A arte de Bispo era composta de banalidades, refugos com os quais produzia *assemblages* – termo usado por Jean Dubuffet em 1953 para fazer referência a trabalhos que vão além das colagens, e que tem o acúmulo como princípio de criação, onde todo e qualquer tipo de material pode ser incorporado à obra de arte.

Jean Dubuffet criou o termo *Art Brut*, arte bruta, para denominar a produção artística feita por pessoas alheias ao sistema artístico, como pacientes de hospitais psiquiátricos, desajustados, desempregados, criminosos, iletrados. Sua tentativa era de rechaçar o caráter seletivo das artes e valorizar manifestações expressivas produzidas fora do circuito artístico. No catálogo da exposição realizada em 1949, onde foram expostos trabalhos de artistas autodidatas, Dubuffet define o sentido de *Art Brut*:

> Entendemos pelo termo as obras executadas por pessoas alheias à cultura artística, para as quais o mimetismo contrariamente ao que ocorre com os intelectuais desempenha um papel menor, de modo que seus autores tiram tudo (temas, escolha de materiais, meios de transposição, ritmo, modos de escrita etc.) de suas próprias fontes e não dos decalques da arte clássica ou da arte da moda. Assistimos à operação pura, bruta, reinventada em todas as fases por seu autor, a partir exclusivamente de seus próprios impulsos[5].

A noção de *art brut* surgiu em 1945 a partir de pesquisas feitas por Dubuffet sobre formas de arte distantes da produção oficial. O artista criou a *Compagnie d'Art Brut*, Companhia de Arte Bruta, e iniciou uma coleção "constituída por obras de pessoas estranhas ao ambiente cultural e resguardadas de sua influência" (Texto de Dubuffet no catálogo da XVI BIENAL, 1981, p. 33).

Dubuffet estava em busca de produções "estranhas à arte cultural e fruto de modos de pensar livres de mimetismo" (idem, p. 34) e acreditava que

> os impulsos da criação artística, longe de serem privilégio de indivíduos excepcionais, abundam em qualquer um, mas são comumente refreados, alterados ou contrafeitos pela preocupação de ajustamento social e de deferência aos mitos herdados (...) o objetivo de nosso empreendimento é a busca de obras que escapam, o mais possível, a

[5] Disponível em http://www.itaucultural.org.br. Acesso em 13/10/2009.

> esse condicionamento e que partem de posturas de espírito verdadeiramente inéditas, profundamente diferentes daquelas às quais estamos acostumados (idem, p. 33).

Esse interesse pela arte bruta se relacionava com o contexto de crise instaurado no pós-guerra, que, do ponto de vista das artes, aparece como a consciência da perda da hegemonia cultural e artística do continente europeu diante da emergência de novos centros. Havia uma descrença em relação à racionalidade da civilização tecnológica, celebrada por algumas vanguardas do início do século XX. As filosofias da crise, em especial o existencialismo de Sartre, reverberaram nas artes de modo geral. A pintura de Dubuffet estava inserida na poética da Arte Informal, que buscava a superação da forma e inspirava-se no surrealismo (sobretudo pela valorização do inconsciente), no dadaísmo (em função da defesa do caráter irracionalista da arte) e no expressionismo (que tinha a imaginação como expressão direta do espírito do artista)[6].

Dubuffet é tido como mentor da idéia de arte bruta, que posteriormente foi relacionada à *arte naïf*, e chamada no Brasil de 'arte incomum' ou *outsider-art*. A XVI Bienal de São Paulo, em 1981, teve uma sala especial dedicada à arte incomum, que reuniu trabalhos do francês Ferdinand Cheval; de artistas esquizofrênicos do Hospital Engenho de Dentro; de Antônio Poteiro, Eli Heil e o próprio Gabriel Joaquim dos Santos. A diversidade de artistas e a dificuldade na conceituação da arte incomum demonstram a fragilidade em se delimitar uma categoria artística. No catálogo da exposição, a psiquiatra junguiana Nise da Silveira esclarece que há grandes distâncias e diferenças entres os artistas presentes na exposição, mas "se procurarmos um

página 89

[6] Idem.

denominador comum, encontraremos que estão sempre presentes nesses indivíduos contatos peculiares, em graus mais ou menos intensos, com a psique, com o inconsciente, incomum para as pessoas bem adaptadas às normas sociais" (catálogo da XVI BIENAL, 1981, p. 39). O curador internacional da Bienal de 1981, Victor Musgrave, desvincula a arte incomum tanto da arte *naïf*, por considerá-la acomodada e desejosa de ser aceita pelo mundo da arte oficial, quanto da arte terapêutica, concluindo que arte incomum é uma viagem às profundezas da mente e que "na realidade, melhor seria chamá-los de *insiders*, se tivéssemos de dar-lhes um nome" (idem, p. 11).

Para a antropóloga Dorothea Passetti, *outsiders* foram considerados aqueles "que não fazem parte deste mundo autodenominado civilizado; os que de alguma maneira estão do lado de fora"[7]. Nesta situação a autora inclui sociedades até pouco tempo atrás denominadas "primitivas", a partir de uma visão que as coloca em oposição às "civilizadas", por não compartilharem de alguns códigos como a escrita. Estariam incluídos aí os povos indígenas, africanos, aborígenes. Também estariam fora da possibilidade de serem produtores da arte "culta", segundo a autora, os que ainda não tiveram acesso às normas, as crianças; e os que foram privados deste acesso, ou seja, os que não são escolarizados, e, portanto não qualificados.

Outsiders seriam ainda aqueles que foram separados da sociedade, internos de asilos, hospícios, prisões e demais tristes lugares disciplinares (FOUCAULT, 2007). Foi a arte produzida por estes grupos que Dubuffet chamou de arte bruta, de acordo com Passetti, e que pode ser entendida como resultado à "cultura asfixiante", a que Dubuffet se referia em relação aos cânones

[7] PASSETTI, Dorothea Voegeli. A atualidade de Dubuffet – Cultura Asfixiante. Disponível em http://www.nu-sol.org. Acesso em 14/01/2010.

da arte. Em seu manifesto o artista dizia: “A produção de arte só pode ser concebida como individual, pessoal e feita por todos, não delegada a mandatários”[8]. Contrapondo os valores dos povos chamados “primitivos” ou “selvagens” aos valores ocidentais baseados na razão e na lógica, Dubuffet afirmava: “Guardo grande estima aos valores da selvageria: instinto, paixão, capricho, violência, delírio (...) Estou convencido que a arte tem muito a ver com os delírios”[9].

Em 1946, Nise da Silveira fundou no Hospital Psiquiátrico D. Pedro II, no bairro carioca de Engenho de Dentro, uma seção de terapêutica ocupacional e de reabilitação, buscando alternativas aos métodos convencionais utilizados no tratamento dos internos. Desenvolveu ateliês de pintura e modelagem onde os pacientes começaram a se expressar, e ficou evidente que o que faziam era mais que atividade de ocupação. Logo as pinturas e objetos seriam transformados em obras de arte por curadores, críticos e historiadores, e os internos entravam, sem saber, no circuito das artes. A par desta situação, a doutora Nise manteve o foco terapêutico de suas atividades nos ateliês que deram origem ao Museu de Imagens do Inconsciente, um dos maiores acervos do mundo nesta especialidade. A experiência trouxe reflexões no campo artístico: as imagens reveladas pelo inconsciente seriam vistas, a partir daí, não apenas como linguagem simbólica a ser decifrada pela psiquiatria, mas como expressão artística.

Alheio a esta discussão vive Moacir em São Jorge, pequeno povoado na Chapada dos Veadeiros, estado de Goiás. Moacir não freqüentou a escola e viveu boa parte de sua vida recluso, com problemas motores evidentes, assim como distúrbios psicológicos. Cobriu as

[8] Idem.
[9] Idem.

paredes da casa em que mora com a família com imagens de santos, anjos, demônios, bichos, seres sexuados, genitálias disformes. “Moacir não foi tratado, não o medicaram, não o normalizaram, sua pintura foi seu remédio”[10]. Na simplicidade de sua família, especialmente de seu pai, foi preservado dos ataques moralistas de alguns vizinhos e aos poucos foi sendo descoberto por artistas e turistas. Hoje é reconhecido, valorizado, responsável pela arte que ilustra o material gráfico do Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros, que acontece anualmente[11].

[10] PASSETTI, Dorothea Voegeli. A atualidade de Dubuffet – Cultura Asfixiante. Disponível em http://www.nu-sol.org. Acesso em 14/01/2010.
[11] http://www.encontrodeculturas.com.br.

“Tudo caquinho transformado em beleza”[12]

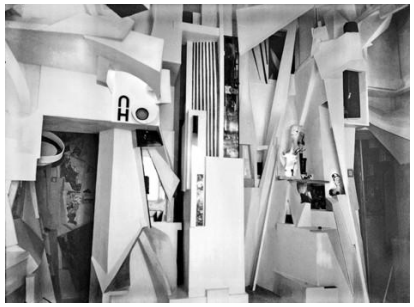
página 49

Nas artes visuais, o procedimento de arranjar fragmentos de materiais diversos já era experimentado no cubismo, nas colagens de Pablo Picasso. A colagem incorporava na superfície do quadro elementos recolhidos do cotidiano, como tiras de jornal, pedaços de papéis, tecidos e madeiras, liberando a obra de certas limitações do plano bidimensional. Max Ernst usava o termo *collage* para indicar um processo de linguagem poética utilizando recortes de imagens impressas. Mas na *assemblage* a idéia fundamental é a “concepção de que os objetos díspares reunidos na obra, ainda que produzam um novo conjunto, não perdem o sentido original. Menos que síntese, trata-se de justaposição de elementos, em que é possível identificar cada peça no interior do conjunto mais amplo”[13]. O trabalho artístico busca então transitar entre as fronteiras que separam arte e vida cotidiana, incorporando elementos conhecidos, identificáveis, comuns. Esse procedimento foi amplamente utilizado por artistas como o espanhol Antoni Tapiés em sua "pintura matérica" feita com refugo e pedaços de velhos móveis. Na década de 1950, Alberto Burri realizava pesquisas com lixo, prefigurando a arte *povera* italiana e a arte *junk* norte-americana, baseadas nas possibilidades do uso artístico de materiais cotidianos. Nos Estados Unidos, Robert Rauschenberg denomina *combine paintings* a aplicação de diversos materiais sobre a tela, propondo múltiplas interpretações na medida em que não há temas predeterminados que organizem os conjuntos. A partir do trabalho do escultor David Smith, as chamadas *junk*

[12] Frase de Gabriel Joaquim dos Santos registrada por Amélia Zaluar. Disponível em http://www.casadaflor.org.br. Acesso em 21/11/2009.
[13] Informações obtidas em http://www.itaucultural.org.br. Acesso em 13/10/2009.

sculptures fazem uso de refugo industrial e sucata. Evocando o caos urbano, as obras de John Chamberlain, com carcaças de automóveis e os trabalhos de Arman com materiais descartados de todo tipo, são alguns entre muitos exemplos de produções artísticas cuja poética se debruça sobre materiais vividos, desgastados, descartados. Em 1961, a exposição "*The Art of Assemblage*", realizada no *Museum of Modern Art* - MoMA de Nova York, com obras de Dubuffet e outros artistas, estimulou a *assemblage* como procedimento a ser utilizado nas décadas de 1950 e 1960, na Europa e nos Estados Unidos, por artistas muito diferentes entre si[14]. Talvez um pioneiro nesta poética tenha sido Kurt Schwitters.

Schwitters fez parte do grupo expressionista *Der Sturm* e participou do movimento Dada, realizando suas primeiras colagens com restos de papéis, selos, cigarros, bilhetes de transporte encontrados na rua e outros resíduos. Em 1919, desenvolvendo uma destas colagens, surgiu um recorte de jornal com a palavra *merz*, trecho do nome do banco alemão *Kommerzbank*. Alguns autores consideram que esta palavra refere-se também a *ausmerzen* (resíduos). A partir daí, Schwitters adotou este termo em todas as suas produções artísticas: poesias, colagens, instalações e esculturas. Sua visão *merz* do mundo buscava desconstruir fronteiras entre as artes e a vida. A maior de suas produções, *Merzbau* (casa *merz*), instalação que ocupava diversas dependências de sua casa em Hanover e na qual Schwitters dedicou muitos anos de trabalho, foi construída e destruída diversas vezes, por incêndios e pela guerra. A acumulação de detritos na obra de Schwitters sugere uma tentativa de reorganizar o lixo das cidades européias, talvez de reestruturar esteticamente a Europa pós-guerra. Para Werner Schmalenbach,



[14] Idem.

> não se deve considerar inofensiva essa arte. Os despojos que aí são usados não são meramente absorvidos, apesar de que se transformem em elementos de composições e que sejam por isso, de certo modo, desenvenenados. Mas permanecem despojos e conservam o seu "veneno", isto é, o seu especial atrativo e seu leve nojo.[15]

A intencional desordem na obra de Schwitters reflete o mundo vivido por ele. Importante frisar que os artistas aqui citados não tinham necessariamente uma preocupação ecológica no uso do lixo, sua atitude estava mais relacionada com uma postura crítica em relação à sociedade de consumo, a situação política mundial, e a transformação dos conceitos artísticos dentro deste contexto.

No Brasil, a obra de Vik Muniz é uma grande referência no uso de lixo nas artes plásticas, incorporando inclusive trabalhadores de cooperativas de catadores na produção de enormes imagens compostas de sucata. O artista trabalha em uma perspectiva de recriação de obras conhecidas a partir de materiais cotidianos, facilmente reconhecíveis, próximos do público.

Farnese de Andrade também utilizava como substância de grande parte de sua obra materiais descartados, "destroços encontrados na orla pelo artista, nas longas caminhadas que fazia" (COSAC, 2005, p.21). Nos anos 1960, Farnese percorria a praia do Botafogo - na época um maravilhoso receptáculo de lixo, segundo ele – procurando borracha maleável como restos de sandália, e pedaços de madeiras "belamente tratadas pelo sol, pelo sal e pelo mar, assim como cabeças de bonecas de plástico ou de borracha com aquelas marcas da passagem do tempo, com aspecto de coisa usada, desgastada, machucada, vivida" (idem, p.181).

[15] Disponível em http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/roteiro/PDF/44.pdf. Acesso em 13/10/2009.

O pintor espanhol Juan Miró ia à praia toda manhã para “colecionar coisas trazidas pela maré. Coisas largadas por ali, à espera de que alguém lhes descubra a personalidade” (JAFFÉ, 1964, p. 253). O *objet trouvé*, francês para “objeto encontrado”, acompanha o princípio do *readymade*: objeto qualquer encontrado pelo artista e transformado em obra de arte. Mas enquanto o *readymade* é um objeto entre vários iguais a ele, o *objet trouvé* é escolhido em função de sua singularidade estética.

Para Jaffé (1964) o desejo de alguns artistas em descobrir esse ‘espírito da matéria’ nos objetos encontrados ao acaso vem do inconsciente que “manifesta-se sempre que o conhecimento consciente ou racional alcança seus limites extremos e o mistério se estabelece, pois o homem tende a preencher o inexplicável e o imponderável com os conteúdos do seu inconsciente” (p.254). A obsessão de Schwitters em construir a *Merzbau* (na qual o entulho ocupava quase todo o espaço), a determinação de Bispo em desfiar velhos tecidos e bordar inúmeras palavras, ou ainda a paciência de Gabriel Joaquim dos Santos em recolher caquinhos para decorar sua Casa da Flôr, revelam projeções de conteúdos psíquicos que, segundo Jaffé, dotam de grande valor a matéria inútil. A exaltação de materiais grosseiros à criação artística segue o antigo princípio dos alquimistas, “segundo o qual o objeto mais precioso que buscamos será encontrado na matéria mais vil” (p. 254).

Espaços táticos

Para Michel de Certeau (2007) a utilização da sucata é como um golpe no terreno da ordem estabelecida: “o trabalho com sucata re-introduz no espaço industrial (ou seja, na ordem vigente) as ‘táticas populares’” (p. 88). Como tática, o autor caracteriza a operação que se distingue da estratégia, e defende que o “homem ordinário” - ou o homem que é visto dentro do sistema como mero consumidor - inventa seu cotidiano graças às artes de fazer: astúcias e operações de resistência onde ele se apropria dos códigos, objetos e espaços, e os altera. As trajetórias destes “inventores de trilhas nas selvas da racionalidade funcionalista” são como “frases imprevisíveis em um lugar ordenado pelas técnicas organizadoras de sistemas” (p. 97). Certeau defende que é urgente que se descubram procedimentos populares “minúsculos e cotidianos” (p. 41), elaborados por grupos ou indivíduos que não se conformam e jogam com os mecanismos disciplinares, criando modos de reapropriação do espaço através de uma “criatividade dispersa, tática e bricoladora” (p. 41).

