MUNDIM, MUNDÃO: AQUI VOU EU, DE PEDRINHO A PEDRÃO

Sainy Coelho Borges Veloso - UFG

Resumo

A participação do sem-teto Pedro Rosa Santos, o Pedrinho, na mostra *Moradias transitórias: novos espaços da contemporaneidade,* realizada no Museu Nacional do Conjunto Cultural da República, em Brasília, de 28 de novembro de 2007 a 11 de fevereiro de 2008, permitiu-me desenvolver uma reflexão em que analiso as práticas e os fazeres visuais no Plano Piloto de Brasília. Chamado, após a mostra, de Pedrão por seus companheiros de cotidianidade, Pedro Rosa Santos dá visibilidade à mobilidade migratória dos sem-teto. Por meio de uma dimensão visual e histórica, indago se o processo de exclusão dos trabalhadores, construtores da capital, toma nova forma no tempo presente com os sem-teto. Para tanto, recorro a fontes oficiais e não oficiais, a saber, a arquitetura da cidade, narrativas orais e dados da Secretaria de Ação Social/ SEAS/GEPES, entre outros.

Palavras-chave: sem-teto, visibilidade, cidade, visualidade.

Sommaire

De la participation du «sans-abri» Pedro Rosa Santos, Pedrinho, à l´ exposition «Logements transitoires: de nouveaux espaces de la contemporanéité», realisée au Musée National du Complexe Culturel de la République, du 28 Novembre 2007 au 11 Février 2008, je réfléchis et j´analyse les pratiques et les actions visuels dans le Plan Pilote de Brasília. Pedrão, comme il est appelé par ses compagnons du quotidien, après sa participation à cet exposition, Pedro Rosa Santos donne de la visibilité à la mobilité migratoire des sans-abris. C´est par la dimension visuelle et historique que je me demande et je réflechis si le processus de l´éxclusion des travailleurs, que ont construit la capital, prend de nouvelles configurations au temps présent, avec les «sens–abri». Pour cela, j´ai étudié des sources officielles et non officielles, a savoir: l´architecture de la ville, les récits oraux et les informations de la Secrétariat de l´Action Social, parmi d´ autres.

Mots-clés: *sans-abri, visibilité, ville, visualité.*

1. Com a casa nas costas pelo Plano Piloto de Brasília

Ao olharmos de maneira não evolutiva para as práticas criativas e artísticas dos sem-teto, podemos reconhecer nelas ações culturais produzidas pelos seus imaginários, que são diferentes ou até mesmo são contra a cultura dominante, ricas em plasticidade, imaginação e criatividade. Tais práticas criam um lócus de intervenção na cidade que desestrutura a cultura instituída, principalmente no Plano Piloto[1] da cidade de Brasília, em virtude de suas formas tão ordenadas e pragmáticas, num jogo em que ambas se revertem, mas não exclusivamente se

refletem como em um espelho. Nele, público e privado se conectam, realizando o “social ou sociedade” como espaço tensor das diferenças e ambiguidade de sentidos em meio a contradições, interdições, conflitos.

A cidade é, assim, a princípio, esse lócus no qual seus habitantes vão desenhando, compondo e colorindo sua superfície com suas histórias, práticas, costumes, hábitos e imaginários, em um movimento contínuo de fazer, desfazer e refazer da trama urbana. Dessa maneira se instaura um diálogo intertextual e provocativo no espaço público, cotidiano, que, mesmo efêmero em seu trânsito, cria em sua comunicabilidade um universo de prática cultural e social.

Nesse contexto, encontrei Pedro Rosa Santos em 11 de março de 2006, detrás da garagem do Senado Federal, em um cerrado intermediário entre a garagem e o setor de Embaixadas Norte, no Plano Piloto de Brasília. Pedrinho, como é conhecido pela região, tem 38 anos e nasceu em Cidelândia, Maranhão. Ele sobrevive na cidade catando papéis para vender e cursou até o terceiro ano primário em sua cidade natal. Como vários outros sem-teto, Pedrinho mora na rua. Para resolver esse problema, ele construiu esse carrinho com rodas, acoplado à sua bicicleta.

Segundo Pedrinho, sua criação é realizada com materiais descartáveis, tais como ferros encontrados na rua, pneus velhos remendados por ele, sobras de lonas plásticas, papelões, dentre outros objetos imersos na sujeira e no lixo. Durante o dia, Pedrinho carrega papéis em seu carrinho. À noite, seu instrumento de trabalho transformava-se em sua casa-carrinho-dormitório, um lugar “seguro” para seu descanso. Sobre ele, Pedrinho joga ainda uma lona de plástico, para obter maior intimidade e proteção contra o frio, o vento e a chuva. Assim como percebemos na fala de Pedro, há muitos outros para os quais a rua é imaginariamente um lugar seguro, de suposta liberdade, revertendo os significados convencionais dos códigos da casa e da rua. Sua invenção é uma bricolagem constituída de sobreposições e justaposições de materiais usados com fins diferentes daqueles para os quais foram destinados e se transformam à medida da necessidade de seu dono. Pedrinho seleciona, cata e por vezes usa o que a cidade rejeitou, perdeu, desdenhou.

