

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA – UFU
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO EM ARTES

MANUEL ALVES DA ROCHA NETO

FRAGMENTOS ICONOGRÁFICOS DE UMA POÉTICA DO ABANDONO

UBERLÂNDIA-MG

2016

MANUEL ALVES DA ROCHA NETO

FRAGMENTOS ICONOGRÁFICOS DE UMA POÉTICA DO ABANDONO

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes – Curso de Mestrado do Instituto de Artes/ IARTE, da Universidade Federal de Uberlândia/ UFU, como requisito para obtenção do título de mestre em Artes.

Área de concentração: Artes Visuais
Linha de Pesquisa: Fundamentos e Reflexões em Artes
Orientador: Prof. Dr. Renato Palumbo Dória

UBERLÂNDIA-MG

2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

R672f
2016

Rocha Neto, Manuel Alves da, 1969-
Fragmentos iconográficos de uma poética do abandono / Manuel
Alves da Rocha Neto. - 2016.
100 f. : il.

Orientador: Renato Palumbo Dória.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Artes.
Inclui bibliografia.

1. Artes - Teses. 2. Fotografia - Teses. 3. Arte moderna - Teses.
4. Andarilhos - Teses. 5. Pobreza - Teses. I. Dória, Renato Palumbo.
II. Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em
Artes. III. Título.

CDU: 7



UFU Universidade
Federal de
Uberlândia

PPG ARTES

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO**

Fragmentos iconográficos de uma poética do abandono.

Dissertação defendida em 04 de abril de 2016.

Prof. Dr. Renato Palumbo Doria – Orientador/Presidente

Prof.ª Dr.ª Maria Cristina Louro Berbara – UERJ

Prof. Dr. Alexander Garotto Miyoshi – UFU

AGRADECIMENTOS

À minha mãe Marli.

Aos membros da banca, professora Dr^a. Maria C. Louro Berbara, professor Dr. Alex Gaiotto
Mioshi. E, especialmente, ao meu orientador: professor Dr. Reanato Palumbo Dória.

O grande vazio em mim será o meu lugar de existir; minha pobreza extrema será uma grande vontade. Tenho que me violentar até não ter nada, e precisar de tudo; quando eu precisar, então eu terei, porque sei que é de justiça dar mais a quem pede mais, minha exigência é o meu tamanho, meu vazio é a minha medida.

Clarice Lispector
(in A Paixão Segundo GH.)

RESUMO

Esta pesquisa apresenta um levantamento iconográfico em torno das situações em que o *abandono* pode ser identificado nas representações da arte, inicialmente através de pinturas que apresentam imagens de moradores de rua, pedintes, mendigos e andarilhos, ampliando-se posteriormente para outros referenciais imagéticos e linguagens artísticas. Para esta pesquisa foi significativa minha memória afetiva e poética pessoal, relacionadas desde a infância a essas situações e seres. As poéticas do abandono tratam da gestualidade do corpo, em suas presenças, ausências e fragmentações, permitindo-nos refletir sobre os modos pelos quais as situações de abandono são apresentadas na produção artística ao longo da história, inclusive na contemporaneidade, contexto ao qual devemos estar atentos em seus processos de invisibilidade e, sobretudo, nos restos, resíduos e vestígios que cercam a existência desses personagens.

Palavras-Chave: Abandono. Invisibilidade. Vestígios.

ABSTRACT

The research shows an iconographic survey around some situations, which abandonment can be identified in art representations, firstly through paintings that represent homeless people images, beggars and wanderers, expanding itself later to other imagistic references and artistic languages. My own affective and poetry memory was highly significant for this research; both related to the childhood and beings. Abandonment poetry deals with body gestures, in its presences, absences and fragmentations, allowing us to think about the way the abandonment situations are presented into artistic production during all history, even among our contemporaneity, the context in which we must be aware about its invisibility processes and, above all, in the leftovers, the remains and traces that surround these characters' existence.