A configuração de estratégia ou de tática se dá na presença ou na ausência do poder. A estratégia está relacionada com operações militares (estratégia de guerra) ou administrativas (estratégia de vendas). A estratégia circunscreve um lugar de onde se protege de alvos ou ameaças: o inimigo, o cliente, o concorrente, o objeto de pesquisa, etc. É o domínio das práticas panópticas (FOUCAULT, 2007). Por outro lado, a tática não tem meios para se manter em posição recuada, e precisa atuar “dentro do campo de visão do inimigo e no espaço por ele controlado” (CERTEAU, 2007, p. 100). A tática joga no terreno que lhe é imposto, aproveitando as

ocasiões e as possibilidades oferecidas; utilizando, vigilante “as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário. Aí vai caçar. Cria ali surpresas. Consegue estar onde ninguém espera. É astúcia” (idem, p. 101). A operação tática acontece nas brechas e fissuras do sistema onde se atua, e é, em suma, a “arte do fraco” (idem, p. 101). A bricolagem, da maneira como enfoco neste trabalho, é tática que utiliza as possibilidades encontradas; é uma arte da adaptação que configura um espaço. De acordo com Certeau, existem lugares e espaços. Lugar é relativo à ordem, implica estabilidade. Impera a lei do “próprio”, ou seja, cada um está situado em um lugar próprio e distinto que o define. Seria, pois, onde acontecem as estratégias. Já o espaço não tem a estabilidade de um próprio; é um “lugar praticado” (p. 202). É a experiência espacial, apropriação e reinvenção do espaço, que caracteriza a bricolagem como tática.

página 22

A distinção entre lugar e espaço feita por Certeau se aproxima da distinção entre espaço liso e espaço estriado feita por Deleuze e Guattari (1997). Fazendo uma analogia, o espaço liso seria o tático, e o espaço estriado seria o estratégico. O espaço liso (nômade) e o espaço estriado (sedentário) são de naturezas bem diferentes, embora se misturem. O espaço liso é aquele que permite o escape, é a água que não pode ser contida: vaza, escorre. É o espaço marcado pela multiplicidade e heterogeneidade. Os autores utilizam alguns modelos têxteis para apresentar os princípios de ambos os espaços. Tecidos podem ser entendidos como espaço estriado: constituídos de elementos verticais e horizontais, fios e fibras que se tecem sobre trama definida. Uma das dimensões do tecido é sempre definida pela urdidura; limitada. Tem lado direito e avesso. Em oposição, o feltro - anti-tecido - não implica distinção entre fios, não tem

entrecruzamento, mas apenas emaranhado. Não apresenta um centro definido, da mesma maneira que acontece na colcha de retalhos, o *patchwork*. Soma de pedaços de tecidos diferentes, onde as junções podem ser feitas de diversas formas, a colcha de retalhos é espaço liso. “O espaço liso do *patchwork* mostra bastante bem que ‘liso’ não quer dizer homogêneo, ao contrário, é um espaço amorfo, informal” (p.182).

Estética do fragmento

A idéia de fragmento geralmente é do pedaço de alguma coisa que se quebrou, que foi partido. A imagem do fragmentário é algo incompleto, que não está inteiro, acabado, fechado ou concluído. O conceito de fragmento, entretanto, extrapola a dimensão espacial para atingir a dimensão temporal, ou seja, a fragmentação como estado do efêmero, do processo, do descontínuo. A temporalidade como marca da fragmentação. Paola Jacques (2001) utiliza o conceito de fragmento, assim como dos conceitos de labirinto e rizoma, para analisar, através da obra de Hélio Oiticica, o que ela chama de “estética da ginga”, estética da arquitetura feita por não-arquitetos. Ela abandona algumas analogias formais em busca de uma abstração teórica, e explica que “a aplicação de noções teóricas à arquitetura é quase sempre problemática, pois os conceitos, em geral, se fazem operatórios por analogias estritamente formais, e é preciso evitar essa armadilha” (p. 15). Fragmento não se trata, para a autora, de uma metáfora arquitetônica: “não procuramos estudar as formas, mas sim os processos que as (trans)formam” (p. 15). A

página 20

chave da utilização de conceitos como o de fragmento, neste estudo sobre a arquitetura das favelas cariocas, é a compreensão “do processo singular do tratamento espaço-tempo dessa outra maneira de construir o espaço, que difere completamente da lógica racional e binária de especialistas da arquitetura, do urbanismo e do planejamento urbano-territorial” (p. 15). Não é apenas a forma fragmentária resultante que interessa, mas, sobretudo, o “fazer fragmentário”, em processo; o constante *“work in progress”.*

Para Jacques (2001), “a imagem tradicional da arquitetura sempre esteve ligada à idéia do sólido e do fixo” (p. 42). A afirmação, embora conclusiva, reverbera nesta pesquisa. Não cabe aqui fazer um levantamento histórico e teórico da arquitetura, não seria o caso, mas apenas indicar que a lógica do projeto arquitetônico (com plantas-baixas, cortes e fachadas) sugere essa solidez e finitude. A arquitetura é relacionada ao durável, e “tem grandes dificuldades em enfrentar os riscos do acaso, do aleatório, do arbitrário, do fragmentário” (JACQUES, 2001, p. 44). Certamente existem exceções, como o arquiteto Antoni Gaudí, que elaborava maquetes *in loco*, ou Lina Bo Bardi, que se mudava para os canteiros de obras, e incorporava sugestões de pedreiros e carpinteiros nos projetos. Para a arquiteta, a distância entre técnico e operário executor era um problema decorrente do fim da era artesanal (RUBINO, 2009).

A cisão entre arte e técnica ocorrida no ofício da arquitetura tem restringido esta atuação a arranjo de espaços. Decorre daí um “alheamento da reflexão” (BRANDÃO, 2002, p. 8) sobre o fazer arquitetônico, com grandes prejuízos. Novas concepções de espaço - como a bricolagem que visito nesta pesquisa - sugerem reflexões também novas, e o campo da arquitetura demonstra certa relutância em experimentar, tanto na teoria quanto na prática. Tecer essas

experimentações deveria estar no horizonte dos profissionais que investigam espacialidades, dada “a urgência de inventarmos novas maneiras de pensar o espaço neste momento em que somos sacudidos por categorias de espaço jamais pensadas” (idem, p. 28). Espaços fragmentários, inclusive.

Maurice Blanchot (apud JACQUES, 2001, p. 43) faz a seguinte provocação: “O fragmentário, mais que a instabilidade (a não-fixação) promete a confusão, a desordem”. A durabilidade não está nos seus planos, e sua incompletude se relaciona com a efemeridade. A idéia de movimento é fundamental para a compreensão do espaço-tempo fragmentário:

> A desordem aparente pode ser o resultado de uma ordem que muda rápido demais, e o desequilíbrio, o de um equilíbrio dinâmico (...) O movimento constante faz o fim permanecer indeterminado. O inacabado se impõe, a ordem é incompleta e mutável. É um movimento em potencial em direção à completude ou algo como a incerteza de futuro e a sugestão de inúmeras possibilidades de prolongamento. O inacabado incita à exploração, à descoberta (idem, p. 43).

As inúmeras possibilidades de prolongamento remetem à multiplicidade deleuziana feita de forças e devires, pensamento que não se fecha nunca, mas está “permanentemente aberto a novos acréscimos, a novas adjunções, a novos elementos”. (TADEU, 2004, p. 13). A noção de multiplicidade é realizada através de agenciamentos que “vão na contra-corrente da estabilização, da solidificação, da estratificação” (idem, p. 38). Agenciar é fazer multiplicidade; é desenvolver composições que se distinguem dos processos uniformes de organização. Agenciamento é o “arranjo, a combinação de elementos heterogêneos, díspares, fazendo surgir algo novo, que não se pode resumir a nenhum dos elementos isolados que o compõem” (idem, p. 36).

ENSAIO III

Trama bricoladora

Bricolagem é o *modus operandi* nessa pesquisa, modo de operação experimentado no tema e na metodologia de pesquisa. Neste ensaio apresento a bricolagem como maneira de agir, através da conceituação do termo e de um exemplo de ação registrado em uma narrativa fílmica, trançado com os fios da cultura visual como campo de investigação.

Bricolagem como ciência

A palavra bricolagem é utilizada com freqüência para identificar um método de "faça você mesmo", aparecendo em revistas, sites, lojas e cursos de jardinagem, marcenaria, pintura, decoração. Esta prática surgiu nos Estados Unidos ("*do it yourself"*), decorrente do encarecimento da mão de obra especializada e do novo nicho de mercado que surgiu com a venda de produtos fáceis de serem usados, contendo poucas peças e orientações em manuais explicativos. Atividades como pequenas reformas, texturização de paredes, manutenção de móveis, conserto de eletrodomésticos, artesanato, entre outras, foram associadas ao termo bricolagem. Contudo, utilizo neste trabalho o conceito de bricolagem associado aos processos de criação, fazendo uso do termo como concebido por Lévi-Strauss (1970), ou seja, relacionando a prática da bricolagem com a utilização de materiais descartados, coletados e re-significados em novos contextos.

página 45

Elementos achados e recolhidos; sucata, lixo, resíduos da sociedade de consumo. Aquele que faz bricolagem, o *bricoleur,* "se dirige a uma coleção de resíduos de obras humanas, isto é, a um

subconjunto da cultura” (p. 40). Relaciono também a bricolagem com a utilização de objetos desviados de suas finalidades originais.

Ao diferenciar o pensamento selvagem (ou mítico) do pensamento científico, Lévi-Strauss (1970) concebe uma forma de atividade que denomina de ciência “primeira”, em vez de primitiva: a *bricolage*. O verbo francês *bricoler*, no seu sentido antigo, era aplicado ao jogo de bilhar, à caça e à equitação, sempre evocando um movimento incidental: da bola que salta, do cão que anda ao acaso, do cavalo que se afasta da linha reta. No sentido atribuído por Lévi-Strauss, contudo, a *bricolage* apresenta um “caráter mito-poético” (p. 38) e pode ser percebida no plano da arte dita “bruta” ou nas chamadas “arquiteturas fantásticas”.

página 89

A distinção fundamental feita por Lévi-Strauss entre o conhecimento científico e a *bricolage* é o modo como opera o indivíduo que faz bricolagem, o *bricoleur*. O *bricoleur* “é o que trabalha com as mãos, usando meios indiretos se comparado com os do artista” (p. 38). É aquele(a) que inventa maneiras de fazer com os recursos que dispõe, na maioria das vezes materiais heteróclitos (que se desviam dos princípios ou finalidades originais) achados, recolhidos, ajuntados e guardados para uma possível utilização futura. São resíduos e fragmentos de acontecimentos, “testemunhas fósseis da história de um indivíduo ou de uma sociedade” (p. 42).

> O *bricoleur* está apto a executar grande número de tarefas diferentes; mas, diferentemente do engenheiro, ele não subordina nenhuma delas à obtenção de matérias-primas e de ferramentas: seu universo instrumental é fechado e a regra de seu jogo é a de arranjar-se sempre com os meios-limites, isto é, um conjunto continuamente restrito de utensílios e materiais. (LÉVI-STRAUSS, 1970, p. 38).

A partir desta conceituação, um construtor *bricoleur* seria aquele que realiza suas obras a partir de uma lógica divergente à do arquiteto: ele não elabora previamente um projeto com começo, meio e fim, mas realiza sua construção à medida que dispõe de material e ferramentas, tornando operacional um desenvolvimento não-programado, lidando com o acaso e o imprevisto. Em Jacques (2001), o conceito de bricolagem aparece como um tipo de prática construtiva, e o construtor *bricoleur* surge como aquele que procede de forma diferente do arquiteto, coletando continuamente materiais para a construção e ampliação de sua casa, em uma obra que nunca cessa. A bricolagem surge, então, como uma "arquitetura do acaso, do lance de dados, uma arquitetura sem projeto" (p. 25) que tem como idéia fundamental o improviso.

> Bricolar é, então, ricochetear, enviezar, zigue-zaguear, contornar. O *bricoleur*, ao contrário do homem das artes (no caso, o arquiteto), jamais vai diretamente a um objetivo ou em direção à totalidade: ele age segundo uma prática fragmentária, dando voltas e contornos, numa atividade não planificada e empírica (p. 24).

Assim, podemos dizer que um construtor *bricoleur*, além de ser um indivíduo que constrói independente de um saber formal, técnico e especializado, é alguém que utiliza os recursos de que dispõe, coletando materiais descartados e dando novos significados a esses fragmentos urbanos desprovidos de valor. A noção de temporalidade é outra na bricolagem:

> A poesia da bricolagem lhe vem, sobretudo, de que não se limita a cumprir ou executar; "fala" não somente com as coisas, como também por meio das coisas: contando pelas escolhas que faz entre possibilidades limitadas, o caráter e a vida do seu autor. Sem jamais completar seu projeto, o *bricoleur* põe-lhe sempre algo de si mesmo (p. 42).

Bricolagem como método

Os conceitos de pesquisa qualitativa apresentados por Denzin e Lincoln (2006) surgem como um terreno de múltiplas práticas interpretativas que não pertence a uma única e estanque disciplina, mas tem um foco multiparadigmático, onde os pesquisadores são sensíveis ao valor da abordagem por diversos métodos, e adotam posturas críticas e compromissadas com a vida. “A competência da pesquisa qualitativa é o mundo da experiência vivida, pois é nele que a crença individual e a ação cultural entrecruzam-se” (p. 22). De acordo com os autores, a pesquisa qualitativa enquanto campo de investigação surgiu da necessidade de entender o “outro” – o exótico, o primitivo não-branco, proveniente de uma cultura estrangeira considerada menos civilizada. Esta abordagem colonialista passou por diferentes momentos históricos até ser desafiada a lidar com questões críticas em torno da democracia, raça, gênero, classe, globalização, comunidades, fronteiras, entre outros temas.

O paradigma tradicional positivista já não dava conta dessas questões, abrindo espaço, então, para um paradigma emergente pós-positivista, onde “as humanidades tornam-se recursos centrais para a teoria crítica interpretativa, e para o projeto de pesquisa qualitativa, com “critérios de avaliação alternativos, critérios evocativos, morais, críticos e enraizados em compreensões locais” (DENZIN e LINCOLN, 2006, p.17). Assim, a pesquisa qualitativa aparece como um conjunto de atividades e práticas materiais e interpretativas que localizam o pesquisador no

mundo. O pesquisador passa a ser um *bricoleur*, aprendendo a trabalhar com conteúdos de disciplinas diferentes.

O pesquisador como *bricoleur* reúne e costura pequenos e diversos elementos, atribuindo-lhes sentido interpretativo e confeccionando colchas de retalhos. Denzin e Lincoln (2006) associam também a imagem do pesquisador *bricoleur* ao músico de *jazz*, que improvisa em suas composições, ou ao editor de imagens cinemáticas, que emprega a montagem para elaborar uma seqüência fílmica em um arranjo de diversas imagens diferentes. Os textos baseados nesta perspectiva de arranjar, sobrepor, alinhavar e costurar diferentes trechos, olhares, narrativas e fenômenos, configuram montagens que

> deslocam-se do pessoal para o político, do local para o histórico e para o cultural. São textos dialógicos. Presumem uma audiência ativa. Criam espaços para a troca de idéias entre o leitor e o escritor. Fazem mais do que transformar o outro no objeto do olhar das ciências sociais (p. 19).

A resistência em relação à abordagem qualitativa implica desafios ao *bricoleur* que tem seu trabalho considerado, em muitas situações, como não-científico, ou demasiadamente subjetivo. Na defesa de uma ciência da verdade, objetiva e livre de valores, pesquisadores da tradição positivista alegam que a bricolagem é um ataque à razão, ou simplesmente algo sem nenhuma fundamentação.

Cabe aqui ressaltar que as correntes pós-estruturalistas vão à contramão da aceitação não-problematizada da razão iluminista. Segundo Veiga-Neto (apud COSTA, 2002, p. 32) “o que

se tem de novo, com o pós-moderno, é o abandono da esperança de haver um lugar privilegiado a partir do qual se possa olhar e compreender definitivamente as relações que circulam o mundo". A pós-modernidade admite que o olhar não representa o mundo, mas o produz, assim rejeita-se a idéia de verdades absolutas que explicam as práticas culturais, mas busca-se pequenos *insights*, verdades modestas, pequenas peças em uma caixa de ferramentas compartilhada por pesquisadores de diversas áreas de conhecimento.

Percebendo a resistência à metodologia da bricolagem, Kincheloe e Berry (2007) formularam uma conceituação bastante detalhada, com implicações filosóficas, políticas e pedagógicas; implicações, de certa forma, subversivas. O pesquisador como *bricoleur* procura os métodos que melhor possam responder suas perguntas, criando novos procedimentos de pesquisa, improvisando e compreendendo que múltiplos processos estão interagindo na produção de conhecimento. Esta visão ativa da metodologia de pesquisa pode proporcionar a construção de uma ciência crítica, que não nega as especificidades dos fenômenos humanos e sociais investigados, mas que incorpora esta multiplicidade e tira partido dela. Nesse sentido, pode-se dizer que a recusa da aceitação passiva de métodos e roteiros preexistentes é, em si, um ato de subversão. O *bricoleur* entende que

> a interação dos pesquisadores com os objetos de suas investigações é sempre complicada, volátil, imprevisível e certamente, complexa. Essas condições descartam a prática de planejar antecipadamente as estratégias de pesquisa. Em lugar desse tipo de racionalização do processo, os *bricoleurs* ingressam no ato de pesquisa como negociadores metodológicos (KINCHELOE; BERRY, 2007, p. 17).

As circunstâncias dão forma a abordagem empregada e, neste sentido, a bricolagem considera a diversidade e a complexidade da pesquisa científica. A bricolagem opera a partir de uma visão sobre as formas dominantes de poder, adotando uma ontologia relacional e enfrentando o desafio de trazer para o bojo da pesquisa as dificuldades envolvidas em seu processo. O *bricoleur* neste contexto não é um pesquisador disposto a fazer uma declaração de verdade, mas está atento para o fato de que “os dados, vistos de outra perspectiva ou questionados a partir de alguém com formação distinta, podem evocar interpretações diferentes” (KINCHELOE; BERRY, 2007, p. 21).