A reinvenção da tática da sucata ou, como diria Michel de Certeau (1996, p. 50), a “arte do desvio”, refere-se às práticas introdutórias “de *cúmplices* no sistema da

reprodução e da compartimentalização pelo trabalho e pelo lazer", juntamente com o ato de sobreviver, cozinhar ou deambular pela cidade. O criador dessas novas formas recupera o material descartado pelas máquinas, utiliza seu tempo livre para o trabalho criativo, livre e não lucrativo, realiza "golpes no campo da ordem estabelecida". Ao sobrar para os sem-teto os restos de uma tecnologia forjada pelo mercado do qual eles próprios não fazem parte, insinuam-se e inserem-se no sistema social e cultural com sua tática de reinvenção da sucata. Ou, como ainda afirma Certeau (1993, p. 45-46), como um "estilo de trocas sociais, […] de invenções técnicas e […] de resistência moral", isto é, uma economia do "dom (de generosidades como desforra), uma estética de golpes (de operações de artistas) e uma ética da *tenacidade,* transgressão da ordem estabelecida, o estatuto de lei, de sentido ou fatalidade".

Carregar a "casa" nas costas, como um caramujo, é inventar territórios de jogo e ironia, sobretudo em Brasília, capital do Brasil e símbolo de poder público, onde o congelamento[2] da paisagem urbana confirma a monotonia de uma imposição de formas criadas pelas ações dos indivíduos, os quais repetem trajetórias no espaço tecnocraticamente construído e ordenado. O jogo de Pedrinho no espaço público materializa faltas que constroem o local como espaço praticado, vivenciado. Desse modo, esse espaço como local a ser praticado é território do jogo, da vida social. Nele se relacionam conflitos de diferentes índoles. É justamente pelo jogo que ocorre a passagem da singularidade à universidade, por meio da comunicação com o Outro. Essa dialética, como representação da razão e do desejo, preserva um espaço de criatividade, espaço possível para a transgressão da lei. Assim, é no jogo que se expressam a diferença e a reunião no contexto intersubjetivo. Essa microfísica estabelecida por trânsitos de ruptura e conexão, de dentro e fora, público e privado, opõe-se à cômoda concepção da vida sedentária dos moradores convencionais, no meio do grande e complexo labirinto urbano.

A concepção espacial e temporal de Pedrinho é representativa da maioria dos migrantes sobreviventes de atividades informais que também ocupam uma área de maneira informal, denunciando o mundo criado por nós. Eles operam com táticas de guerra contra as políticas urbanas – os empreendimentos imobiliários e o planejamento da cidade –, que decretam uma estruturação excludente de seus

espaços. Por intermédio de seus deslocamentos vão construindo territórios dinâmicos e variados, espalhando-se pela malha urbana em lugares até então inconcebíveis para habitar, driblando o sistema espacial instituído. Como uma máquina de expansão, os sem-teto ocupam territórios intersticiais, redesenhando à sua maneira o Plano Piloto de Brasília.

Na década de 1960, migrantes de diferentes regiões do país aportaram no Planalto Central do Brasil, para construírem a nova capital. Fugiam, também, da pobreza, da miséria, da seca. Nesse sentido, Sousa, Machado e Jaccoud (1996) mostram que, juntamente com a expectativa de construção da nova capital, o ideal de construir um Novo Brasil ainda foi compartilhado com o sonho desses milhares de brasileiros. Chegaram em busca de trabalho e de um futuro melhor na terra prometida, imaginariamente "jorrando leite e mel"[3]. Os candangos[4] – assim chamados inicialmente por Juscelino Kubitschek –, reais construtores da cidade, foram alijados de seu projeto e do Plano Piloto ao término desta. Em 1958, antes da inauguração de Brasília, eles foram "retirados de acampamentos irregulares do espaço urbano da cidade, com aproximadamente 15 mil habitantes", pelo seu primeiro prefeito, Israel Pinheiro (SOUZA; JACCOUD; MACHADO, 1996, p. 60). Foram assentados na periferia do Plano Piloto, originando as cidades-satélites[5] tais como a cidade de Taguatinga e Ceilândia, dentre outras. Fato extremamente irônico, se considerarmos que se tratava de acampamentos de operários que trabalharam na edificação da cidade, e contraditório à utopia[6] que envolveu a construção de Brasília, ou seja, a cidade representava a saída do país do subdesenvolvimento e melhoria de vida para todos. De tal modo, a exclusão é marca significativa no processo de formação da cidade, caminhando lado a lado com sua história e coexistindo com um projeto utópico voltado para a realização de mudanças sociais e criação de um mundo melhor, onde a maioria da população tivesse acesso aos seus benefícios. Com base nessa perspectiva histórica, percebo que o processo de exclusão desses trabalhadores, iniciado na construção da cidade, toma nova forma no tempo presente.