Key words: Abandonment. Invisibility. Traces.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1 – As pinturas do abandono	23
CAPÍTULO 2 – O abandono na contemporaneidade.....	42
CAPÍTULO 3 – Vestígios: contornos simbólicos do abandono	66
CONSIDERAÇÕES FINAIS	76
REFERÊNCIAS	77
ANEXOS.....	80

LISTA DE IMAGENS

Introdução

Figura 01 – Vista parcial da Fazenda Boa Vista	15
Figura 02 – Candido Portinari. Retirantes 1944.	18
Figura 03 – Manuel A. R. Neto. Sem título. Série “Moradores de rua”	19
Figura 04 – Manuel A. R. Neto. Sem título. Série “Moradores de rua II”	20
Figura 05 – Manuel A. R. Neto. Série “Fornalhas”	20
Figura 06 – Manuel A. R. Neto. Série “Vestígios de Naninha”	21

Capítulo I

Figura 07 – Bartolomé Esteban Murillo. <i>O jovem mendigo</i>	24
Figura 08 – Gaspare Traversi. <i>Mendigo agachado</i>	25
Figura 09 – Gaspare Traversi. <i>Mendicante com cão</i>	25
Figura 10 – Jacob Jordaens. <i>Diógenes procurando um homem honesto</i>	27
Figura 11 – Jean Léon Gérôme. <i>Diógenes</i>	28
Figura 12 – Jules Bastien Lepage. <i>Diógenes</i>	29
Figura 13 – Édouard Manet. <i>O Filósofo</i>	30
Figura 14 – Vincent Van Gogh. <i>Um par de sapatos</i>	31
Figura 15 – Honoré Daumier. <i>Fisiologia do bebedor: as quatro idades</i>	32
Figura 16 – Vincent Van Gogh. <i>Os bebedores</i>	32
Figura 17 – Emile Friant. <i>Os bebedores</i>	33
Figura 18 – William Adolphe Bouguereau. <i>As pequenas mendicantes</i>	34
Figura 19 – Fernand Pelez. <i>O vendedor de violetas</i>	35
Figura 20 – Hugues Merle. <i>A mendicante</i>	36
Figura 21 – Pablo Picasso. <i>Miserável agachado</i>	37
Figura 22 – Pablo Picasso. <i>Mãe e filho</i>	38
Figura 23 – Pablo Picasso. <i>Pessoas pobres beira mar</i>	39
Figura 24 – Fra Angelico. <i>Fuga para o Egito</i>	40
Figura 25 – Fernando Diniz. <i>Sem título</i>	40

Capítulo II

Figura 26 – Paulo Nazareth. <i>Notícias da América</i>	43
Figura 27 – Paulo Nazareth. <i>Pés com pó do Brasil, Argentina, Paraguai, Bolívia, Chile</i>	44
Figura 28 – Paulo Nazareth. <i>Intervenção do Artista às margens do Rio Grande</i>	45
Figura 29 – Paulo Nazareth. <i>Notícias da América</i>	46
Figura 30 – Paulo Nazareth. <i>Notícias da América</i>	46
Figura 31 – Olivier Pasquier. <i>Para nada esquecer</i>	48
Figura 32 – Olivier Pasquier. <i>Série O primeiro pagamento</i>	49
Figura 33 – Miguel Castello. <i>Memórias de Rua</i>	51
Figura 34 – Miguel Castello. <i>Memórias de Rua</i>	51
Figura 35 – Andres Serrano. <i>Série Nômades. “Roosevelt”</i>	52
Figura 36 – Andres Serrano. <i>Série Nômades “Payne”</i>	53
Figura 37 – Andres Serrano. <i>Série “Moradores de NY”, Ryan e Shelly – McMahon</i>	54
Figura 38 – Andres Serrano. <i>Série “Moradores de NY”</i>	55
Figura 39 – Andres Serrano. <i>Série “Moradores de NY”</i>	55
Figura 40 – Olivier Pasquier. <i>Serge, Denise, François... Bernard</i>	57
Figura 41 – Olivier Pasquier. <i>Serge, Denise, François... Elisa</i>	57
Figura 42 – Olivier Pasquier. <i>Serge, Denise, François...Patrick</i>	58
Figura 43 – Olivier Krzysztof Wodiczko. <i>Veículo para sem teto</i>	59
Figura 44 – Krzysztof Wodiczko. <i>Projeções de sem teto</i>	60
Figura 45 – Regina José Galindo. <i>Não perdemos nada com nascer</i>	61
Figura 46 – Regina José Galindo. <i>Allud</i>	61
Figura 47 – Choi Xoo Ang. <i>Ilhota de Asperger VI</i>	62
Figura 48 – Choi Xoo Ang. <i>Ilhota de Asperger (Detalhe)</i>	63
Figura 49 – Choi Xoo Ang. <i>As asas</i>	63
Figura 50 – Duane Hanson, <i>Habitação dos desamparados</i>	64
Figura 51 – Luca Lacatus e Marcella Cheresi	65