Sempre há novas formas de ver e interpretar um fenômeno e essa é a noção de perspectivismo adotada pela pesquisa como bricolagem, ou seja, negar que algo possa ser conhecido de forma completa. O conhecimento produzido pelos *bricoleurs*, portanto, é experimental em lugar de final e conclusivo.

Outro aspecto fundamental da bricolagem como método de pesquisa é o fato de o *bricoleur* considerar sua própria subjetividade. Não há a pretensão de assumir uma postura de neutralidade em relação ao fenômeno investigado. Sua visão de mundo, conceitos e preconceitos estão em jogo no desenvolvimento da pesquisa. Assim, o pesquisador se torna “auto-reflexivo com relação a seu próprio papel e ao dos outros pesquisadores em geral no processo de criação do conhecimento e da realidade” (KINCHELOE; BERRY, 2007, p. 22).

Tantas perspectivas a se considerar podem caracterizar a pesquisa como um terreno nebuloso, incerto e até mesmo perigoso. Mas ao contrário da pesquisa monológica, que oferece

certezas, a pesquisa bricolagem é dialógica e, portanto, oferece possibilidades. Consideradas as diferenças, pode-se dizer que neste sentido a pesquisa bricolagem é muito mais rigorosa que os métodos tradicionais. Ao se basear na hermenêutica crítica e ao tomar como referência a reflexão filosófica, a bricolagem "leva a interpretação na pesquisa a novos patamares, indo além do que é visível ao olho etnográfico, à exposição das razões ocultas que movem os eventos e moldam a vida cotidiana" (KINCHELOE; BERRY, 2007, p. 102). A bricolagem transcende o racionalismo e defende a pluralidade no ato de interpretação, que envolve a consideração de um processo vivo, que está sempre em transformação, sempre avançando rumo a novas formulações. A interpretação na bricolagem questiona a objetividade, e busca "abrir vias de comunicação com os conhecimentos transitórios, para ter um melhor acesso aos domínios do simbólico, do irracional, do corpóreo e do relacional" (idem, p. 109).

A bricolagem como pesquisa, com seus pressupostos de participação ativa, vai de encontro à proposta metodológica para investigação em ciências humanas desenvolvida por Max van Manen (2003). O autor propõe que é necessário construir procedimentos e técnicas para adequar-se a um estudo; inventar modos que permitam a aproximação com o fenômeno pesquisado. Ele afirma que "os caminhos não podem vir determinados por indicadores fixos: tem que ser descobertos ou inventados como resposta a pergunta em questão" (p. 47; tradução da autora).

Notas sobre catadores

Pesquisas são marcadas por encontros. São textos, filmes, assuntos que despertam novos rumos nas investigações; abrem janelas, inspiram e catalisam movimentos. O encontro com o filme *"Les Glaneurs et La glaneuse"* (França, 2000), da cineasta Agnès Varda, foi pra mim um desses encontros arrebatadores.

Glanage é um verbo francês de uso antigo, que significa apanhar os restos após a colheita. Podemos traduzir para a língua portuguesa pelo verbo 'respigar'. O ato de respigar na Europa já era praticado desde a Idade Média, e tornou-se uma tradição, sobretudo em função da fome nos tempos de guerra. As pessoas iam para o campo e após a colheita apanhavam as espigas de trigo e arroz que sobravam, ou seja, aquelas que não haviam sido colhidas. Esses homens e mulheres eram chamados de respigadores e respigadoras, em francês *glaneurs* e *glaneuses.* Na França, respigar já foi bastante comum e para muitos camponeses ainda é uma tradição cultural, um acontecimento social e coletivo, um valor moral de não-desperdício. Há certa nostalgia pelo ato de respigar, ou de rebuscar em família. Sobre os dois termos, explica-se dessa forma: respiga-se o que sobe, ou seja, os grãos; rebusca-se o que desce, os frutos nas árvores.

As respigadoras ficaram conhecidas na arte através de pinturas como as de François Millet e de Jules Breton. A imagem da imponente respigadora de Breton é "antropofagizada" por Agnès Varda, diretora de cinema nascida na Bélgica em 1928, que vive na França desde jovem e é considerada a precursora da *novelle vague*, movimento que redesenhou o cinema francês na

década de 1960. *"Les glaneurs et La glaneuse"* foi traduzido para a língua portuguesa como "Os respigadores e a respigadora". Na versão em espanhol é *"Los espigadores y La espigadora"*, e em inglês *"The gleaners and I".* No Brasil, o filme ficou conhecido como "Os catadores e eu". O termo "eu" nas versões inglesa e brasileira suprimiu o sentido subjacente do título: a respigadora em questão é a própria cineasta.

No filme, Agnès Varda recolhe imagens, reflexões, sentimentos e depoimentos sobre a persistência dos respigadores da sociedade contemporânea - aqueles e aquelas que vivem da recuperação de coisas que os outros não querem mais. Ela própria é uma respigadora de sensibilidades, ou rebuscadora, e explica que rebuscar, no sentido figurado, é termo atribuído às coisas do espírito. Rebuscar fatos, gestos, informação. Utilizando uma câmera digital, Varda percorre regiões da França encontrando catadores e recuperadores de todo tipo, pessoas que por acaso, necessidade ou escolha entram em contato com os restos dos outros. A cineasta propõe:

> Se respigar está confinado a outra época, o gesto não mudou na nossa sociedade que come até se saciar. Sejam respigadores agrícolas ou urbanos, baixam-se para apanhar. Na cidade como no campo, ontem como hoje, o gesto modesto do respigador é sempre o mesmo (Depoimento retirado do filme "*Les Glaneurs et La glaneuse*", França, 2000).

No Brasil a palavra "respigar" não é muito conhecida, mas o ato de recolher restos, por outro lado, é, infelizmente, bastante familiar. Alguns filmes nacionais mostram pessoas que tiram seu sustento do lixo, como "Ilha das Flores" (Brasil, 1989) e "Estamira" (Brasil, 2006). Outros tratam da criatividade de pessoas que recolhem no lixo a matéria-prima para suas criações

artísticas, como “Casa da Flôr” (Brasil, 1992). Talvez pela gravidade da situação do lixo no Brasil, pela proximidade com o tema dos catadores ou, ainda, simplesmente pela singeleza da narrativa, o filme de Agnès Varda reverbera de modo intenso no público brasileiro.

“*Les glaneurs et La glaneuse*” faz uma reflexão sobre os contrastes de uma sociedade que já viveu períodos de privação e fome, e hoje, afetada pelo capitalismo e seu consumo desenfreado, desperdiça enormes quantidades de comida. O filme convida a olhar o tema a partir de um ponto de vista que em alguns momentos é denso e político, em outros, é leve e bem-humorado. A diretora garimpa personagens interessantes que mostram, através de suas próprias falas, que respigar pode ser uma necessidade, um costume, ou até um estilo de vida. Na região das plantações, os respigadores têm permissão para apanhar as batatas que sobram no campo depois da colheita. A máquina não apanha o que fica muito rente ao chão, por isso, muitas delas ficam para trás. Além disso, as empresas seguem um rígido controle de qualidade que acaba devolvendo aos campos enormes quantidades de batatas em bom estado, apenas fora dos padrões de tamanho exigido para a comercialização. Essa sobra de batatas, que poderia alimentar muita gente, é jogada fora e apodrece rapidamente.

O filme apresenta uma diversidade de respigadores no campo: pessoas apanhando cachos de uva nas vinhas já vindimadas; colhendo intactas maçãs nas plantações e ostras no litoral. Já nas cidades, Varda conversa com pessoas cuja base da alimentação é proveniente do lixo. Alguns por pobreza; outros por escolha, como o rapaz de galochas que, questionado sobre os motivos que o levam ao lixo, afirma: “Recupero coisas unicamente pela preocupação ética, porque me parece absolutamente escandaloso ver todo esse desperdício nas ruas” (Depoimento

retirado do filme “*Les Glaneurs et La glaneuse*”, França, 2000). Outros respigadores recolhem alimentos que não são vendidos nas feiras, e sobram em caixotes de madeira. Mas é a prática dos respigadores de objetos, que apanham nas ruas o material para a criação artística, que interessa diretamente a essa pesquisa, e que investigo mais detalhadamente.

O artista Hervé é um recuperador que cria imagens a partir de materiais que recolhe nas ruas e reutiliza: madeiras, embalagens, caixas, molduras, pequenos objetos. Passeia de bicicleta durante a noite munido de um mapa que a prefeitura local disponibiliza com os pontos para descarte de móveis e eletrodomésticos. Para ele isso é como um “mapa da mina”. O artista relata: “Vou ao encontro dos objetos que estorvam e dos quais as pessoas se livram. Trata-se de minha matéria-prima” (Depoimento retirado do filme *“Les Glaneurs et La glaneuse”*, França, 2000). No depoimento para Agnès Varda, Hervé conta que sempre gostou do mundo das lixeiras e de recuperar o que é o refugo da sociedade. Ele armazena tudo em casa, porque sabe que um dia pode precisar daqueles materiais.

O artista assim torna-se um *bricoleur,* que “recolhe e conserva elementos em virtude do princípio de que ‘isto sempre pode servir’” (LÉVI-STRAUSS, 1970, p. 39). Os objetos dispensados nas ruas são vistos por Hervé como se fossem presentes, e aqueles que lhe agradam, ele recolhe e armazena em seu ateliê, repleto de bugigangas. O artista faz pinturas sobre telas surgidas a partir de suas reciclagens, e afirma: “O que os objetos recuperados têm de bom é que já vem com uma existência, já viveram. Não os quiseram mais, e eles continuam com vida. Basta dar-lhes uma segunda oportunidade” (idem).

Os materiais utilizados por Hervé são como aqueles chamados por Baudrillard de “objetos marginais”: objetos antigos, que escapam ao sistema funcional, e apresentam propósitos de ordem simbólica. Neste sistema não-funcional, os objetos são vividos como signo e impulso da paixão colecionadora, são “mitológicos na sua referência ao passado” e “não tem mais resultado prático, acham-se unicamente para significar” (BAUDRILLARD, 2006, p. 82). Para o autor, são os objetos singulares, barrocos, exóticos, antigos, procurados ou encontrados ao acaso, vividos de uma maneira própria que os distingue do utensílio prático. “É quando, não servindo para nada, servem profundamente para qualquer coisa” (idem, p. 83). Abstraídos de sua função original, adquirem estatuto unicamente subjetivo. Os objetos encontrados por Hervé são armazenados para futuras criações. Ele explica que o encontro se dá na rua: “é o objeto que chama por mim porque tem aqui o seu lugar” (Depoimento retirado do filme “*Les Glaneurs et La glaneuse*”, França, 2000).

Este olhar respigador e *bricoleur* dá vida ao objeto descartado, extrapola os limites funcionais da matéria para atingir sua subjetividade. No percurso em busca dos respigadores, Agnès Varda visita o “*Palais Ideal*”, palácio de torres totêmicas construído por Bodan Litnansky, um idoso pedreiro russo. Litnansky ergueu seu palácio com todo tipo de material encontrado nas lixeiras e trazido a reboque em sua moto, especialmente bonecas. “Gosto muito de bonecas. É o que utilizo. A boneca é alguém” (idem). As imagens das torres mostram uma profusão de bonecas antigas, sem cabeça, queimadas, recolhidas no lixo. Varda pergunta à esposa de Litnansky o que acha de sua obra, e ela responde “não podemos impedi-lo, então o deixamos fazer estas coisas” (idem). A criação é um ímpeto solitário do artista respigador.

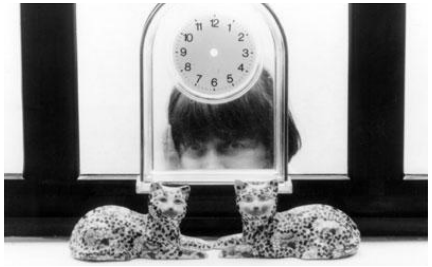
página 46

O poeta e crítico de arte Ferreira Gullar (1999) discute a criação artística a partir da idéia de que não é a erudição que produz arte, mas a arte seria fruto de determinadas personalidades com características sensíveis específicas, inatas. A utilização dos *objets-trouvés*, aponta para a evidência de que "o criador não é apenas quem faz; quem acha também o é" (GULLAR, 1999, p. 18).

Outro artista respigador encontrado por Agnès Varda, que também trabalha com *objets-trouvés*, é Louis Pons, para quem os elementos recuperados são matéria para pintura. Pons desenha com os objetos, compõe com o acaso. Recolhe pára-brisas, antenas, lápis e outros objetos que para ele são "afirmações horizontais", e constrói frases:

> Todas essas coisas à nossa volta são o dicionário. São coisas inúteis. Para as pessoas é um montão de porcarias, pra mim é um montão de possibilidades. São indicações, pequenos traços que eu apanho e que se tornam os meus quadros (Depoimento retirado do filme "*Les Glaneurs et La glaneuse*", França, 2000).

A narrativa de *"Les glaneurs et La glaneuse"* é permeada por reflexões de Agnès Varda. Além de aparecer no filme diversas vezes, a cineasta incorpora suas divagações a respeito da passagem do tempo, encarando a velhice anunciada em suas mãos enrugadas e cabelos brancos. Em outros momentos, a diretora aparece brincando de apanhar caminhões pela estrada, ou levando para casa objetos que encontrou nas ruas, como no caso de um relógio sem ponteiros, bastante conveniente para quem não quer ver o tempo passar. *"Les glaneurs et La glaneuse"* tem um caráter profundamente autoral, e permite que o espectador perceba como autora e filme vão se influenciando mutuamente.



No filme “Janela da Alma” (Brasil, 2002), Agnès Varda fala sobre a visão alterada por fortes emoções. Para ela, a alteração no ato de ver está relacionada com sentimentos. No caso do cinema, o olhar emerge da posição de quem filma; da relação com o tema, com a pessoa filmada ou com o momento da própria vida. Varda criou o termo “cinescritura” para sugerir que o papel do cineasta é tão pessoal quanto o do escritor. Fazer cinema, deste modo, seria tão impregnado de si mesmo quanto escrever. A individualidade de quem filma não é abstraída, mas incorporada na narrativa fílmica, formulação que nos aproxima do conceito de autoetnografia.

Daniela Versiani (2005) esclarece que o termo autoetnografia tem sido usado há pelo menos duas décadas tanto no campo dos estudos literários quanto no campo da antropologia. A partir de um contexto de mudanças de perspectivas epistemológicas em ambas as áreas, no qual a subjetividade do produtor de conhecimento passa a ter uma importância decisiva, o gênero autobiográfico volta a interessar como suscitador de questões que envolvem a construção do sujeito através da escrita, e sua relação com a cultura. Versiani utiliza a palavra autoetnografia dessa maneira justamente a fim de não separar com hífen os termos auto, etno e grafia, promovendo assim uma cisão que seria incoerente com suas reflexões.

O método autoetnográfico abre horizontes para uma atitude auto-reflexiva, que reflete sobre as condições subjetivas da produção de conhecimento e propõe uma abertura para questionamentos éticos no fazer científico. A conscientização do próprio lugar do pesquisador e a consciência de que os fenômenos não possuem sentido inerente que se oferece ao olhar sem mediação, abrem espaço para o desenvolvimento da autoetnografia. O termo tenta dar conta das

> dificuldades do pesquisador contemporâneo às voltas com a complexidade dos objetos de estudo que constrói, da percepção complexa e dinâmica que tem sua própria subjetividade e daquelas de seus interlocutores, e da própria relação que se estabelece (VERSIANI, 2005, p. 16).

Saber "quem está falando" é uma premissa e pressupõe a relevância das experiências na trajetória do pesquisador: motivações, contingências e pressupostos teóricos que permeiam sua investigação.

Ao abordar a noção de sujeito, a autora não crê no poder do pesquisador em conceder "inclusão" a vozes "excluídas". Assim,

> ao destituir-se do poder de falar sobre os outros, ou pelos outros, pesquisadores da cultura deveriam articular-se para desempenhar outro papel, o de falar *com* os outros, viabilizando a circulação de discursos de outros sujeitos – complexos e singulares – e de seus respectivos saberes, emprestando-lhes o poder de circulação de comunicados, poder que possuem exatamente por ocupar um lugar em instituições de saber. Ao mesmo tempo deveriam adotar como diretriz ética explicitar tanto quanto possível seu próprio lugar de fala, sua localização sociocultural, suas eventuais identificações com minorias e novas subjetividades, seus pressupostos teórico-estéticos e políticos (idem, p. 67).

Percebo o filme de Agnès Varda como uma narrativa autoetnográfica na medida em que ela conversa com os respigadores e viabiliza a circulação de seus discursos através do cinema, ao mesmo tempo em que explicita seu próprio lugar de fala. Assim, dentro do conceito de autoetnografia proposto por Versiani (2005), a cineasta "se debruça sobre seus próprios

processos de interação com o mundo" (p. 69), incluindo reflexões feitas durante o próprio processo de filmagem. Varda também incorpora alguns imprevistos, como a câmera que permaneceu ligada e registrou a tampa da lente em uma "dança" a qual ela acrescentou uma música instrumental e manteve na edição do filme sobre os *glaneurs*.

Foi com prazer que descobri que o termo "catador" usado no livro "Catadores da cultura visual: proposta para uma nova narrativa educacional" (2007) vem da tradução de "*espigadores*", do texto original, que por sua vez vem justamente do sentido figurado atribuído aos catadores no filme de Agnès Varda. Fernando Hernández (2007) explica que

> a idéia de "catar" derivada da tradição agrícola daqueles que recolhem os restos da sementeira e que os artistas impressionistas representaram com perturbadora insistência pareceu-me uma metáfora que transpõe para a realidade da educação algumas rupturas necessárias desta "outra" narrativa que procuro desenvolver (p. 18).