Em 2007, não obstante o quadro de miséria indicar perspectivas de melhoria[7] no Brasil, a população de sem-teto aumenta na capital do país[8]. Pedrinho é, portanto, somente um recorte desse percurso histórico, (re)apresentado em sua "casa-

dormitório” e em suas práticas de trânsito pelos espaços de poder do Plano Piloto da capital. Ele relaciona criatividade à vida, a impossibilidade de submissão à visibilidade, ao criar para si um espaço de liberdade, necessário para a autoria das mediações. É autor de sua história, produtor de seu texto como processo dialético, sem reproduzir socialmente a cidadania como “dádiva concedida", tão bem exposta por Sales (1994).

2. A “casa em movimento” e o “*Homeless Vehicle*”

Quando procurei Pedrinho pela segunda vez para outra narrativa, não o encontrei no mesmo lugar. Havia “mudado”. Estava ainda detrás dos Anexos dos Ministérios, em um estacionamento, lavando carros. Havia construído mais duas casas-carrinhos. Sua casa-carrinho-dormitório havia se transformado e diversificado. Agora eram três e correspondiam a funções específicas. A casa-dormitório, a maior, possuía um plástico vedando sua entrada. Outro plástico mais grosso protegia seu “telhado”. Em seu interior havia um colchão fino e velho, bem como algumas roupas, dois cobertores, panos que suponho serem lençóis, alguns objetos de ordem pessoal. A casa-cozinha, a segunda, guardava os objetos de cozinha de Pedrinho: um pequeno fogão a gás de duas bocas, um botijão de cinco litros de água, panelas e latas velhas, panos, sabão, mantimentos, também fechada, em sua única abertura lateral, por uma camiseta velha, branca e limpa. O outro era um carrinho pequeno, fechado somente nas laterais, destinado ao transporte de papéis, bem menor que a anterior. Pedrinho explicou-me que sua casa-carrinho-dormitório estava demasiadamente pesada, desequilibrando sua bicicleta. Esse problema levou-o a buscar alternativas de solução de acordo com suas conveniências: usa o carrinho para catar papéis durante o dia; leva sua casa-dormitório quando quer visitar amigos e conhecidos em lugares distantes e carrega sua casa-cozinha quando vai fazer alguns “bicos” cuja duração é de mais de um dia.

Assim como Pedrinho, vários outros brasileiros sem-teto se somam a essa experiência no mundo, com uma estética capaz de operar uma criação de comunidade, dividindo o lixão e a vida na horizontalidade animal. Aqui, o instinto de sobrevivência humana fala mais alto, pois a realidade dos sem-teto é muito cruel e concreta. Perguntei-lhe se conhecia um artista polonês chamado Krzysztof Wodiczko, 59 anos, que concebia e desenhava carrinhos para as pessoas que

moram na rua, na cidade de São Paulo. Ele me disse que não. Contei a ele que esse artista tinha feito um projeto à prefeitura de Nova York, na tentativa de sanar a situação dos sem-teto novaiorquinos. O prefeito de Nova York nunca se dignou a responder a uma só carta de Wodiczko, em que solicitava licença para a circulação do carrinho projetado para os sem-teto. Com o *Homeless Vehicle*, assim chamado por Wodiczko, os sem-teto estariam protegidos do frio, da chuva, do vento, e poderiam transitar livremente pelos espaços públicos, empurrando seu carrinho**,** fechado, pela cidade.

Ao ser sondado sobre o que achava da criação de Wodiczko, Pedrinho disse-me: “Acho bom, porque quanta mais gente vem para ajudar, melhor”. Posteriormente, quando lhe perguntei se sua “casa em movimento” era também arte, afirmou: “É, eu acho bom, porque quanto mais gente vier ajudar, melhor”. Posteriormente, ao inquirir-lhe se sua “casa em movimento” era também arte, respondeu-me: “É, eu acho que sim, não é? Foi eu que inventei”.