Capítulo III

Figura 52 – Daniel Spoerri, <i>O almoço sob a relva</i>	67
Figura 53 – Duane Hanson, <i>Mulher abandonada</i>	68
Figura 54 – Olivier Pasquier. <i>Para nada esquecer. Casa da Solidariedade</i> ,.....	68
Figura 55 – Manuel Rocha Neto. <i>Trapos SP</i>	70
Figura 56 – Manuel Rocha Neto. <i>Minha casa</i>	71
Figura 57 – Manuel Rocha Neto. <i>Série Fornalhas</i>	72
Figura 58 – Manuel Rocha Neto. <i>Série Fornalhas</i>	72
Figura 59 – Paulo Nazareth. <i>Notícias de América</i>	73
Figura 60 – Patrick Tosani, <i>Colheres</i>	74
Figura 61 – Patrick Tosani, <i>#Metade I</i>	75

Banco de imagens

Figura 62 – <i>Luca Lácatas</i>	80
Figura 63 – <i>Marcella Cheresi</i>	80
Figura 64 – Miguel Castello. <i>Memórias de Rua</i>	81
Figura 65 – Olivier Pasquier. <i>Para nada esquecer</i> . Casa da Solidariedade.....	81
Figura 66 – Olivier Pasquier. <i>Para nada esquecer</i> . Casa da Solidariedade.	82
Figura 67 – Olivier Pasquier. <i>Para nada esquecer</i> . Casa da Solidariedade	82
Figura 68 – Olivier Pasquier. Serge, Denise, François... <i>Juan</i>	83
Figura 69 – Regina José Galindo. <i>Allud</i>	83
Figura 70 – Regina José Galindo. <i>Allud</i>	84
Figura 71 – Paulo Nazareth, <i>Notícias de América</i>	84
Figura 72 – Paulo Nazareth, <i>Notícias de América</i>	85
Figura 73 – Choi Xooang. <i>Ihota de Asperger</i> . Detalhe da Instalação	85
Figura 74 – Patrick Tosani, <i># Metade I</i>	86
Figura 75 – Ryman Will. <i>The Bed</i>	86
Figura 76 – Patrick Tosani. <i>Alinhamento# 4</i>	87
Figura 77 – Regina José Galindo. <i>Limpeza Social</i>	87
Figura 78 – Regina José Galindo. <i>Limpeza Social</i>	88
Figura 79 – Hugo Espírito Escobar. <i>Moradores de Rua em São Paulo</i>	88
Figura 80 – Patrick Tosani. <i>Os sapatos de leite III</i>	89
Figura 81 – Patrick Tosani . <i>Máscara nº11</i>	89
Figura 82 – Patrick Tosani . <i>Máscara nº13</i>	90
Figura 83 – Patrick Tosani. <i>cdd 1</i>	90
Figura 84 – Krzysztof Wodiczko. <i>Projeto de veículo para sem teto</i>	91
Figura 85 – Krzysztof Wodiczko. <i>Veículo para sem teto</i>	91
Figura 86 – Ernest Pignon. <i>Os expulsos</i>	92
Figura 87 – Antonio Berni. <i>Da série Juanito Laguna</i>	92
Figura 88 – Antonio Berni. <i>Da série Juanito Laguna</i>	93
Figura 89 – Oswaldo Goeldi. <i>Rua</i>	93
Figura 90 – Holodomor. <i>Fome</i>	94
Figura 91 – Holodomor. <i>Fome</i>	94
Figura 92 – Oswaldo Goeldi. <i>Sem título</i>	95