O autor sugere que o filme de Varda traz posturas de subversão no gesto de catadoras e catadores que não somente apropriam-se dos restos como "rompem com o papel a eles atribuído pela cadeia de consumo" (p. 19). Essa ruptura do dualismo vendedor-consumidor promove um desafio à dualidade aparência-realidade e outros pares deterministas como emissor-receptor, produtor-consumidor, ensinar-aprender, entre outros, que segundo o autor, desvirtuam sua complexidade e reduzem todos os problemas da educação a quadros e esquemas simplificados.

Os catadores da cultura visual não somente recolhem fragmentos como criam narrativas paralelas e alternativas. Assim, para Hernández, a metáfora de catar, respigar, apanhar, recolher

pedaços de coisas para levá-las a outros contextos, traz a potência de reinvenção e transformação, “distanciada de dualismos, subordinações e limites” (p. 19) fundamental para a prática educativa.

Fios da cultura visual

As relações com a cultura visual produzem olhares sobre o mundo, e sobre nós mesmos, proporcionam “uma compreensão crítica do papel das práticas sociais do olhar e da representação visual, de suas funções sociais e das relações de poder às quais se vincula” (HERNÁNDEZ, 2007, p. 41). Mais do que recursos para uma apreciação estética, a cultura visual estimula um permanente questionamento das narrativas dominantes e nos orienta a refletir sobre como a imagem produz significados em contextos culturais. Assim, a cultura visual “discute e trata a imagem não apenas pelo seu valor estético, mas, principalmente, buscando compreender o papel social da imagem na vida da cultura” (MARTINS, 2007, p. 26).

A cultura visual busca, também, diluir fronteiras ao “considerar todos os objetos – e não apenas aqueles classificados como arte – como tendo complexidade estética e ideológica” (DIKOVITSKAYA, 2005, p. 53). A cultura visual dialoga com as perspectivas pós-modernas de incredulidade em relação às metanarrativas e busca abolir algumas das fronteiras de distinção entre as chamadas alta cultura e cultura de massa ou popular, alargando os limites da cultura e da arte. Nesse contexto, a cultura visual oferece ferramentas conceituais e práticas para a

aproximação com as criações artísticas fragmentárias realizadas a partir dos elementos recolhidos na prática da bricolagem.

Essa concepção inclusiva da cultura visual possibilita o desenvolvimento de novos modos de olhar, cujo foco se desloca dos temas e fenômenos reconhecidos no campo da arte para abranger também fenômenos, experiências e visualidades que configuram o cotidiano e a subjetividade dos indivíduos. Uma mudança para a abertura de possibilidades de investigação gera posições mais flexíveis e agencia novas maneiras de perceber, sentir e pensar que "subvertem conceitos e trazem implicações epistemológicas e políticas para as práticas visuais e para o modo como elas são tratadas nas instituições acadêmicas" (MARTINS, 2006, p. 7).

No ensino de artes (inclusive de arquitetura) ainda "persiste, embora de forma velada, a velha distinção kantiana entre "belas artes", ou "*fine arts*", e artesanato" (MARTINS, 2006, p. 66), distinção que estabelece uma dualidade excludente entre arte erudita e arte popular. Este binômio marcadamente modernista impede ou dificulta a interpretação crítica da arte e do visual. As expressões estéticas não se restringem à produção legitimada pelos lugares da arte, e torna-se necessário questionar esses limites.

ENSAIO (visual) IV

Únicas palavras

Durante as pesquisas em campo, nas visitas às casas e nas entrevistas aos bricoladores, o olho sempre foi de grande importância. Todos os sentidos foram despertados, aflorados, mas a visão talvez fosse a mais atenta, já que as informações visuais eram vastas, complexas. Enchiam meus olhos, literalmente. As paredes das casas, revestidas de inúmeros fragmentos, faiscavam convidando a um olhar minucioso, demorado, detalhista e também tátil, para retomar o costume de se "ver com a mão". Visualmente riquíssimas e desejosas de exploração pormenorizada, as casas cartografadas nesta pesquisa foram registradas em muitas fotografias. Aquele ditado que diz "uma imagem vale mais do que mil palavras" fez algum sentido pra mim, pois toda vez que ia falar sobre a pesquisa a algum interlocutor curioso, explicava que se tratava de "casas construídas com cacos de coisas, ou com objetos desviados de suas funções originais, feitas por pessoas sem conhecimento formal, na base da criatividade e da invenção", entre outras palavras. As reações eram sempre muito positivas, "que importante um trabalho como esse seu", e outros estímulos do gênero. Mas era quando eu mostrava as fotografias que surgiam as reações mais vibrantes: "nossa, que louco!"

As imagens revelam e despertam aspectos que a palavra (oral ou escrita) dificilmente acessa. A palavra pode estimular a imaginação do ouvinte ou do leitor, suscitar a criação de imagens mentais, como aqueles livros que saboreamos demoradamente, imaginando cada personagem e cenário em detalhes (Por vezes ao assistir versões destes livros nos cinemas não conseguimos esconder certa decepção: "o diretor não soube captar aquela imagem"... Aquela que havíamos imaginado). Mas as

imagens são instantâneas, causam de pronto certa reação, certo sentimento. “Imagens funcionam como membranas que se desprendem de coisas, matérias, objetos e estruturas e, ao penetrarem na mente, criam pegadas simbólicas” (MARTINS, 2007, p. 28). Membranas que nos tocam e desdobram sentidos.

Na tradição acadêmica parece que há um predomínio do texto escrito sobre a imagem. Até mesmo as pesquisas na área das artes visuais, as que tratam de visualidades, têm na imagem um apoio ao texto, uma ilustração do que está sendo dito. Carlos Brandão (2005) conta que nos trabalhos na área da antropologia as imagens são geralmente um pequeno luxo, embora os pesquisadores obtenham inúmeras fotografias em campo. A função da imagem ainda é um tanto descritiva e sua inserção nos trabalhos um acompanhamento do texto – este sim, sério e rigoroso. Mesclando tipos de dados diferentes (anotações, registros visuais, gravações de áudio) o autor experimenta uma outra prática que ele chama de antropoética ou etnopoética, que gera “textos em que palavra e imagem se equilibram e procuram estabelecer, juntas, uma linguagem em dois tempos sem que haja supremacia de uma “fala” sobre as outras” (p. 168). Assim, o pesquisador passa a fotografar não pensando em validar o texto, mas criando uma linguagem etnográfica “para além da objetiva competência ilustrativa” (p. 176). A fotografia assim não é complementar ao texto, mas paralela ao que é escrito, cruzando outras sensibilidades.

Tendo essa experiência em perspectiva, optei por criar este ensaio visual à parte e antecedendo (nesta seqüência proposta) o ensaio com as pesquisas em campo. As imagens estão propositalmente sem legendas, porém há um agrupamento que dialoga com o texto do ensaio V. A intenção é expor recortes do meu olhar e proporcionar uma aproximação do(a) leitor(a) com as casas de forma única, pessoal, desta vez sem a minha mediação.

ITALIA

CASA
DA
FLOR

CASA
DA
FLOR

PEPSI
PEP

ENSAIO V

“Ô de casa!”

Visitas e entrevistas

página 53

página 61

“Bricolador”, neste trabalho, é uma síntese dos termos estrangeiros *bricoleur* e *glaneur*, ou seja, bricolador é aquele que faz bricolagem, no sentido que proponho aqui, e aquele que tem por hábito respigar. A bricoladora sugerida no título do trabalho sou eu, que busco bricolar e respigar os elementos desta narrativa.

Realizar a pesquisa de campo significou fazer deslocamentos. Envolveu tanto as viagens propriamente ditas (já que os três bricoladores escolhidos estão em São Paulo, Rio de Janeiro e Aragoiânia), quanto deslocar-me dos meus lugares conhecidos e confortáveis e lidar com estranhamentos e descobertas. Conhecer e entrevistar os bricoladores foi revelador no sentido de expor a mim mesma meus próprios valores. Passei a observar minha casa e reconhecer os motivos íntimos que me levaram à escolha desse tema.

Escrever sobre as visitas aos bricoladores e sua moradas foi tarefa desafiadora. Busquei inspiração na escritura para além da mera descrição espacial objetiva, mas uma escritura do espaço “tomado na sua emergência, engendrado no acontecimento que produz também o corpo situado que se desloca e sente” (BRANDÃO, p. 23). Experimentei um “estado-escritura” (idem, p. 40), recorrendo às fotografias, anotações em campo, sentimentos, devaneios e reflexões durante o encontro com os bricoladores para escrever este ensaio, tentativa de pôr em papéis meus mergulhos cartográficos.

Casas-rizoma

Entre os espaços arquitetônicos, me interessa especialmente a casa, pois a imagem da casa “se torna a topografia do nosso ser íntimo” (BACHELARD, 1988, p. 20). A moradia é ninho, é concha inicial. Na poética do espaço, a casa surge como nosso canto do mundo; “ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos” (idem, p. 24). Conhecemos melhor uma pessoa quando visitamos sua casa, reduto de seus objetos, lembranças e manias. Adolescente, escolhi a opção no vestibular motivada por uma vontade de saber projetar e construir minha própria casa. Ainda moro de aluguel, mas tenho um carinho especial por esse canto, território mesmo que transitório, onde penduro tecidos coloridos, fotografias de família e pequenos badulaques que me fazem sentir em casa.

Ludmila de Lima Brandão (2002) – encontro fortuito em uma livraria de São Paulo, escrita poética inspiradora e decisiva para esta pesquisa - diferencia casa de “território-casa”. Segundo a autora, a casa como território deixa de ser funcional para ser expressiva. O espaço doméstico contemporâneo passa por transformações profundas, onde as funções geralmente atribuídas a ele, como se alimentar, acontecem em outros lugares, ao mesmo tempo em que o trabalho pode ser feito dentro de casa, no computador, conectando-se à *internet*. O que define “estar em casa” é de outra natureza, de expressividade e afetividade.

> A casa é um ser de sensação, um composto de *perceptos* e *afectos* que emerge dessa *bricolage* material e imaterial, dessa conjunção de elementos heterogêneos de toda ordem, que a todo momento se resume num só enunciado: - estou em casa! (BRANDÃO, 2002, p.65).

A sensação de estar em casa é de estar protegido, resguardado da agitação da rua. A expressão “não vejo a hora de chegar em casa!” transmite o sentimento de conforto e alívio do ambiente doméstico. Parece que lá se pode ficar a vontade, sem as eventuais máscaras utilizadas no cotidiano. A casa é, portanto, mais do que a edificação em si. Guattari (1992) sugere que “a consistência de um edifício não é unicamente de ordem material, ela envolve dimensões maquínicas e universos incorporais que lhe conferem sua autoconsistência subjetiva” (p. 160-161). A casa é mais do que seu estilo arquitetônico – embora muitas vezes sirva de vitrine para exibição de seu proprietário, haja vista a quantidade de casas super aparelhadas com piscinas e quadras esportivas, por vezes nunca utilizadas. A casa na atualidade capitalista tornou-se, assim como o carro, um objeto de prestígio. Fugindo dessa lógica, encontram-se casas-rizoma.

página 14

“A casa pensada como rizoma deixa de ser o secular objeto” (BRANDÃO, 2002, p. 33), não é mais materialidade à parte, separada do morador, mas uma situação onde “homem e espaço doméstico confundem-se” (idem). As casas cartografadas nesta pesquisa são casas-rizoma, amálgama de casa e construtor, teia onde não se consegue identificar onde começa um e acaba o outro. Fragmentárias, são como as casas subjetivas que “não conformam totalidades, são da ordem do inacabado e do gerúndio” (idem, p. 149). Estão em constante processo de transformação. Acrescenta-se uma nova peça, termina um bordado de cacos, limpa e organiza um punhado de sucata. O trabalho na casa do bricolador nunca cessa.

A descoberta das casas deu-se durante um período pós-conclusão de curso. Com muitas motivações na cabeça e uma monografia em mãos, busquei possibilidades de desdobrá-la em novas pesquisas. Vasculhando pela internet o que já havia sido produzido a respeito dos temas

que esbocei no trabalho, encontrei reportagens sobre duas casas que me cativaram imediatamente: a Casa da Flôr, de Gabriel Joaquim dos Santos, e a casa de Estevão Silva da Conceição.

Gabriel Joaquim dos Santos nasceu em 1892, filho de ex-escravo africano e índia, foi trabalhador de salinas e viveu até os noventa e três anos. Construiu no município de São Pedro d'Aldeia (RJ) a Casa da Flôr, conhecida hoje como um dos principais exemplos da chamada "arquitetura fantástica" - arquitetura baseada em soluções surpreendentes, que fogem dos padrões tradicionais, e que fazem uso de materiais considerados pouco nobres e nada convencionais, cujos autores são geralmente pessoas sem conhecimento formal, que realizam suas criações guiados por desejos e fantasias (FUÃO, 1999). Gabriel, movido por intuições e sonhos, construiu uma casa para morar sozinho e começou a enfeitá-la com materiais que recolhia no lixo: pedaços de louça e vidro, cacos de cerâmica, azulejos, lajotas e telhas de barro, garrafas, espelhos, lâmpadas queimadas, faróis de automóveis; além de materiais naturais, como conchas. A casa "bordada com milhares de pedaços de coisas, achadas numa garimpagem que durou sessenta e dois anos, é um verdadeiro relicário afetivo" (ZALUAR, 1999, p.56). Alquimista, Gabriel desenhava folhas, cachos de uva e inúmeras flores com os cacos recolhidos, daí o nome da casa.

Estevão Silva da Conceição faz questão de frisar que nada na sua casa é lixo, a maioria dos objetos foi comprada em bazar. Há mais de vinte anos Estevão - pedreiro e jardineiro - vive com a família na favela Paraisópolis, zona sul de São Paulo. Durante esse tempo ele vem desenvolvendo composições na casa, que está continuamente em obras. Inicialmente era uma

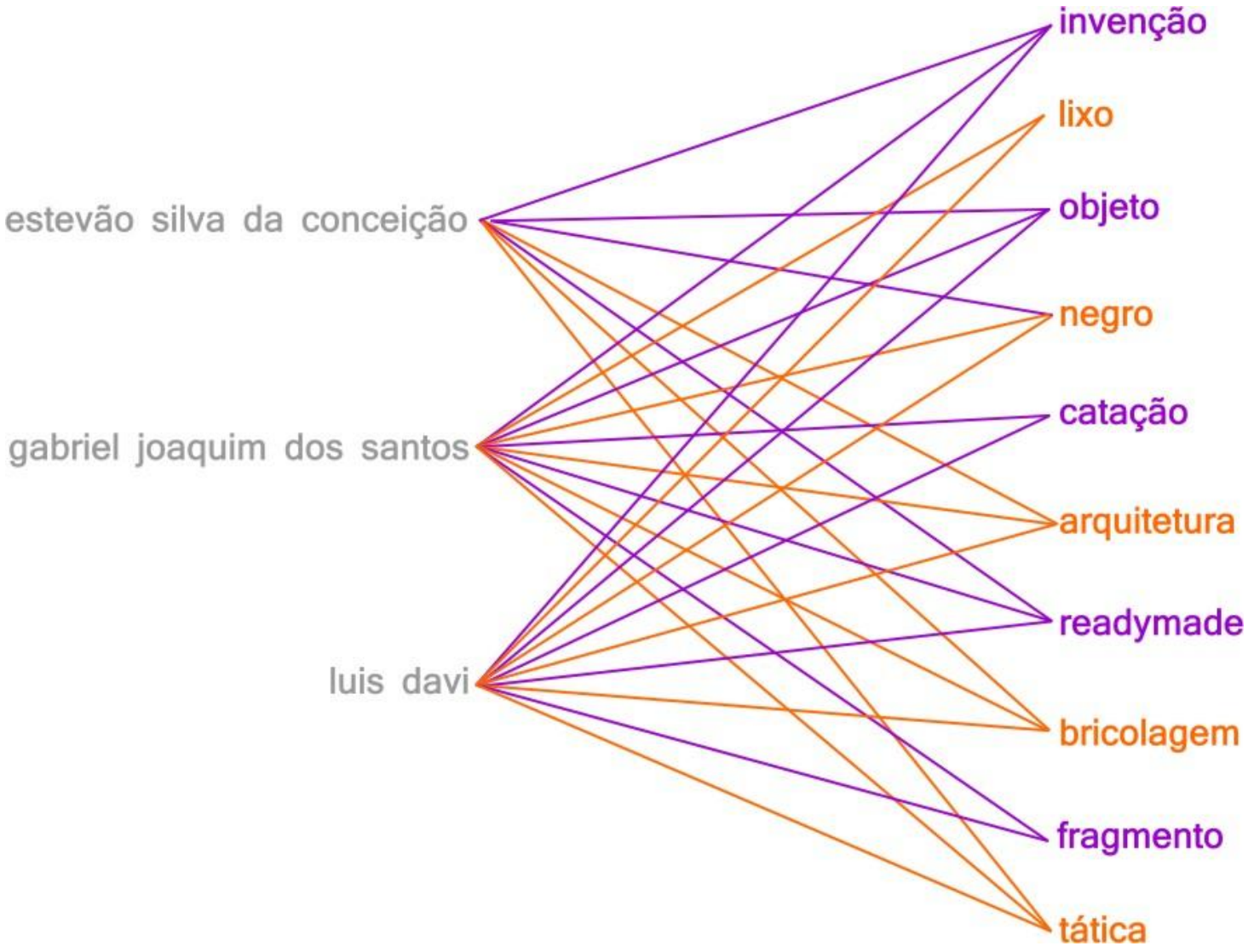
casa comum de madeira que Estevão comprou e enfeitou com estrelas coloridas no teto. Depois ele construiu no terreno em frente um anexo em cimento armado, com formas curvas e orgânicas. No alto criou um jardim suspenso com roseira, pé de jabuticaba, pitanga, acerola, café, orquídeas. O térreo é um labirinto revestido dos objetos mais inusitados: canecas, xícaras, pratos, moedas, ferros de passar, telefones, óculos, celulares, bibelôs, relógios, máscaras, azulejos, potes, estatuetas, vasos, brinquedos, bolinha de gude, pedrinhas.