A “estória” de Pedrinho, na medida em que reflete os valores de seu grupo social, contribui para fazer história. Essa sua produção de significação no jogo, não obstante referida ao contexto social, comporta uma expressão individual. O jogo favorece a autonomia. Por meio dele, Pedrinho se inclui e inventa. Essa é sua liberdade. Seu ato livre permite-lhe criar e recriar. Por meio do jogo, ele modifica seu meio ambiente quando habita não uma “casa” tal como a representação dos sedentários, todavia um conceito de casa materializada por sua ação ativa no ato de simbolizar e habitar na cidade. Pedrinho expressa seu conflito em sua “casa em movimento”, de forma lúdica, e ela marca a intersubjetividade de seu criador, ou seja, em seu *design* e seu percurso pela cidade ele constrói sua relação com o outro aceitando a diferença e a semelhança.

Tudo o que Pedrinho encontra é visto sob o olhar de aproveitamento e difere em suas práticas quando à seleção, aproveitamento e produção. Nesse sentido, Andriolo (2006) afirma:

> Para reconhecer um criador, Dubuffet (1964) partilha o homem comum segundo critérios sociológicos, circunscrevendo autores que por algum motivo escaparam aos condicionamentos culturais, ao conformismo social, estranhos aos meios intelectuais, sem formação artística, ignorantes à

> tradição cultural, inadaptados socialmente, indiferentes ao reconhecimento e a cuja criação é solitária e clandestina, realizada com meios técnicos humildes, reveladores de uma forte tensão mental, totalmente livres e com pureza de expressão.

Conquanto a ortodoxia científica negue o que desconhece e não pode provar, sabemos que há na alma humana motivos sublimes e saberes não negligenciáveis. A isso chamo de fazeres artísticos, de arte, representação visual, e destaco em alguns fazeres e práticas dos sem-teto, não importa se Pedrinho ou qualquer outro. Eles não conhecem a distinção hierárquica da arte e não estão preocupados ou muito menos conseguem concebê-la tal como o meio intelectual a concebe, ou seja, dentro de um campo de poder e saber, legitimado por instituições culturais. Não são ansiosos por reconhecimento, julgamento, carreira, promoção comercial e modos de exposição. A eles é inacessível a cultura artística. Desconhecem a tradição e não possuem formação artística. Suas criações são solitárias e clandestinas, porquanto inadaptados socialmente. Todavia, preservados por esse distanciamento do meio cultural e intelectual, realizam suas obras deleitosos de suas práticas criativas e para seu próprio prazer, seguindo um impulso reordenador do mundo interno e externo que vai se constituindo à medida que experiencia o mundo. Seus meios técnicos são pobres, assim como os materiais descartáveis da sociedade de consumo, com os quais criam.

Percebo na “casa em movimento” de Pedrinho e em seu uso correlato do espaço público uma dimensão estética, paradigmática e ética. O seu uso ético do espaço público tem implicações políticas ao promover novos agenciamentos, partilhá-lo de maneira democrática e abrir-se para a alteridade com uma disposição pelo desconhecido, sem preconceitos[9], apreendida em sua posição emergencial. Dentro dessa dimensão de uma estética voltada para a questão ética, em 2002, Krzysztof Wodiczko desenvolveu no Brasil, juntamente com o engenheiro e professor Ary Perez da USP e do Instituto de Pesquisas Tecnológicas (IPT), um carrinho conversível desenhado para uso exclusivo de catadores de papel na cidade de São Paulo. O carrinho, readaptação do projeto não aceito em Nova York, foi projetado para substituir as carroças que rodam sobre a metrópole, transportar papéis e servir de cama para os catadores de lixo. Trata-se de um dos projetos mais discutidos no projeto Artecidadezonaleste (GONÇALVES FILHO, 2002), uma mostra de arte que

ocorreu na cidade de São Paulo, com a participação de artistas de todo o mundo. Segundo Wodiczko, seu objetivo é tornar visíveis os sem-teto, catadores de papéis, em uma cidade que os ignora. A respeito de sua criação, Wodiczko[10] comentou:

> Esse veículo não é uma solução temporária, nem permanente, para o problema da habitação. Também não foi pensado para produção em série. Seu ponto de partida é uma estratégia de sobrevivência para nômades urbanos, para os despejados da economia atual. [...] Quando colocamos o protótipo do *Homeless Vehicle* nas ruas, as pessoas que não são desabrigadas nos perguntavam: para que serve isso? Como funciona? Essas pessoas vêem sem-tetos todos os dias e não perguntam nada. Estavam sendo provocadas pelo objeto a questionar as coisas. (Grifo meu).

Contudo, para Ary Perez, o parceiro de Wodiczko no projeto, a questão principal centra-se na elaboração técnica: "O veículo, dotado de tração elétrica, tem uma cama embutida, painel solar e lugar para guardar água e comida do cachorro"[11], explica. O carrinho causou celeuma entre os técnicos do IPT, por acharem o projeto utópico. O protótipo custou cerca de US$ 1.000, pesa 200 quilos, possui capacidade para transportar até 600 quilos, rodas de charrete e seu material é de alumínio e aço. Suas laterais são projetadas para receber propaganda institucional de patrocinadores do projeto, painel com sinalização de segurança, e alça para manipulação do sem-teto. Há uma cama embutida e compartimento para guardar água, comida e ração do cachorro. A efetivação desse projeto no Brasil naturaliza a pobreza, reforça a vida nas ruas e banaliza a cruel realidade dos sem-teto, catadores de papéis. Por que não despender um empreendimento conjunto com a sociedade para sanar o problema em vez de medidas paliativas?, problematizou a equipe de Ary Perez. Dessa maneira, o *Homeless Vehicle* ficou somente no protótipo.

3. **"Moradias transitórias: novos espaços da contemporaneidade"**

Para dar visibilidades à mobilidade migratória nos centros urbanos e questionar espaços e habitações de cárater transitório, realizou-se em Brasília, no Museu Nacional do Conjunto Cultural da República, de 28 de novembro de 2007 a 11 de

fevereiro de 2008, a mostra de artes visuais intitulada *Moradias transitórias: novos espaços da contemporaneidade*. Em torno desse objetivo reuniram-se onze instalações de *designers*, artistas e arquitetos brasileiros e estrangeiros, para darem sua visão singular acerca do tema. Sob minha mediação, Pedrinho foi convidado pelo curador, para inserir sua "casa" na Mostra.

Pedrinho, com sua "casa em movimento", realizou, conjuntamente com o artista Jum Nakao, puxando seu carrinho "Paisagem urbana" nas costas, um percurso pela Esplanada dos Ministérios e espaços circunvizinhos ao Museu da República, na abertura da Mostra. Posteriormente, ambos – "a casa em movimento" e "a paisagem urbana" – foram expostos dentro do Museu. A presença de um sem-teto no evento problematizou a questão da moradia no Plano Piloto, mas o destaque maior ficou por conta do fato de um sem-teto entrar como participante de uma mostra de arte no Museu da República.

Pedrinho foi notícia na televisão e jornais locais. No dia da abertura da Mostra, ele foi fotografado com os demais artistas. Recebeu os cumprimentos das autoridades locais e embaixadores, além de promessas de emprego. Em matéria de página inteira do jornal *Correio Braziliense*, Pedrinho recebeu o título de "artista da vida real", "artista da sobrevivência". Segundo o mesmo jornal, na *performance* realizada no dia da abertura, na frente do Museu, "tímido, pediu licença aos seguranças do local" para entrar e "arregalou os olhos ao ver o tamanho do espaço" (MADUREIRA, 2007). Entretanto, sua "casa em movimento" ficou, mais uma vez, às margens do espaço central. Em nenhum momento fez-se alguma alusão à criatividade, flexibilidade e inventividade de Pedrinho. Ilustrativa da realidade brasileira, sua "Casa em movimento" permaneceu detrás de uma parede como realidade concreta e como imagem – plotagem fotográfica – fixada na parede, tal como a proposta kosuthiana. Durante a Mostra, ele era só sorriso com sua camiseta furada, chinelo de dedo e boné, a transitar pelo espaço do Museu. Independente dos interesses em jogo, Pedrinho, que passou a ser chamado de Pedrão por seus companheiros de rua, conseguiu atingir seu objetivo: ganhar visibilidade e fazer história.

4. **À deriva**

À deriva[12] Pedrinho vaga, como tantos outros, sobre territórios desconhecidos. Considero pertinente registrar que o conceito de deriva, inicialmente cunhado por Guy Debord, em 1958, está ligado ao reconhecimento de efeitos da natureza psicogeográfica e à afirmação de um comportamento lúdico-construtivo, oposto às noções clássicas de passeio e viagem. Lançar-se à deriva é deixar-se levar pelas solicitações do terreno, suas oportunidades e seus possíveis encontros. Juntam-se à dor de viver, à falta de comida, de segurança, de conhecimento, de relações familiares, enfim, das condições básicas de cidadania de Pedrinho, as tensões de sua faculdade criativa. Nesse processo, a consciência cria novas realidades articulada com o seu universo interior, quando inventa seu modo de vida.