Ambas as casas surgiram a partir de imagens: no caso de Gabriel a imagem da flor, no caso de Estevão a imagem do jardim. Ambos foram movidos pela vontade de enfeitar suas moradias. E ambos são conhecidos através de documentários, programas de televisão e matérias na imprensa, inclusive fora do Brasil. Estevão participou das comemorações do aniversário de Gaudí, na Espanha, a convite da organização do evento, que mapeou no mundo inteiro artistas que realizam obras semelhantes às do arquiteto catalão. Por esse motivo, Estevão ficou conhecido como “Gaudí brasileiro”.

As duas casas são, portanto, paradigma da bricolagem que é minha investigação neste trabalho. Contudo, alguns desdobramentos se deram desde o início da pesquisa, que passou a focar mais os modos de fazer bricolagem ao invés da arquitetura em si. Mais do que o resultado plástico final - a composição arquitetônica - me interessava conhecer as práticas dos bricoladores e suas motivações para criação. A bricolagem em processo surgiu no encontro com um bricolador local, seu Luis Davi.

Luis Davi vive em Aragoiânia, em um terreno à beira da rodovia GO 040, onde vem construindo esculturas e arranjos com sucata: antigos televisores, rádios, cédulas, cascos, telhas, entre outros materiais. Seu Luis, assim como Estevão da Conceição, é pedreiro e nordestino, e veio para Goiânia nos anos 1950, trabalhar na construção civil. Hoje vive em condições precárias, em termos de infra-estrutura, mas continua investindo na elaboração e manutenção dos materiais que ele chama de “invenção”.

Aproximo os três bricoladores, desenhando intersecções entre suas práticas. Todos revelam em suas criações os princípios da bricolagem, expressos no encontro entre a materialidade de suas composições e a subjetividade de seus pensamentos. Visitar os três lugares envolveu dimensões sensoriais, perceptivas e afetivas, que busco abarcar nestes textos. A cartografia das falas dos bricoladores sinaliza a potência criativa e subversiva na prática da bricolagem.


estevão silva da conceição
gabriel joaquim dos santos
luis davi
invenção
lixo
objeto
negro
catação
arquitetura
readymade
bricolagem
fragmento
tática

Casa de Pedra

- Bom dia, a senhora sabe onde fica a casa do seu Estevão?
- Sei não, minha filha...
- A casa de pedra?...
- Ah, o castelinho? É ali na rua debaixo.

Depois de um metrô e dois ônibus, chegamos[16] a Paraisópolis, favela paulistana de 80.000 habitantes. O ônibus que nos leva à comunidade sai do terminal Princesa Isabel (a alforriadora), atravessando a cidade de São Paulo do centro antigo até a zona sul. No trajeto cruzamos o "rio" Pinheiros, e a vista da Ponte Estaiada revela os contrastes da megalópole: arranha-céus empresariais de fachadas espelhadas refletindo favelas de papelão e zinco na marginal. Passamos pelo bairro do Morumbi, de imponentes e impenetráveis mansões, vistas através de cercas elétricas, muros, guaritas, câmeras de vigilância. Quase não se vêem pedestres nas calçadas das ruas limpas e arborizadas onde circulam carros importados. Ultrapassa nosso ônibus uma caminhonete carregando um *Jet-ski*. Cerca de um quilômetro à frente já entramos em

[16]Agradeço ao historiador Myro Rolim, que me acompanhou na visita à casa de Estevão, pela parceria, pelos registros fotográficos e por todas as reflexões compartilhadas.

Paraisópolis - fronteiras de desigualdades da zona sul paulistana, cantadas em tantos versos de *rap*[17].

Na favela o espaço da rua é disputado por carros e pedestres, vai e vem de pessoas carregando crianças e sacolas, barraquinhas de cachorro-quente, espetinho, pastel. Já é quase meio-dia. Estevão está sentado em frente à sua casa, entretido com lâmpadas queimadas e um pequeno martelo, parece que quebra as lâmpadas para retirar a base de metal, provavelmente para utilizá-las em alguma de suas composições. A casa salta aos olhos de quem desce a ladeira, pelo deslumbramento do verde das plantas e do colorido das pedrinhas e inúmeros objetos colados na fachada. Pode parecer piegas, mas fico emocionada com o encontro: a casa e seu construtor, de quem tenho pesquisado informações na internet há alguns meses, ali na minha frente.

Apresentamo-nos. Ele estava a nossa espera, entramos na casa. Passando a porta da entrada, a vista custa alguns instantes a se acostumar com a pouca claridade do corredor iluminado por algumas lâmpadas incandescentes. À luz amarelada soma-se uma luz natural que vem do alto, do jardim, e passa pelo piso vazado de tela metálica. A sensação é a de entrar em uma caverna, ou em um daqueles labirintos de parque de diversões. O olho curioso tenta tatear tudo, mas são tantas paredes curvas, decoradas com uma infinidade de objetos que enquanto um canto é descoberto outro desponta em sua exuberância, de modo que é impossível apreender a

[17] "Daqui eu vejo uma caranga do ano/ toda equipada e o tiozinho guiando/ com seus filhos ao lado estão indo ao parque/ eufóricos brinquedos eletrônicos/ automaticamente eu imagino a molecada lá da área como é que tá/ provalvelmente correndo pra lá e pra cá/ jogando bola descalços nas ruas de terra". (trecho de "Fim de semana no parque", Mano Brown e Edy Rock).

totalidade do espaço. Essa impossibilidade gera certa ansiedade e angústia: sinto vontade de devorar cada fragmento desse mosaico, vontade de sair correndo e descobrir cada cantinho com os olhos e com as mãos. Talvez tendo percebido minha excitação, como a de uma criança que se depara com o esperado momento no parquinho e quer ao mesmo tempo brincar em todos os brinquedos, Estevão nos convida a sentar. Sentamos em bancos de mosaico, em volta de uma mesinha que lembra um chafariz, uma fonte dos desejos revestida de inúmeras moedas, e conversamos por algum tempo.

Estevão veio da Bahia para São Paulo nos anos 1970. Depois de um tempo trabalhando na construção civil, conseguiu comprar uma pequena casa para sua família em Paraisópolis. Decorou o teto com estrelas de madeira, plantou uma roseira, fez um banco para o jardim. “Por achar tudo muito cinza ao seu redor” (D’AMBRÓSIO, 2007, p. 16) Estevão foi fazendo continuamente alterações na casa. O pé de roseira dava muito trabalho no lugar onde se encontrava: além das crianças estragarem a jardinagem durante as brincadeiras, “as folhas viviam caindo e sujando toda a parte central da casa” (idem). Estevão teve a idéia de fazer um jardim suspenso, criando estruturas de arame e cimento, como troncos e galhos de uma árvore. Surgiram então trançados e emaranhados de concreto armado na parte da frente da casa, onde em cima Estevão plantou, além da roseira, jabuticaba, pitanga, acerola, café, orquídeas... A idéia era ter muitas plantas no jardim e uma casa toda enfeitada com as estrelas de madeira que ele e a família cortavam, pintavam e fixavam nas paredes e tetos. As estruturas curvas de cimento, fundações do jardim suspenso, Estevão revestiu com pequenas pedras e seixos rolados. Até que um prato azul, de que ele gostava muito, quebrou e foi chumbado na parede, ganhando novos

significados. A partir daí outros objetos foram adicionados, como bolinhas de gude, canecas e xícaras. Estevão gostava de objetos antigos, pratos e azulejos decorados, peças caras encontradas em antiquários. Como o dinheiro para a compra desse material era pouco, o jeito foi improvisar, comprando peças de baixo custo em um bazar: jogos de louça quebrados e bibelôs com pequenos defeitos. Desde o começo das transformações a casa está em um processo de bricolagem que já dura vinte e três anos.

Canecas, xícaras, pratos, moedas, ferros de passar, telefones, óculos, celulares, bibelôs, relógios, máscaras, azulejos, potes, estatuetas, vasos, brinquedos, bolinha de gude, pedrinhas, talheres, imagens de santos, conchas, tampinhas, faróis de automóvel, louças. Tudo revestindo as paredes, os tetos, os móveis. Tudo disposto conforme a lógica de composição de Estevão que cria histórias para cada objeto-personagem. “Essa senhora aqui está levando um leite para o menino [imagem de um duende] que está dormindo ali no canto” (Entrevista realizada em 20/12/2008).

Pergunto como ele seleciona os objetos na hora de comprar, quais ele prefere para fazer as composições, e Estevão diz que tudo que encontra no bazar a preços baixos, ele traz. Só não venham dizer que é lixo. “Eu compro em bazar essas peças. As vezes tem pessoas que vem até aqui e ‘puxa vida, você cata tudo isso no lixo?’, eu falo assim: ‘você já estragou meu dia hoje’. Porque se tiver alguma peça que eu peguei no lixo, eu peguei no lixo lá do prédio [onde trabalha atualmente como jardineiro, no Itaim]. A única coisa que eu pego em caçamba é os cacos de cerâmica e azulejo, mas os pratos e pires são tudo comprado” (idem). E escolhidos sem

preconceitos. Azulejos portugueses dividem espaço com coleções de óculos, relógios de plástico e tampinhas coloridas de refrigerante.

Subimos para o jardim. Para chegar ao alto da construção temos que escalar algumas paredes e subir por uma escada de piscina. Edilene, esposa de Estevão, vai me indicando o caminho “põe o pé ali naquele prato, agora sobe por aquela parede”. É preciso uma condição corporal de jogo e brincadeira para subir ao jardim; é preciso um jeito de caminhar com malemolência, com ginga. Algo como a ginga necessária para percorrer as vielas das favelas (JACQUES, 2001), espaços labirínticos espontâneos “que diferem profundamente do espaço urbano planificado dos arquitetos e urbanistas” (p. 65). O espaço do labirinto é o espaço em movimento. “Antes de ser forma, o labirinto é um estado sensorial. Antes de ser espaço, é um caminho” (p. 84). A casa de Estevão é um labirinto que evoca todos os sentidos para a possibilidade de imersão. Para perceber o espaço é preciso estar inteiro, presente. Consegui chegar ao jardim após um percurso por entre paredes, escaladas, deslumbramentos visuais e uma conversa com Edilene. Fiquei particularmente intrigada com a quantidade de vasos e pratos expostos às chuvas, e todos extremamente limpos e secos. Ela me explicou que dá muito trabalho, mas o serviço é feito diariamente: secar todos os potes, para não haver água parada e possibilidade de proliferação de mosquitos.

Quando alcançamos o jardim, Estevão já está lá sorrindo. “Vim por um atalho”. Ele explica que conhece todos os cantos da casa e do jardim, e que a criançada também sobe facilmente. As plantas são todas muito bem cuidadas, viçosas, frescas. Parece que estamos dentro de uma pequena floresta. Devido à altura, temos uma visão panorâmica da favela e suas muitas

construções inacabadas, com tijolos aparentes e esperas de ferro sobre as lajes. A casa de Estevão parece um oásis naquele contexto. Jardim surreal onde desponta no alto uma antena. Na verdade, um quadro de bicicleta, mas a verdade sobre os objetos não interessa aqui. É um lugar de sonhos. Confortáveis bancos dispostos pelo jardim, por entre os vasos das plantas, convidam a sentar e desfrutar. Estevão não pára suas atividades, enquanto conversa conosco trabalha em algum acabamento nos azulejos. Pergunto se a casa está terminada e ele responde: “Não, não tem nada pronto aqui. Tem esse piso pra arrumar, depois tem que lavar isso aqui, por isso que eu falo que aqui não tem nada pronto. Vinte e três anos, mas não ta pronto” (Entrevista realizada em 20/12/2008). A casa está continuamente em obras. Grandes quantidades de pratos empilhados em um canto anunciam muito trabalho pela frente.

Pode ser que a beleza nas casas de bricoladores como Estevão venha do irredutível: nada ali está sobrando, tudo tem sua importância e significado, e se fosse menos seria muito. Muito vazio. O bricolador precisa preencher o espaço vazio, completá-lo de significados. Imprimir personalidade ao ambiente doméstico que é sua toca, seu refúgio. A impressão que tive foi de que o vazio incomoda Estevão. Todos os espaços “em branco” na sua casa ainda serão revestidos. O preenchimento é a completude, o transbordamento de sentidos. A obra é seu trabalho, diversão e prazer. Pergunto se ele está satisfeito com a casa e ele diz: “To satisfeito porque eu fiz pra minha curtição né?”.

Fiz tudo sozinho. E continuo fazendo sozinho, eu faço nas horas vagas. Se eu pôr outra pessoa pra fazer aqui e eu ir trabalhar fora, aí não vai ficar do jeito que eu quero, né?
pôr qualquer um pra fazer né? Já que é uma casa maluca, que nem o pessoal fala, então tem que ser assim
Se fosse uma casa normal podia

Casa da Flôr

Um vôo de Goiânia para o Rio de Janeiro, um ônibus de linha do Rio para Cabo Frio, um ônibus coletivo de Cabo Frio para Arraial do Cabo, uma caminhada de meia hora e chego ao albergue onde fiz uma reserva pela internet. Outubro, baixa temporada, o lugar está vazio e ameaça chover forte. Curioso sobre minha ida solitária e bem no meio da semana, o atendente do albergue pergunta se quero programar uma trilha, um mergulho, ou um passeio de barco - tudo a preço de turista. Conto que estou ali para visitar a Casa da Flôr, em São Pedro da Aldeia, casa enfeitada com cacos e objetos descartados recolhidos por um senhor que trabalhava nas salinas da região. “Ah, nunca ouvi falar...”, comenta reticente o rapaz, lançando sobre mim um olhar investigativo que parecia se perguntar “que tipo de doida vem de tão longe pra ver casa de lixo?...”

Estou no litoral norte do estado do Rio de Janeiro, região dos Lagos, formada pelos municípios Araruama, Armação dos Búzios, Arraial do Cabo, Cabo Frio, Iguaba Grande, São Pedro da Aldeia e Saquerema. De forte apelo turístico, a região é conhecida por ter sido uma grande zona produtora de sal. O parque salineiro fluminense foi um dos principais do Brasil[18], e os cata-ventos, armazéns e pirâmides de sal das antigas salinas, hoje desativadas, permanecem configurando a paisagem das grandes lagunas. Paisagem que ofusca de tão branca; areia fina que reflete com violência a luz do sol.

[18] Informações obtidas em www.cabofrio.org.br. Acesso em 21/11/2009.

Nas brancas salinas trabalhou Gabriel Joaquim dos Santos, negro filho de índia e de ex-escravo. Nascido em 13 de maio de 1892. Treze de maio. Exatos quatro anos após a assinatura da Lei Áurea. Não freqüentou a escola, aprendeu a ler já idoso, e trabalhou a vida toda nas salinas e roças da região. Nas horas vagas foi construindo sozinho uma pequena casa de estuque[19] em São Pedro da Aldeia, ao lado da casa da família.

> Desde criança, Gabriel, de temperamento artístico pronunciado, pressentia que teria que viver sozinho para dar vazão à sua criatividade. Já rapaz, em 1912, começou a construção de uma casa, próxima à da família: pequena, de pé-direito baixo e três cômodos apenas - sala, quarto e depósito para guardar quinquilharias. Lentamente, na medida em que ia conseguindo o material, foi erguendo a casa de pau-a-pique, utilizando também pedras para o assoalho e algumas paredes. (Amélia Zaluar em www.casadaflor.org.br. Acesso em 21/11/2009).

Em 1923 teve um sonho, onde via a imagem de um enfeite dentro de casa. Confiando na imagem que o inconsciente lhe trazia, e buscando uma solução criativa para driblar a falta de recursos para comprar o material, Gabriel teve uma idéia "que de tão bizarra fez com que muitos parentes e vizinhos passassem a olhá-lo com estranheza"[20]. Garimpar o refugo das construções próximas e recolher materiais descartados. A partir daí cacos de azulejos, telhas, xícaras, pratos, louças, garrafas, ossos, conchas, bibelôs quebrados e lâmpadas queimadas tornaram-se matéria-prima da decoração de sua casa – atividade a qual se dedicou até o fim da sua vida, aos 92 anos, em 1985. Em 1987, impulsionada pela pesquisadora Amélia Zaluar, foi criada a Sociedade de

[19] Vedação feita com barro aplicado sobre uma espécie de grade feita de lascas de madeira, varas ou taquaras. Conhecido como estuque, tabique ou pau-a-pique.
[20] Disponível em www.casadaflor.org.br. Acesso em 21/11/2009.

Amigos da Casa da Flor, atualmente uma organização não-governamental chamada Instituto Cultural Casa da Flor, que promove diversas ações no sentido de divulgar e preservar a casa, patrimônio cultural estadual[21].

Cercada das informações históricas coletadas em endereços da internet e em alguns artigos publicados, fundamentais para desenhar o contexto no qual está inserida a casa e seu construtor, estou finalmente em São Pedro da Aldeia e vou conhecer a Casa da Flôr. Experimentar a casa com meu próprio corpo, com meus sentidos. Desço do ônibus e sigo a pé por uma longa estrada de chão, passando por pequenos sítios. Um senhor negocia o preço de uma cabra com o criador do animal, ao lado do portão onde uma placa anuncia “vende-se ovos”. Pergunto se estou no caminho certo, apenas para confirmar, pois já havia reconhecido a paisagem de uma foto da internet. Alguns metros à frente, destacada no alto de um terreno inclinado, avisto a casa. Algumas árvores altas e antigas balançam com o vento, e me lembro da frase de Gabriel dita no filme sobre a Casa da Flôr (ficha técnica presente na bibliografia): “Eu não aprendi com ninguém, eu não tive escola. Aprendi no ar, aprendi no vento”. O silêncio é tanto que me deixa parada uns instantes de contemplação, interrompidos por uma barulhenta moto que passa ao meu lado. Encontro seu Valdevir, sobrinho-neto de Gabriel e guardião da casa, trabalhando em uma banca de caldo de cana ao lado da casa e ele, acostumado a receber visitas, gentilmente abre o portão e me guia.

[21] Idem.

Uma tortuosa estradinha de piso no terreno gramado indica a entrada. Uma placa em metal, fixada em uma pedra, anuncia que a casa é tombada desde 1986 como patrimônio cultural fluminense. Uma desproporcional placa de cimento, talvez de 1,00 x 1,50 metro, encostada no pequeno muro de contenção de pedras, traz o nome Casa da Flôr em letras brancas. Seu Valdevir quer comentar comigo os dizeres da placa de metal, com uma frase de Gabriel inscrita, e ouço ansiosa para seguir até a casa. A estradinha conduz até o início da escada de acesso, larga, de pedras irregulares, ladeada por bromélias, cactos, espada de São Jorge e inúmeros vasos. Vasos de flores; flores de cacos. Seu Valdevir, narrando a história da casa por todo o trecho percorrido, comenta que alguns visitantes ficam desapontados quando percebem que não existem flores “de verdade” na Casa da Flôr. São flores de pedaços de telhas, pratos, azulejos, lâmpadas, faróis de automóvel, em vasos de cerâmica sobre totens de pedra. As composições têm um colorido tímido, predomina o cinza da pedra e do cimento. O corredor que se desenha na lateral da casa tem aspecto gótico, pelo uso do material bruto, um pouco sombrio ao mesmo tempo em que acolhedor. As formas são irregulares, orgânicas – lembram muito os castelinhos de areia feitos na beira do mar, a partir do recurso de pingar areia molhada, deixando o material escorrer pela mão e compor montinhos amorfos.

Na “esquina” da casa, seu Valdevir me mostra a “geladeira” inventada por Gabriel, sistema de coleta de água da chuva, através de calhas, e armazenamento em um reservatório de cimento. Há uma abertura no reservatório, orientada justamente na direção do vento predominante, de modo que a água potável colocada em um recipiente cerâmico dentro do reservatório conservava-se fresca mesmo nos dias mais quentes. Gabriel, que não dispunha de

energia elétrica, tinha uma mente engenhosa, segundo seu sobrinho-neto, e gostava muito de inventar. Na parte de trás da casa há um muro de pedra, tijolos, vasos e telhas empilhadas, servindo de encosto a um banco de pedra decorado com um mosaico de caquinhos cerâmicos. O muro mantém-se firme, apesar dos ventos fortes característicos da região, devido a partes vazadas, pequenas aberturas que Gabriel manteve para a livre passagem do vento. Seu Valdevir, meu guia e narrador, conta que hoje percebe os feitos de seu tio-avô, mas na época nenhum parente percebia: “ele tinha uma visão muito além do que a gente via” (Entrevista realizada no dia 21/10/2009).

A fachada de trás apresenta duas portas bastante estreitas, entro por uma delas. A sensação é como entrar em uma casinha de brinquedo, de boneca, devido às dimensões. O pé direito[22] deve ter no máximo dois metros na cumeeira[23], a sala mede aproximadamente 2x2 metros. O mobiliário conta apenas com duas cadeiras de madeira - uma de braço e a outra sem - uma prateleira de duas tábuas, e uma pequena mesinha apoiando o livro de visitas. No teto sem forro, pendurada nas ripas do telhado, uma infinidade de lustres - ou abajures, como chamava Gabriel. Composições de lâmpadas queimadas. As lâmpadas maiores são cercadas de outras menores, em arranjos circulares. Há também alguns vasos transformados em lustres, e faróis de automóveis nas paredes. Fico alguns instantes imaginando Gabriel sentando em uma daquelas cadeiras, observando o brilho do vidro à luz das velas, conforme sua fala: “De noite, acendo a lamparina, me sento nessa cadeira, oh, que alegria para mim! Quando eu vejo tudo prateado, fico

[22] Altura entre o pavimento e o teto.
[23] A parte mais alta do telhado.

tão satisfeito... Tudo caquinho transformado em beleza... Eu mesmo faço, eu mesmo fico satisfeito, me conforta”[24].

As paredes da sala são decoradas com alguns azulejos inteiros e muitos caquinhos brancos, azuis e de vidro, além de composições de cimento, curvas barrocas ornadas de flores e conchas. A prateleira guarda canecas, xícaras, copinhos, vasos, licoreiras, potes de louça, búzios, e um funil azul de plástico. Objetos pousados com leveza, como que expostos em uma cristaleira. Na parede que dá passagem ao outro cômodo estão simetricamente dispostas duas molduras ovais de madeira com fotos em preto e branco, colocadas em reentrâncias como altares. Uma foto de Gabriel jovem, de terno e gravata, com aproximadamente vinte anos; a outra do presidente Getúlio Vargas, com a data 29-06-56 gravada em um pedaço de prato.

No outro cômodo, também de dimensões bastante reduzidas, uma pequena cama de madeira indica que ali era o quarto de Gabriel. Na parede oposta, uma prateleira com louças inteiras: pratos, xícaras, canecas – estas possivelmente para uso doméstico. Há ainda um terceiro cômodo, provavelmente inacabado já que suas paredes encontram-se lisas, que era usado como depósito de materiais.

Todas as paredes do quarto são cuidadosamente decoradas com cacos, flores, volutas rococó. A parede do fundo é talvez a mais colorida e preenchida de objetos. Vasos, borboletas, azulejos, lâmpadas coloridas, bandeira do Brasil, mensagens divinas. Gabriel era profundamente religioso, evangélico segundo seu Valdevir. Uma Bíblia repousa sobre um tipo de armário, um

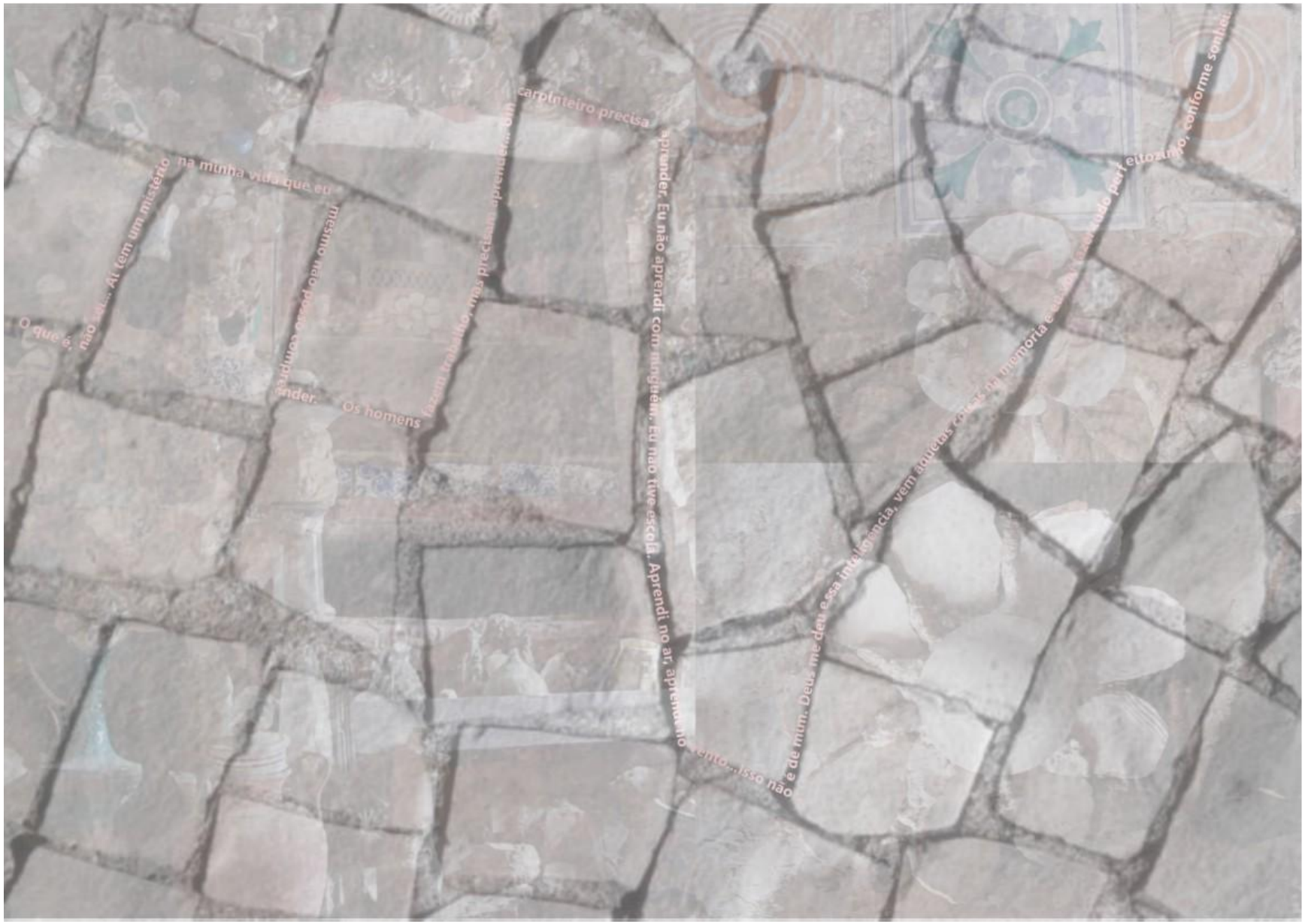
[24] Depoimento de Gabriel registrado por Amélia Zaluar, disponível em www.casadaflor.org.br. Acesso em 21/11/2009.

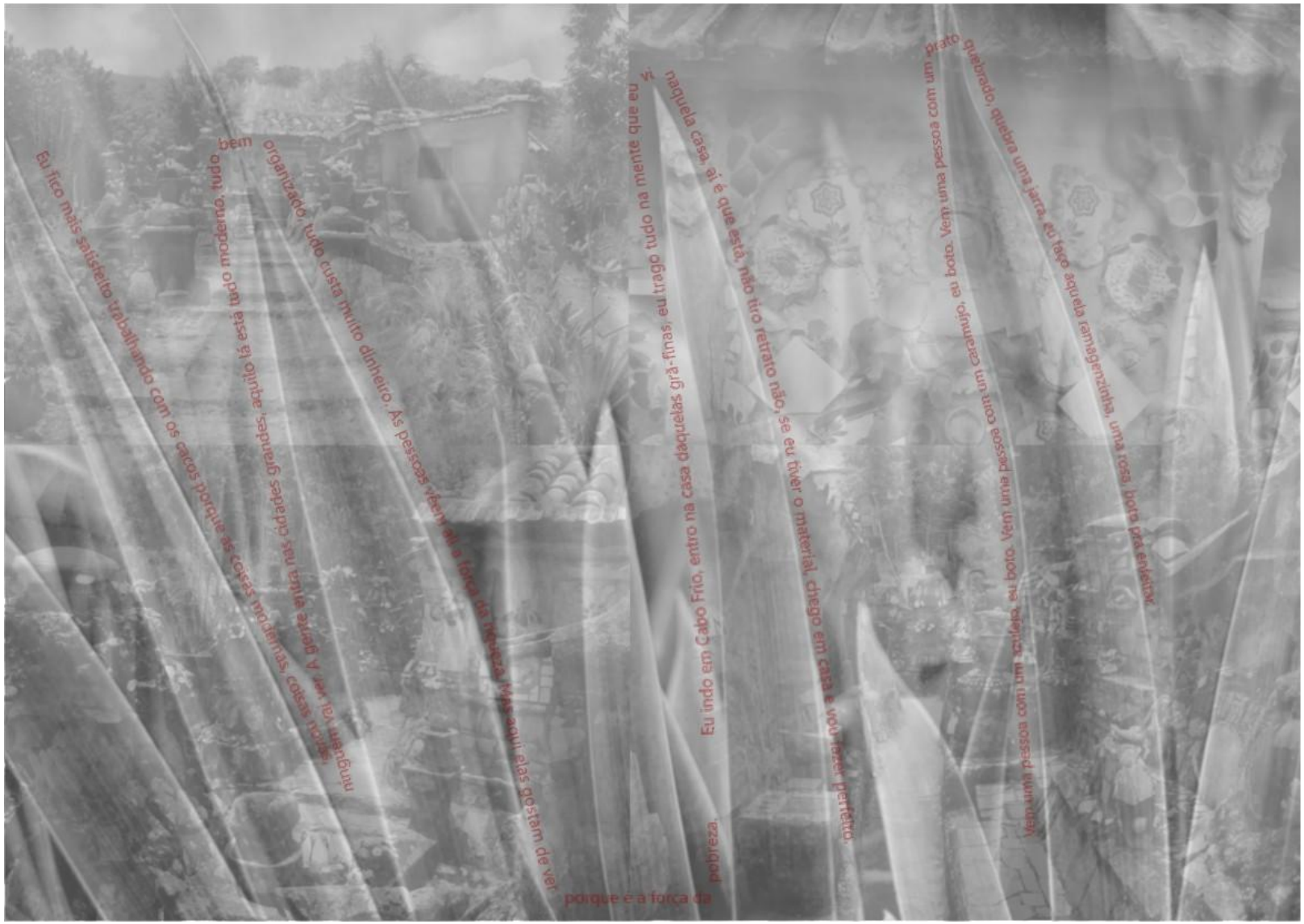
nicho feito na própria parede. Sobre este nicho desponta um conjunto de muitos pedacinhos onde predomina um ralo de banheiro, uma mangueira de fogão e lâmpadas elípticas. Tudo harmoniosamente arranjado, como que desfrutado em seu aspecto plástico, despido de qualquer critério objetivo acerca de sua (ex) finalidade.

Gabriel passou a vida inteira curtindo esta casa. Decorando, criando e completando bordados de cerâmica, coletando e arranjando caquinhos. Quase não usou ferramentas, trabalhava com as próprias mãos, afagando as composições modeladas com paciência e afeto. Durante minha visita à Casa da Flor, um grupo de senhoras chegou e também foi recebido por seu Valdevir. Ao me perguntarem se eu era arquiteta, talvez percebendo meu encantamento e o incessante ‘clic’ da minha máquina fotográfica, quiseram saber o que eu achava da construção. E por alguns instantes percebi que o que mais me chamava a atenção não era o conjunto arquitetônico em si, ou a sempre comentada semelhança com a obra do arquiteto catalão Gaudí, mas o fazer criativo e a disposição de dedicar uma vida inteira a catar caquinhos, e descobrir beleza naquilo que fora quebrado, descartado, inutilizado. Para além da destreza técnica está a disponibilidade do ato singelo, despretensioso, paciente e repetitivo de recolher cacos e transformá-los em arte. Respondi às senhoras que era uma obra-prima, acho que era o que elas queriam ouvir em sua visita de cinco minutos.

Permaneci mais algum tempo dentro da casa, sozinha, observando os detalhes das composições, percebendo cada cantinho e cada elemento, lembrando das falas de Gabriel garimpadas durante a pesquisa. Sentia-me íntima de Gabriel, próxima, como se o houvesse conhecido ainda em vida. Antes que se pense que se trata de algum sentimento místico ou

espiritual, explico: a casa é Gabriel. Conforme ele disse: “Esta casa não é uma casa... isto é uma história. É uma história porque foi feita de pensamento e sonho” (Frase gravada na placa de metal em frente a casa). Estou, portanto, dentro da história de Gabriel, materializada em cacos, barro, cimento e madeira. Obra de inspiração divina, segundo ele. Matéria inconsciente realizada com coisas perdidas e encontradas novamente. “À força da riqueza, que erigiu as cidades, contrapõe-se na dialética de Gabriel a força bruta do nada” (Leonardo Fróes no catálogo da XVI BIENAL, 1981, p.93). Conhecida e popularizada por um grupo de artistas, pesquisadores e escritores como exemplar da chamada “arquitetura fantástica”, a Casa da Flôr é sim – rótulos e categorizações à parte - fantástica.


carpinteiro precisa
aprender. Eu não aprendi com ninguém. Eu não tive escola. Aprendi no ar, aprendi no vento...isso não é de mim. Deus me deu essa inteligência, vem aquetas coisas na memória e eu não tem nada perfeitozinho, conforme sonhei.
na minha vida que eu
mesmo não posso compreender.
Os homens
fazem trabalho, mas precisam aprender. Um
O que é, não sei... Aí tem um mistério


Eu fico mais satisfeito trabalhando com os cacos porque as coisas modernas, coisas novas, ninguém vai ver. A gente entra nas cidades grandes, aquilo lá está tudo moderno, tudo bem organizado, tudo custa muito dinheiro. As pessoas vêem ali a força da riqueza. Mas aqui elas gostam de ver porque é a força da pobreza.
Eu indo em Cabo Frio, entro na casa daquelas grã-finas, eu trago tudo na mente que eu vi naquela casa, aí é que está, não tiro retrato não, se eu tiver o material, chego em casa e vou fazer perfeito.
Vem uma pessoa com um caramujo, eu boto. Vem uma pessoa com um prato quebrado, quebra uma jarra, eu faço aquela ramagenzinha, uma rosa, boto pra enfeitar.