A função ética da representação visual da "casa em movimento" reside em sua proposta de estar no mundo, desenvolver uma singularidade, construir um eu. Pedrinho é o sujeito da ação que determina os objetivos e as funções de seus objetos e trajetos na realidade social, sem sofrer, ao mesmo tempo, limitação de sua liberdade funcional. Sua sensibilidade está estreitamente relacionada com sua sensibilidade motora. Com seu engenho ele pode habitar qualquer espaço público da cidade. Como ele próprio diz:

> Posso fazer minha casa de qualquer jeito. Do jeito que eu quiser. Posso morar na barraca. Mas tinha uma coisa dizendo pra que eu fizesse assim. Já sabia o que fazer. Só não tinha a bicicleta, aí, o que adiantava o carrinho? Demorou para eu conseguir comprar. Mas só quando consegui comprar a bicicleta é que fiz o que estava na minha cabeça. (Entrevista oral, 23 jul. 2006)

Historicamente, é impossível não tecer associações entre a "casa em movimento" transitando pelas vias urbanas do Plano Piloto e as rupturas advindas do Movimento Neoconcreto brasileiro. Principalmente com as proposições de Lygia Clark, Lygia Pape e Helio Oiticica e outros movimentos, como, por exemplo, os Situacionistas, Fluxus, Land Art, voltados para a arte ambiental e surgidos simultaneamente em alguns países latino-americanos, na Europa e nos EUA. Esses movimentos da contracultura da década de 1960 foram, posteriormente, desdobrados na linguagem das instalações interativas.

Em Pedrinho não há a intenção de fazer um objeto artístico, uma instalação ou *performance*. Esse objeto é reconhecido pelo olhar do outro que se põe com ele a

dialogar. Nem por isso ele deixa de ser um artista. Propôs ordem, sentido, função a objetos e materiais díspares; percebeu similaridades e contrastes em sua forma de criação, além de não se prender à convencionalidade dos objetos, materiais, modo de pensar sua sobrevivência e posicionar-se no mundo. A forma criativa de seu *design* destaca-o das demais construções similares em função dos sem-teto.

Pedrinho revela, em seu veículo e equipamentos, métodos para assegurar a possibilidade de desempenharem algumas operações emergenciais de sobrevivência, como dormir, movimentar-se, proteger-se. Transforma a cidade ao nela inserir sua história e atividades na configuração e no discurso urbano. São táticas de sobrevivência, de visibilidade, que visam também destacar a voz, as experiências e a presença daqueles que são silenciados e marginalizados pela história oficial.

Na complexidade do tecido urbano em Brasília, “a casa em movimento” parece funcionar como um dispositivo de mediação e comunicação: sua construção, seu *design* como mídia tática, funciona contra a postura estratégica da história dos vitoriosos contada pelo conjunto arquitetônico do Plano Piloto. Ela ganha outra dimensão em Brasília, por ser a cidade calcada na representação do ápice da modernidade brasileira, propondo um novo paradigma estético e sociológico, assim como relatou o crítico de arte Frederico de Moraes (1995, p. 3):

> Brasília nasceu como obra de arte. Falar de arte em Brasília é, portanto, falar de arte dentro da arte. Em tese, em uma cidade em que o espaço é o que significa, a arte deveria ser pública, estar nas ruas, nas avenidas, no eixo-monumental, aberta à participação do público, uma arte capaz de apreender a espacialidade da cidade e sua posição radial em relação ao país.

Esse ensejo de Frederico de Moraes por uma visualidade cultural e artística de Brasília retrata a cidade como um campo expandido almejando uma arte pública[13]. Pedrinho realiza tal intento. Ele organiza e percebe o espaço do Plano Piloto de outra maneira. Busca visibilidade e atenção do outro e não só encontra formas diferentes de moradia como também de habitar, onde o espaço é campo público para sua atuação particular. Entendo sua representação de habitar como um desterritorizar não circunscrito a marcar território, ocupá-lo para garantir sua posse,

À guisa de conclusão

A diferença que Pedrinho estabelece entre seus pares e os demais habitantes da cidade como lócus de criação indicia uma forma de ação e luta no campo da subjetividade. O impacto dessas pequenas ações provoca grandes mudanças no universo invisível do ser, lugares sensíveis de reflexão e inquietação quanto ao mundo instituído. A estética de Pedrinho é a estética da desorientação assim vista pelo ângulo do sedentário. Todavia ela gera, ao mesmo tempo, um despertar. Desorientar-se é análogo à indisposição espacial. Em contrapartida, orientar-se é dar um sentido às coisas tal como o racional planejamento urbano do Plano Piloto de Brasília. Os espaços da cidade privilegiam a visão, a regularidade e homogeneidade, os alinhamentos da cidade reticulada, próprios das cidades do espetáculo, tão bem explicitada por Debord (1998). Para Pedrinho, assim como para a maioria dos sem-teto, os espaços rígidos e especializados do Plano Piloto não fazem sentido. Eles existem para serem transgredidos.

O *design* da casa-dormitório de Pedrinho transgride ainda a fronteira estabelecida entre arte e não arte, quando traz para o mundo da ação humana seu fazer cotidiano e criativo, enfrentando, assim, a escatológica condição do mundo para recriá-lo. Sua "casa em movimento" não se detém em um *design* generalizado ou corresponde a um movimento de higiene social das formas e não se pretende a liberação estético-revolucionária da existência proposta por Marcuse (1973). Contudo, realiza-se sob a pressão de forças voltadas para sua sobrevivência visando operar uma criação em comunidade. Sua estética é muito diferente do surgimento da estética surgida na modernidade como valor de resistência e salvação para completar sua missão cristã de negar a escatologia do mundo e salvá-lo, tal como propôs o cristianismo. Dentro dessa crença, a desvalorização ontológica do humano cedeu lugar ao verdadeiro mundo destinado a nós, após a vida. Assim, o mundo real foi, durante séculos, sublimado pela arte para atender a essa promessa[14]. Para Pedrinho não há promessas futuras. Ele dessacraliza o fazer artístico em sua luta diária por sobrevivência religando a experiência estética ao mundo concreto sem compensações e sublimações.

Sua “casa em movimento” se realiza contra a normatividade, contra a disciplinaridade de seu morador imposta pela regularidade do traçado urbano da cidade. É um objeto mediador entre o cotidiano e a política que se dissolve no fluxo pulsional de uma intermitente subjetividade coletiva, tal como afirmou Benjamin (1985), quando anteviu a perda da aura da obra de arte. O objeto artístico perde sua aura ao se dissolver na produção coletiva, de massa, assim como a “casa” de Pedrinho perdida entre os objetos da cidade. A abjeção rebaixadora da “casa em movimento” ocorre como dominância do caráter livre e desabusado de sua sexualidade e suas formas singulares, descompromissadas e transgressoras das normas públicas. É assim que ele se exprime politicamente no mundo.

---

[1] O termo foi cunhado pelo urbanista Lúcio Costa. Hoje se refere ao plano preliminar da cidade, área pública político-administrativa.

[2] O termo é usado por Michel de Certeau (1996, p. 98), quando refere que o arquiteto “congela lugares”. Com isso, afirma o espaço normatizado, exposto à ação que o articula, ação que, para o citado autor, é “uma tática, um álibi do sujeito”. Ao diferenciar tática de estratégia, o autor explica que, nessa última, o indivíduo circunscreve-se em um lugar de poder, situa-se em um lugar próprio que lhe serve como base para o manejo de suas relações em um contexto de relações de forças, tal como faz o arquiteto.

[3] Referência ao sonho de Dom Bosco, santo italiano, considerado um dos mitos fundadores, ao sonhar com a fundação de Brasília em 30 de agosto de 1883.

[4] Etimologicamente a palavra teve origem na África e era empregada para referir-se aos portugueses que ali aportavam. Em Brasília foi acrescentado à palavra um ligeiro traço pejorativo e referia-se aos trabalhadores braçais que ergueram a Nova Capital (OLIVEIRA, 2005).

[5] Hoje denominadas cidades administrativas.

[6] A construção de Brasília comportava o sonho de que a cidade tiraria o país do subdesenvolvimento.

[7]Segundo dados do Centro de Políticas Sociais da Fundação Getúlio Vargas (FGV), a proporção de pessoas que viviam abaixo da linha de pobreza caiu para 22,77% em 2005. Em 2002, essa participação era de 26,72%. Apesar da melhoria, o país ainda tem 42,6 milhões de pessoas que vivem abaixo da linha de pobreza. Os dados da FGV mostram ainda que houve um retrocesso da miséria nas metrópoles (LAGE, Janaina. Miséria recua, mas ainda atinge 43 milhões. *Folha de São Paulo*, 23 set. 2006. Caderno 2 – Dinheiro, p. B9).

[8] Segundo reportagem de Lilian Tahan, intitulada “Freio na migração para o DF”, publicada no jornal *Correio Braziliense* (20 maio 2007, Caderno Política, p. 12), essa população aumentou em consequência da migração. A estimativa populacional do Distrito Federal hoje é de 2,4 milhões de pessoas que se dividem em vinte e nove Regiões Administrativas, o triplo das RAs existentes na década de 1980, quando o número de habitantes era de 1,1 milhão de pessoas.

[9] Felix Guattari (2000, p. 147) considera que nossa época se caracteriza por um novo paradigma estético, pensado por ele muito próximo ao percebido na produção e ação de Pedrinho.

[10] Em artigo intitulado ARTE CIDADE ZONA LESTE. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas.link.cfm?Edicao_Id=126&Artigo_ID=1594&IDCategoria=1677&reftype=2.> Acesso em: 10 ago. 2007.