Invenções de seu Luis

A primeira vez que conversei com seu Luis Davi, pedreiro aposentado de 74 anos, perguntei o que eram os montes de sucata ajuntados em seu terreno e ele me disse: “aqui é tudo invenção” (Entrevista realizada no dia 09/09/2008). A palavra “invenção” ficou ecoando em minha cabeça, ao mesmo tempo em que buscava compreender a vida deste senhor, que morava na época em condições bastante precárias, o que sempre me causou bastante incômodo.

Logo no início das aulas do mestrado, no primeiro semestre de 2008, ao apresentar o pré-projeto de pesquisa para a turma durante uma aula de metodologia, fui informada de que havia uma casa em Goiânia com as características da bricolagem que eu pesquisava. Soube que era uma casa feita com sucata, que ficava na Vila João Vaz, mas não se sabia o endereço precisamente. Achei que poderia ser importante incluir na pesquisa um sujeito local, já que as demais casas localizam-se em outros estados. Seria também uma maneira de facilitar a aproximação e as entrevistas. Como a única referência era o nome da Vila, fui até lá e percorri as ruas perguntando aos moradores sobre uma casa diferente, feita com lixo. Ninguém conhecia. Concluí que poderia ser em outro lugar, e permaneci em busca de pistas. Meses depois, conversando sobre a pesquisa, ouvi a mesma referência, Vila João Vaz. Voltei lá, agora acompanhada[25], e descobri que a casa realmente existiu, mas foi demolida há alguns anos. No

[25] Meus agradecimentos à parceria atenciosa de Marcos Lotufo, Rosi Martins e Israel, que me acompanharam na procura por Luis Davi, em setembro de 2008.

mesmo terreno encontramos parentes do dono da antiga casa, que indicaram seu novo endereço, em Aragoiânia.

Luis Davi mora em um terreno grande, à beira da rodovia GO 040, que liga Goiânia à Aragoiânia, próximo ao posto da polícia rodoviária. Na parte da frente do terreno ele acumula pilhas de sucata: pedaços de telhas de fibrocimento; televisores e rádios quebrados; engradados com garrafas emborcadas; baldes; potes; cestos; garrafões de vinho; baleiros; porta-retratos; garrafas térmicas; cédulas antigas; ferramentas; portões. Tudo pintado de vermelho. Perguntei se havia algum motivo para a pintura e seu Luis explicou que era por causa da poeira: pra não parecer que os objetos estão sujos – já que estão constantemente expostos à chuva, vento e sol - ele os cobre com tinta vermelha.

Os amontoados de sucata de seu Luis não são atraentes como a Casa de Pedra ou a Casa da Flôr. Não provocam a comoção que estas casas provocam; não são esteticamente interessantes. Pelo contrário, o lixo empilhado causa (em mim causou) desconforto, estranhamento, até certo mal estar. A princípio me perguntava por que um senhor dessa idade mora sozinho, em meio a essa confusão de coisas, em condições tão precárias. Em 2008 Luis Davi vivia sob alguns pedaços de telha, lona de caminhão e placas de madeira, em um barraco que abrigava um colchão e alguns utensílios domésticos. O fogo era feito no chão, em um buraco. A água, tirada de um poço artesanal. Questionado há quanto tempo vivia neste terreno, seu Luis respondeu que fazia dez anos. Em outra ocasião disse que havia cinco anos. De qualquer maneira, fiquei me perguntando por que um pedreiro, cujos familiares também são pedreiros e carpinteiros, não construía uma casinha para morar e, em vez disso, se ocupava em empilhar e pintar lixo.

Parte do material reunido em Aragoiânia veio da antiga casa, na Vila João Vaz, e de outros lugares em Goiânia onde seu Luis já morou. Pernambucano, ele veio para Goiás no início dos anos 1950, e trabalhou na construção civil. Contou-me que já fez "prédio, ponte, moradia" e sabe "fazer tudo de construção"[26]. Foi mestre de obras, teve a carteira assinada. Trabalhou para famílias conhecidas, como Ludovico e Caiado. Casou, teve filhos. Hoje, idoso e enxergando muito mal, vive sozinho no terreno que comprou e onde "nada é enrolado". Seu Luis faz questão de dizer que não tem "rolo", ou seja, não tem dívidas, e não é "implicado com ninguém". Optou por morar sozinho, e viver do jeito que bem entende. O terreno na Vila João Vaz, segundo ele, ficou pequeno para toda a família, em crescimento. Como pagar aluguel é algo que ele não deseja nem para ele nem para a família, deixou o terreno na vila para os parentes - que "já construiu e tem amor às coisinhas deles" - e foi viver no terreno na GO 040. Filhos, sobrinhos, cunhados dão assistência, e construíram um cômodo de alvenaria para seu Luis, onde há uma cama, um fogão e utensílios. A família ajuda também na manutenção de suas invenções, limpando e pintando os montes de sucata. "Eles não perturbam em nada" e respeitam Luis que é o "mais velho de todos".

Nas pilhas amontoadas há material comprado em depósito e há sucata recolhida na rua. Uma espécie de frontão com formato geométrico, composto de pedaços de telhas onduladas, parece ser a 'fachada' da 'construção'. Essa geometrização me fez pensar no estilo *art déco* de muitos prédios de Goiânia, muitos dos quais seu Luis deve ter construído. Uma placa neste frontão indica o endereço em letras pintadas à mão. A organização do material é caótica, tudo é meio provisório, impermanente. Ele explica: "Eu to fazendo isso aqui, mas se der na cabeça de mandar

[26] Todas as citações são falas de seu Luis Davi, registradas em entrevista no dia 20/01/2010.

desmanchar eu mando, é meu". Essa valorização do que é seu, no caso do terreno e do próprio lixo, pode revelar um conforto relativo à posse. Seu Luis contou que pagou aluguel durante alguns anos, mas não gostou. Agora é diferente, a terra é propriedade sua e ali ele pode fazer o que quiser. Esse sentimento revela algo além da posse, algo em torno da liberdade, que seu Luis tanto enfatiza em sua fala. Para ele, "cada um vive do seu jeito, cada um segue o que a cabeça dá". Em sua fala, ele afirma constantemente que não interfere na vida dos parentes, e não gosta que interfiram na sua. Mora sozinho por opção, e explica: "Eu convivo com a minha família só que eles na casa dele e eu na minha. É uma liberdade do começo do mundo".

O encontro com seu Luis foi talvez o mais difícil do processo da pesquisa. Seu pensamento é fio que vai se desenrolando sem que seja possível laçá-lo; segue tomando seu próprio rumo, desdobrando lembranças. Interferi muito pouco nas nossas conversas, ele mesmo ia emendando os pedaços, as memórias, os desejos. Eu buscava o foco nas suas invenções com sucata, perguntava algo relacionado a esse material, e ele respondia de maneira dispersa, já conectando com algum fato que culminava na defesa da liberdade, de "cada um viver do seu jeito" e "seguir o que a cabeça dá". E sua cabeça deu para fazer dele um homem solitário, que preza por ter seu próprio espaço, sua própria maneira de viver. Vê-lo na situação de precariedade de infra-estrutura, vivendo em péssimas condições de higiene, causou-me grande incômodo. A falta de uma moradia digna me inquietava, mas depois percebi que os montes de sucata e os totens de inutilidades talvez sirvam de proteção, de trincheira para se proteger do mundo, de demarcação da sua singularidade. Conclusivo, ele defende: "é do início do mundo que cada um tem sua cabeça pra fazer o que quer".

Cada um vive do seu jeito. Cada um segue o que a cabeça dá. A terra é realista e a morte é realista. Vai com dinheiro, vai sem dinheiro.
Não sou contra ninguém, sou a favor de quem vive na luta. Tem uns cinco anos que eu to morando aqui. Aqui era só mato. Aí o outro diz "ah, aqui não vai prestar", eu gosto é desses lugar. Eu to fazendo isso aqui mas se der na cabeça de mandar desmanchar eu mando, é meu. É do início do mundo que cada um tem sua cabeça pra fazer o que quer.
É tudo minha cabeça, é tudo manobrado por mim. O meu sistema é fazer invenção. Eu convivo com a minha família só que eles na casa dele e eu na minha. É uma liberdade do começo do mundo.

Viela da Rua 91, sem número

Uma mesinha de madeira, 1,20x0,80, com três gavetas do lado esquerdo, apoiando um notebook, uma luminária e uma pilha de papéis sobre uma impressora. Ao lado da mesinha, uma estante com livros, xerox encadernados, revistas, dicionário, apostilas, pastas, cds, potes com canetas, lapiseiras, lápis de cor, cola, tesoura. Há também uma caixa de sapato cheia de potinhos de tinta, um mp3, um envelope com documentos, uma carta para ser mandada, um cd de instalação da impressora recém-adquirida e um vidro de floral, vazio. Atrás do "escritório", do outro lado do quarto, uma cama de casal, um armário e um ventilador barulhento, mas salvador. Na parede ao lado da porta, um mural com fotos: pai, mãe, irmã, vó, tio, primos, amigos, o mar, e um postal do Verger. Apoiado sobre uma mala ao lado do armário, um pandeiro silencioso, um guarda-chuva e um tapetinho de yoga. Saindo do quarto - universo absoluto onde passo grande parte do dia nos últimos dias - um corredor leva à cozinha tipo americana, com um balcão estreito, espécie de aglutinador onde se escoram as visitas e acontecem algumas rápidas refeições. No fogão, uma cafeteira tipo italiana assovia anunciando mais um cafezinho. O trajeto quarto-cozinha tem sido meu percurso nesse período de escritura. Apesar da incredulidade de alguns colegas que acompanham o processo - "uai, você ainda ta aí no mesmo lugar?" – a mesinha é lugar de trabalho constante, interrompido apenas por ocasionais idas à varanda, onde uma rede debaixo do pé de jabuticaba serve de alento em dias de verão em Goiás.

ENSAIO VI

Arremates finais

Cartografias de sensibilidades

Cartografia é a ciência que trata da concepção e produção de mapas; é um conjunto de procedimentos científicos e técnicos para elaboração de mapas a partir de observação e documentação. Esta ciência vem passando por grandes transformações, visto que os avanços tecnológicos vêm alterando profundamente a maneira com que os dados geográficos são processados, representados, interpretados. No campo da geografia, a cartografia representa o mapeamento que acompanha movimentos de transformação da paisagem.

Na perspectiva teórica e política de Félix Guattari, Suely Rolnik (2006) afirma que paisagens psicossociais também são cartografáveis, e que a cartografia, nesse caso,

> acompanha e se faz ao mesmo tempo em que o desmanchamento de certos mundos – sua perda de sentido – e a formação de outros mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos (p. 23).

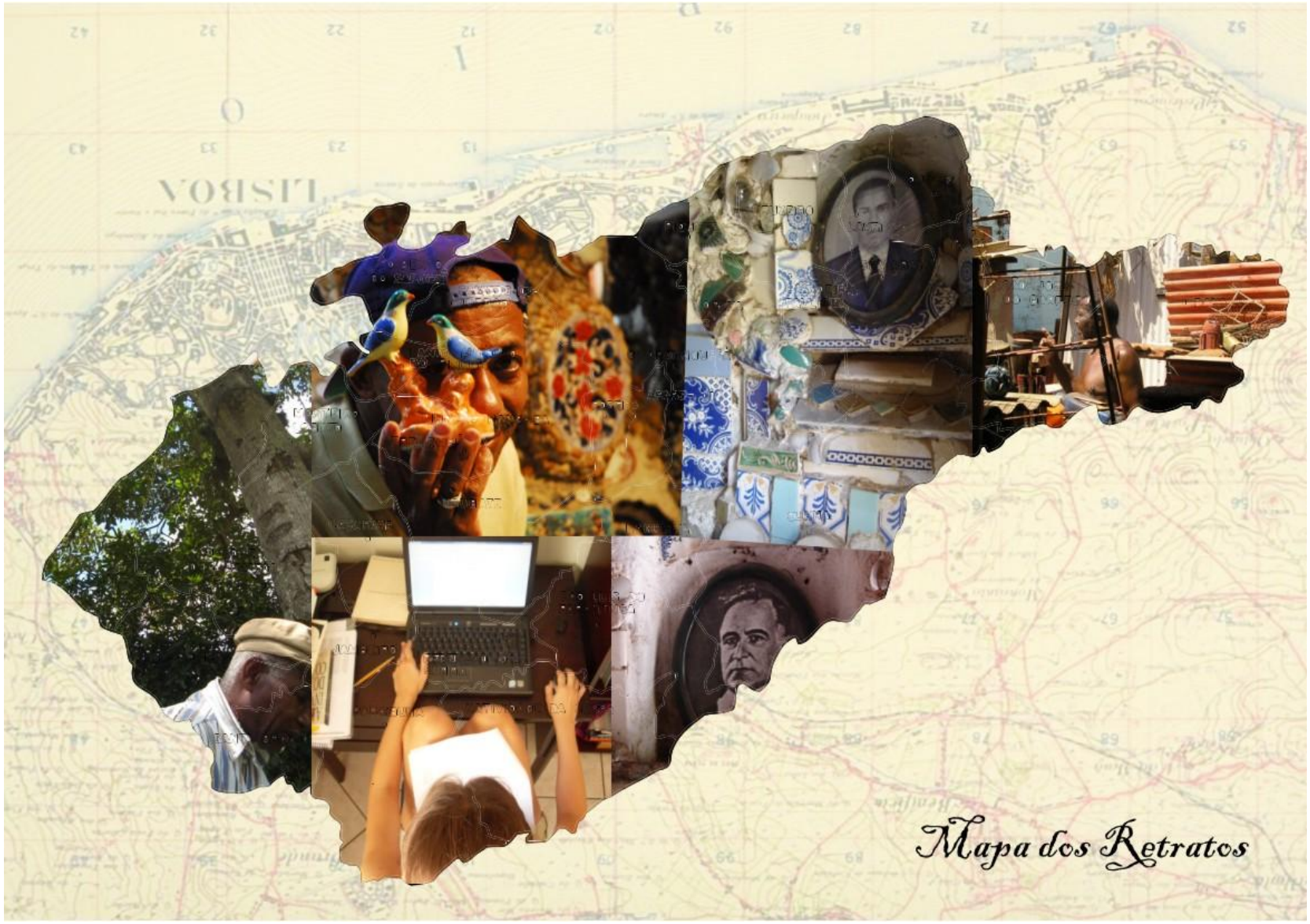
Assim, uma cartografia das subjetividades contemporâneas acompanha as transformações do relevo das paisagens sociais, políticas, afetivas, e está atenta ao surgimento de novas possibilidades de singularidades criativas. A cartografia, então, está relacionada à micropolítica (GUATTARI; ROLNIK, 1986) que diz respeito à formação do desejo no campo social e às multiplicidades que compõem sua trama rizomática, sempre em transformação. Ou seja, ao contrário da macropolítica (relacionada ao poder e operada pela linha dura que vai definindo

oposições binárias do tipo homem-mulher, branco-negro, culto-inculto, entre outras) a micropolítica se faz no plano dos novos agenciamentos que brotam em meio aos sistemas estabelecidos. A cartografia, para além do mapa, “é a inteligibilidade da paisagem em seus acidentes, suas mutações: ela acompanha os movimentos invisíveis e imprevisíveis que vão transfigurando, imperceptivelmente, a paisagem vigente” (ROLNIK, 2006, p. 62). A força da cartografia reside na sensibilidade do cartógrafo para perceber estes movimentos e inventariá-los, cartografá-los. O cartógrafo está atento às táticas nos fenômenos humanos que se propõe investigar, e seu campo conceitual é cruzado, transversal, se valendo de fontes variadas - não apenas as escritas e teóricas - possam servir para fazer emergir matérias de expressão e criar sentidos. Para Rolnik (2006) “o cartógrafo é um verdadeiro antropófago: vive de expropriar, se apropriar, devorar e desovar transvalorado” (p. 65), que compõe suas cartografias com elementos de diversas naturezas. O critério de suas escolhas é

> descobrir que matérias de expressão, misturadas a quais outras, favorecem a passagem de intensidades que percorrem seu corpo no encontro com os corpos que pretende entender. Aliás, entender, para o cartógrafo, não tem nada a ver com explicar e muito menos com revelar (...) O que ele quer é mergulhar na geografia dos afetos e, ao mesmo tempo, inventar pontes para fazer sua travessia (p. 66).

Mapa das Coleções

Mapa das Cadeiras


Mapa dos Retratos

página 56

Os procedimentos do cartógrafo não são pré-determinados, mas inventados - assim como na metodologia de bricolagem - em função daquilo que o contexto pede. Os cartógrafos lidam com o movimento, próprio motor de criação de sentido, e a tensão que esse movimento engendra: a coexistência entre macro e micropolítica – categorias díspares, mas complementares. A prática do cartógrafo, ativamente política, é o espaço de emergência de intensidades e de incubação de novas sensibilidades dentro de sistemas já reconhecidos, legitimados, estabelecidos.

Para Guattari (1992) um novo paradigma estético é desenhado na auto-afirmação dos processos criativos como máquinas produtoras de desejo. As idéias de máquina, desejo, devir, estão muito presentes nessa concepção, e se referem aos processos de criação e fruição independentes de instituições e estatutos de valor e de poder. Estes conceitos sugerem uma liberdade nascida em torno dos movimentos e movimentações de 1968, mas ainda potente nos dias de hoje. O autor afirma que “é evidente que a arte não detém o monopólio da criação, mas ela leva ao ponto extremo uma capacidade de invenção de coordenadas mutantes, de engendramento de qualidades de ser” (p. 135).