[11] Idem.

[12] Esse termo foi explorado por Debord, em texto publicado na revista *Internacional Situacionista* (n. 2) em dezembro de 1958, como “uma técnica ininterrupta através de diversos ambientes.. Disponível em: <http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2006/03/348635.shtml.> Acesso em: 25 jun. 2007.

[13] As discussões sobre a ideia do espaço público na arte iniciou-se a partir da década de 1960, sobretudo na Europa, quando as vanguardas questionaram o papel e a atuação social das instituições artísticas como museus e galerias. Com o desenvolvimento do mercado de arte das décadas de 1980 e 1990 e, consequentemente, a mercantilização da cultura, essas discussões ganharam outros acentos. A imagem como representação visual ocupou um lugar central na construção de identidades.

[14] Para aprofundar o assunto, consultar Cruz (1992).

REFERÊNCIAS

ANDRIOLO, Arley. A invencão da Art Brut. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA CULTURAL – MUNDOS DA IMAGEM: DO TEXTO AO VISUAL. FLORIANÓPOLIS, SC: GT HISTÓRIA CULTURAL, 3, 2006, Santa Catarina. *Anais...* ANPUH-SC/Cicdata Multimidia, 2006. CD ROM.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas* I: magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CRUZ, Maria Tereza. Arte e experiência estética. In Conde. Idalina (org**.).** *Percepção Estética e Públicos da Cultura.* Lisboa: Acarte, 1992.

DE CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural***.** Tradução de Enid Abreu Dobransky. Campinas, SP: Papirus, 1993.

_____. *A invenção do cotidiano.* 1. Artes do fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

GONÇALVES FILHO, Antonio. O professor Pardal da vanguarda. *Revista Época,* São Paulo, n. 200, 18 mar. 2002.

GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL. Secretaria de Estado de Ação Social. Diretoria da Assistência Social. *Relatórios anuais do perfil socioeconômico dos usuários atendidos no Centro de Albergamento Conviver/CEACON, de 2003 a 2005.* Brasília, DF.

GREENE, Brian. *O universo elegante*. Tradução de José Viegas Filho. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2001.

LAJE, Janaina. Miséria recua, mas ainda atinge 43 milhões*. Folha de São Paulo,* São Paulo, 23 set. 2006. Caderno 2 – Dinheiro2, p. B9.

MADUREIRA, A. Artista da vida real. *Jornal Correio Brasiliense,* Brasília, DF, 27 nov. 2007. Caderno Cidades.

MARCUSE, Herbert. *A ideologia da sociedade industrial.* Tradução de Giasone Rebud. Rio de Janeiro, RJ: Zahar Editores, 1973.

MERLEAU-PONTY, Maurice*. Fenomenologia da percepção.* Tradução de Reginaldo de Pietro. São Paulo: Freitas Bastos, 1971.

MORAES, Frederico de. Tradições e contemporaneidade nas artes plásticas no Brasil. In: *Pensamento brasileiro.* Roma, Itália: Embaixada do Brasil na Itália/Centro de Estudos Brasileiros, 1995.

OLIVEIRA, Márcio. *Brasília*: o mito da trajetória da nação. Brasília, DF: Paralelo 15, 2005.

SALES, Teresa. Raízes da desigualdade social na cultura política brasileira. *Revista Brasileira de Ciências Sociais,* n. 25, ano 9, p. 26-37, jun. 1994.

SANTOS, Pedro Rosa. *Entrevista oral concedida a Sainy C. B. Veloso*. Brasília, DF, 23 jul. 2006.

SOUSA, N. B.; MACHADO, M. S.; JACCOUD, L. de B. Taguatinga uma história candanga. In: PAVIANI, A. (Org.). *Brasília*: moradia e exclusão. Brasília, DF: Editora da UnB, 1996.

TAHAN, Lilian. Freio na migração para o DF. *Jornal Correio Braziliense*, Brasília, DF, 20 maio 2007. Política, p. 12.

WODICZKO, Krzysztof. *Arte Cidade Zona Leste*. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_link.cfm?Edicaoid=126&ArtigoID=1594&IDCategoria=1677&reftype=2.> Acesso em: 10 ago. 2007.

Sainy Coelho Borges Veloso

Doutora em História Cultural pelo departamento de História da Universidade de Brasília - UnB; mestra em Artes pela mesma instituição; especialista em Linguagens Artística e Licenciada em Artes Plásticas pela Faculdade Dulcina de Moraes - FA/FBT. Atualmente é professora da Faculdade de Artes Visuais - FAV, da Universidade Federal de Goiás/UFG.