Essas qualidades de ser são saboreadas pelo cartógrafo que pressente “o fim dos grilhões que a referência a uma verdade transcendente impunha às ciências como garantia de sua consistência teórica” (p. 135) e vai beber em outras fontes a matéria que subsidia suas reflexões, bastante contemporâneas, presentes no exato momento das transformações em curso. O terreno da cartografia não é estável, confortável; mas instável como a vida, sempre em movimento, suscetível a desvios, surpresas, imprevistos. Nesse terreno minam expressões deste novo

paradigma estético no qual “a criatividade está sendo chamada a expropriar antigos enquadramentos ideológicos rígidos, em particular aqueles que serviam de caução à eminência do poder de Estado e os que ainda fazem do mercado capitalístico[27] uma verdadeira religião” (p. 136). Este novo paradigma, que tem implicações ético-políticas, é resultado inevitável de um contexto onde “as interações entre o corpo e o espaço construído se desdobram através de campos de virtualidade cuja complexidade beira o caos” (p. 159). Neste contexto, arquitetos e urbanistas são convidados a pensar a complexidade segundo novos caminhos, e a construírem meios para apreender e cartografar novas produções de subjetividade. É para a direção das singularizações que os arquitetos de hoje devem se voltar, assumindo uma posição, indo não mais no sentido de uma subjetividade padronizada pelo mercado, mas na contracorrente, contribuindo para uma reapropriação da subjetividade criativa.

A cartografia proposta nesta pesquisa ecoa, de certa forma, o chamado de Guattari, chamado que reverbera em mim o desejo de trazer à tona vozes bricoladoras, que percebo como vetores de singularidade, autonomia e criatividade, articulados por pessoas que fazem questão de marcar com pulso criador sua existência, indo na contramão de certos comportamentos passivos às tendências e regras sociais – regras que estabelecem a distinção entre trabalho e lazer, por exemplo.

[27] Guattari acrescenta o sufixo “ístico” a capitalista para designar não apenas as sociedades qualificadas como capitalistas, mas também sociedades que vivem em uma dependência do capitalismo, inclusive na produção de suas subjetividades.

Os bricoladores cartografados neste estudo, materializam seus desejos de forma expressiva, abrindo fendas nos tecidos sociais regulados; criando possibilidades de novas maneiras de ser. *"Outsiders"* das subjetividades homogeneizantes, eles traçam criativa e livremente os contornos de suas casas, onde possivelmente se protegem dos lugares comuns e podem exercer alguma diferença.

Felizmente existem práticas bricoladoras permeando muitas esferas das sociedades, na música, no teatro ou na educação. Aproximo-me desta bricolagem construtiva por brilhar aos meus olhos que buscam espacialidades, visualidades e arquiteturas. Quanto maior a diversidade de cartógrafos, mais serão as sensibilidades escavadas e maior será a arqueologia das subjetividades, de grande importância nesta época de avanço dos aparelhos tecnológicos (FLUSSER, 1985), dos simulacros (BAUDRILLARD, 1991) e da robotização da vida até o mais íntimo dos pensamentos, desejos e sentimentos.

Deleuze e Guattari chamam de "obra menor", na área da literatura, um tipo de obra fragmentária que "rompe com as grandes identidades literárias" (GUATTARI, ROLNIK, 1986). Esse atributo "menor" qualificando determinados tipos de expressão "não é forçosamente sinônimo de um degrau numa suposta hierarquia, espécie de divisão do trabalho" (p. 114), mas, pelo contrário, busca reconhecer uma potência transformadora nessas produções fora dos sistemas legitimados. Seria, portanto, a prática de uma pessoa que não escreve para alguém, "exatamente essa produção singular e menor, esse ponto singular de criatividade, que terá um

alcance máximo na produção de mutação da sensibilidade, em todos os diferentes campos da *revolução molecular*"[28] (p. 114-115).

Revolução molecular sugere "processos de ruptura com o modo de subjetividade capitalística" (GUATTARI, 1992, p. 121), rupturas com o que denominei acima como "comportamentos passivos". O termo revolução, apesar de desgastado, indica "algo da natureza de um processo, de uma mudança que se faz com que não se volte mais para o mesmo ponto" (idem, p. 185). Acreditando mais em microprocessos revolucionários do que em grandes revoluções, o autor explica que

> é o conjunto das possibilidades de práticas específicas de mudança do modo de vida, com seu potencial criador, que constitui o que chamo de revolução molecular, condição a meu ver para qualquer transformação social (p. 187).

Neste sentido, entendo as práticas da bricolagem como revoluções moleculares, capazes de mexer com posições estáveis, de desnaturalizar procedimentos, instaurar incômodos e diferenças. Os bricoladores cartografados nesta pesquisa são ou foram trabalhadores braçais - simples pedreiros, jardineiros, lavradores. Geralmente considerados mão de obra para executar projetos de outros (dos especializados, arquitetos, urbanistas, paisagistas), eles desenvolvem e mantém práticas criativas, utilizando os materiais de que dispõem.

[28] Grifo meu.

Rotatória

Cruzamento circular de duas ou mais vias em nível, conhecida também como rótula, balão, bola, joelho, queijinho, rotunda, girador. Recurso da engenharia de tráfego para possibilitar o encontro e a fluidez de diferentes fluxos, dispensando o uso de semáforos. Segundo o Código de Trânsito Brasileiro, o(a) motorista deve dar a preferência aos veículos que estiverem contornando o círculo[29]. Uma vez circulando, o veículo pode entrar em qualquer via, ou retornar à via de origem, caso necessite fazer um retorno. A imagem da circularidade da rotatória encaixa nesta pesquisa-cartografia, que a partir de entroncamentos e bifurcações pode desembocar em novos destinos. Assim como na rotatória, na cartografia pode-se entrar e sair por todos os lados, e o percurso escolhido é apenas uma possibilidade entre outras.

Aproximei-me da bricolagem como uma curiosa bricoladora, experimentando caminhos, procedimentos e abordagens. Para encontrar e respigar as peças desta cartografia, segui roteiros planejados e intuitivos, ao mesmo tempo. Confiei no poder dos encontros, das sincronicidades, e dos improvisos para entrevistar os bricoladores, com os quais apenas pontuei as questões que me interessavam diretamente, sobre a arte da invenção, e deixei que as conversas seguissem o rumo dado por eles. Meu aprendizado talvez não caiba neste texto, assim como o encantamento por essas casas-rizoma, potentes produtoras de subjetividade. Tracei os contornos desse mapa no terreno acolhedor e questionador da cultura visual, onde minam os mais diversos temas e

[29] Disponível em http://www.cetsp.com.br. Acesso em 15/02/2010.

possibilidades de investigação. Os conceitos que surgiram ao longo da pesquisa reverberaram em mim, emergindo como intensidades. Para Deleuze (apud Guattari; Rolnik, 1986) “os conceitos são exatamente como sons, cores ou imagens, são intensidades que convêm a você ou não, que passam ou não passam” (p.7). Ludmila Brandão (2002) propõe que “o conceito, ou o bom conceito, é aquele que faz a imagem saltar da superfície e detonar os movimentos próprios a essas imagens contaminadas por esses conceitos” (p. 147). A bricolagem emergiu como conceito e como prática, na potência própria do movimento, da transformação e da criação. Nessa rotatória podem-se tomar muitas direções, esta é apenas uma entre tantas. É possível voltar ao começo, seguir outros rumos, novas estradas e novas paisagens...

REFERÊNCIAS

ARANTES, Antonio A. (Org.). **O espaço da diferença.** Campinas: Papirus, 2000.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço.** São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio d'água, 1991.

_____. **O sistema dos objetos.** São Paulo: Perspectiva, 2006.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Escrito com o olho – anotações de um itinerário sobre imagens e fotos entre palavras e idéias. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia Caiuby (Orgs.). **O imaginário e o poético nas ciências sociais**. Bauru, SP: EDUSC, 2005, p. 157-183.

BRANDÃO, Ludmila de Lima. **A casa subjetiva**: matérias, afectos e espaços domésticos. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp**: engenheiro do tempo perdido. São Paulo: Perspectiva, 1987.

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

_____. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 2000.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2007.

COSAC, Charles. **Farnese objetos**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

COSTA, Marisa Vorraber (Org.). **Caminhos investigativos**: novos olhares na pesquisa em educação. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

D'AMBRÓSIO, Oscar. **Contando a arte de Estevão**. São Paulo: Noovha América, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1995.

_____. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol. 5. São Paulo: Editora 34, 1997.

DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. **O planejamento da pesquisa qualitativa**: teorias e abordagens. Porto Alegre: Artmed, 2006.

DIKOVITSKAYA, Margaret. **The study of the visual after the cultural turn.** Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2005.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.

FREIRE, Paulo. **Extensão ou comunicação?** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir.** Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

GASKEL, George. Entrevistas individuais e grupais. In: BAUER, M.W; GASKELL, G. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**: um manual prático. Petrópolis: Vozes, 2002. (p. 64-89).

GEERTZ, Cliford. **A interpretação das culturas.** Rio de Janeiro: LTC Editora, 1989.

GUATTARI, Félix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. São Paulo: Editora 34, 1992.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolíticas**: Cartografias do desejo. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1986.

GUIMARAENS, Dinah; CAVALCANTI, Lauro. **Arquitetura kitsch**: suburbana e rural. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

GUIMARÃES, Leda. Linhas de fusão: a ingenuidade revisitada. **Catálogo da Bienal Naïfs do Brasil**, Piracicaba, 2006.

GULLAR, Ferreira. **Argumentação contra a morte da arte.** Rio de Janeiro: Revan, 1999.

HALL. Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

HERNÁNDEZ, Fernando. **Catadores da cultura visual**: proposta para uma nova narrativa educacional. Porto Alegre: Mediação, 2007.

JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da ginga**: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

JAFFÉ, Aniela. O simbolismo nas artes plásticas. In: JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos.** Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1964.

JAMESON, Fredric. **A virada cultural**: reflexões sobre o pós-modernismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

KINCHELOE, Joe; BERRY, K. **Pesquisa em educação**: conceituando a bricolagem. Porto Alegre: Artmed, 2007.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem.** São Paulo: Ed. Nacional, 1970.

LODDI, Laila B. R. **Anarquitetura**: espaço-movimento nas favelas. Introdução ao Projeto de Graduação. Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.

MARTINS, Raimundo. A cultura visual e a construção social da arte, da imagem e das práticas do ver. In: OLIVEIRA, M.O; HERNÁNDEZ, F. (Orgs.). **Arte, educação e cultura**. Santa Maria: Editora da UFSM, 2007.

_____. Porque e como falamos da cultura visual? **Visualidades**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual. Goiânia, FAV UFG, v. 4, n. 1 e 2, p. 65-79, jan/jul 2006.

MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (Orgs.). **Educação da cultura visual**: narrativas de ensino e pesquisa. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2009.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação.** Petrópolis, Vozes, 1987.

RICHARD, Nelly. Las estéticas populares: geometría y misterio de barrio. **Revista de Critica Cultural,** Santiago de Chile, n. 24, p. 26-36, junho 2002.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006.

RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (Orgs.). **Lina por escrito**: textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SILVA, Jorge Anthonio e. **Arthur Bispo do Rosário**: arte e loucura. São Paulo: Quaisquer, 2003.

TADEU, Tomaz. A filosofia de Deleuze e o currículo. **Coleção Desenrêdos**, Goiânia, FAV UFG, n. 1, 2004.

VAN MANEN, Max. **Investigación educativa y experiencia vivida.** Barcelona: Idea Books, 2003.

VERSIANI, Daniela Beccaccia. **Autoetnografias**: conceitos alternativos em construção. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

ZALUAR, Amélia. A casa da flor: uma tentativa de compreensão. In: FUÃO, F. (Coord.). **Arquiteturas Fantásticas.** Porto Alegre: Editora UFRGS, 1999.

Catálogos

XVI BIENAL de São Paulo. **Arte Incomum**. São Paulo: Fundação Bienal, 1981, 113p.

VI BIENAL de São Paulo. **Exposição Alemã**. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1961.

Filmes

CASA da Flôr. Direção: Marily da Cunha Bezerra e Sarah Yakhni. Produção: Amélia Zaluar, Marily da Cunha Bezerra e Sarah Yakhni. Elenco: depoimentos: Gabriel Joaquim dos Santos. Rio de Janeiro: Terceira Margem, 1992. (8 min.).

ESTAMIRA. Direção: Marcos Prado. Produção: Marcos Prado e José Padilha. Rio de Janeiro: Riofilme, 2006. (115 min.).

ILHA das Flores. Direção: Jorge Furtado. Produção: Nara Goulart. Elenco: Ciça Reckziegel; Takehiro Suzuki; entre outros. Porto Alegre: Casa de Cinema, 1989. (13 min.).

JANELA da alma. Direção: João Jardim e Walter Carvalho. Roteiro: João Jardim. Produção: Gabriela Weeks. Elenco: depoimentos: Hermeto Pascoal; José Saramago; Wim Wenders; Agnès Varda; entre outros. Rio de Janeiro: Tambellini Filmes e Produções Ltda, 2002. (73 min.).

LES GLANEURS et La glaneuse. Direção: Agnès Varda. Produção: Agnès Varda. Edição: Agnès Varda e Laurent Pineau. Elenco: depoimentos: Bodan Litnanski; Louis Pons; entre outros. França, 2000. (82 min.).

VÉIO. Direção: Adelina Pontual. Realização e Produção: Chá Cinematográfico e Rec Produtores Associados. Recife, 2005. (23 min.).

LISTA DE IMAGENS

Apresentação 3
Imagem capturada em http://www.flickr.com/photos/87477349@N00/1067004232.

Mapa percursos 5
Composição da autora, sobre imagem capturada em http://sites.google.com/site/vilafrancadasnaves/mapas.

Raízes 14
Imagem capturada em http://www.flickr.com/photos/cristinaamiran.

Ensaio I Rotas Culturais 16
Imagem capturada em http://www.torrelosnegros.org/cartografia.htm.

Xilogravura de J. Borges 26
Imagem capturada em http://4bp.blogspot.com.

Parangolé 31
Imagem capturada em http://daniname.wordpress.com.

Ensaio II Mosaico de Idéias 33
Fotografia da autora.

Roda de Duchamp 36
Imagem capturada em http://www.vivercidades.org.br/publique_222/web/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=1253&sid=22&tpl

Vitrine de Bispo 37
Imagem capturada em http://ardotempo.blogs.sapo.pt/2008/05/

Arte de Moacir 42
Imagem capturada em http://www.altiplano.com.br/Moacir.html

Casa Merz 44
Imagem capturada em http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07autumn/orchard.htm

Vik Muniz 44
Imagem capturada em http://www.bbc.co.uk/portuguese/especial/images/1625_moma/1173453_gal1.jpg

Ensaio III Trama bricoladora 52
Imagem capturada em http://www.pr.gov.br/mon/exposicoes/berniedc.html.

Agnès Varda 66
Imagem capturada em http://archive.sensesofcinema.com/contents/directors/02/varda.html

Ensaio (visual) IV 72
Imagem capturada em http://www.flickr.com/photos/cgoulao/3268362147/sizes/o/.

Ensaio visual 75
Casa de Pedra. Fotografia da autora.

Ensaio visual 76
Casa de Pedra. Fotografias da autora.

Ensaio visual 77
Casa de Pedra. Fotografias da autora.

Ensaio visual 78
Casa de Pedra. Fotografias de Myro Rolim.

Ensaio visual 79
Casa da Flôr. Fotografias da autora.

Ensaio visual 80
Casa da Flôr. Fotografias da autora.

Ensaio visual 81
Casa da Flôr. Fotografias da autora.

Ensaio visual 82
Casa da Flôr. Fotografias da autora.

Ensaio visual 83
Invenções de seu Luis. Fotografia da autora.

Ensaio visual 84
Invenções de seu Luis. Fotografia da autora.

Ensaio V “Ô de casa!” 85
Fotografia da autora.

Estevão 98
Fotografia de Myro Rolim.

Cartografia Casa de Pedra 99
Imagem capturada em http://www.flickr.com/photos/cristinaamiran, sobre fotografia de Myro Rolim.

Cartografia Casa de Pedra 100
Imagem capturada em http://www.flickr.com/photos/44851381@N00/434053894, sobre fotografia de Myro Rolim.

Cartografia Casa da Flôr 109
Imagem capturada em http://anarka.blogs.sapo.pt, sobre fotografias da autora.

Cartografia Casa da Flôr 110
Imagem capturada em http://www.melhorpapeldeparede.com/images/grama-5119.htm, sobre fotografias da autora.

Cartografia Invenções de seu Luis 115
Fotografias da autora.

Cartografia Viela 117
Fotografia e imagens da autora.

Ensaio VI Arremates finais 118
Imagem capturada em http://www.rendabras.com.br/wp-content/uploads/2700-chocolate.jpg

Mapa das coleções 121
Fotografias de Laila Loddi e Myro Rolim, sobre imagem capturada em http://www2.iict.pt.

Mapa das cadeiras 122
Fotografias de Laila Loddi e Myro Rolim, sobre imagem capturada em http://blogdaruanove.blogs.sapo.pt

Mapa dos retratos 123
Fotografias de Laila Loddi, José Henrique Junqueira e Myro Rolim, sobre imagem capturada em http://www.ceg.ul.pt/publicacoes.asp.