Produção Pessoal

Figura 93 – Manuel Rocha Neto. <i>¼ de abandono</i>	96
Figura 94 – Manuel Rocha Neto. <i>¼ de abandono</i>	96
Figura 95 – Manuel Rocha Neto. <i>Sem título</i>	97
Figura 96 – Manuel Rocha Neto. <i>Verde, amarelo, azul e colarinho branco</i>	97

Figura 97 – Manuel Rocha Neto. <i>Trapos RN</i>	98
Figura 98 – Manuel Rocha Neto. <i>Trapos MG</i>	98
Figura 99 – Manuel Rocha Neto. <i>Vestígios de Rejanny</i>	99
Figura 100 – Manuel Rocha Neto. <i>Série Vestígios</i>	99
Figura 101 – Manuel Rocha Neto. <i>Série Vestígios</i>	100
Figura 102 – Manuel Rocha Neto. <i>Série Vestígios</i>	100
Figura 103 – Manuel Rocha Neto. <i>Série Moradores de Rua</i>	101

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa visa melhorar a compreensão a respeito das representações visuais da presença de andarilhos, mendigos, pedintes e moradores de rua na visualidade contemporânea. Para sua realização foram utilizados diversos referenciais imagéticos da história da arte, partindo de representações pictóricas que tratam das imagens do abandono e seu entorno, buscando nessas imagens as modulações, presenças, fragmentações e ausências do corpo humano. O interesse por esta pesquisa refere-se especialmente a uma parte da minha produção artística pessoal: um apanhado de imagens em fotografia sobre os moradores de rua e seus resíduos e vestígios. Imagens que se somam às memórias de minha infância e, de certo modo, se constituem como o elemento motivador desta pesquisa. Esse corpus imagético pessoal, entretanto, não se constitui como o objeto principal de análise aqui, mas permite o estabelecimento de diálogos e reflexões com o referencial artístico pesquisado.

Serão importantes, assim, os sinais, restos e resíduos da passagem dos habitantes das ruas pelos locais que ocupam, utilizando-se do espaço público (e por vezes do privado) como moradia. Essas ocupações se dão, geralmente, em pequenos períodos de tempo, caracterizando moradias provisórias e precárias, normalmente montadas ao anoitecer e desmontadas ao amanhecer, nas quais uma revista velha, um copo descartável, uma garrafa vazia e um resto de fogueira não constituem, em si, situações de abandono, mas enquanto *vestígios* as evidenciam – locais que se manifestam como “não lugares”: “[...] o lugar e o não lugar são, antes, polaridades fugidias, onde o primeiro nunca é completamente apagado, e o segundo nunca se realiza totalmente” (AUGÉ, 1994, p.74).

Percebemos ainda que, quando flagrados nesses locais, as ações, os gestos e a intimidade desses personagens levantam paredes invisíveis aos olhos de quem passa, e que, ao serem atravessadas pelo olhar, fazem-nos sentir intrusos, dando-nos uma sensação de indiscrição que nos leva a perceber a força dos limites simbólicos desses casulos/casas que se instalam nesses lugares. São paredes invisíveis que se levantam nas cidades e comparadas a “cancelas psicossociais”:

A cidade - pelas formas como se encontra dividida e desmembrada – evidencia quem foi posto para fora. Os lugares dos excluídos, existem sinais os mais diversos, são tão marcados quanto os dos abastados. Não há disfarce. A cidade está cercada. Não são somente os muros altos e as guaritas de contenção e segurança. Não são simplesmente os pedágios urbanos, os quilômetros a serem vencidos. É algo no próprio olhar das pessoas, e que pode mesmo avançar para expressões de recusa do outro, verbal e corporal (COSTA. 2008, p.189).

Embora esta seja uma pesquisa no âmbito das artes visuais, estaremos também lidando, inevitavelmente, com os mecanismos de invisibilidade que se dão nesses contextos, sendo a disposição cronológica das imagens utilizadas ao longo do trabalho apenas um suporte para o que realmente interessa: o levantamento imagético das poéticas visuais do abandono, através de suas diferentes tipologias e códigos. Imagens que, por vezes aparentemente inestéticas e/ou não artísticas, e mesmo tidas como desagradáveis, indo contra os padrões instituídos do que seja o belo, se abrem para um corpus maior de questões relacionadas aos mecanismos visuais da invisibilidade e da indiferença.

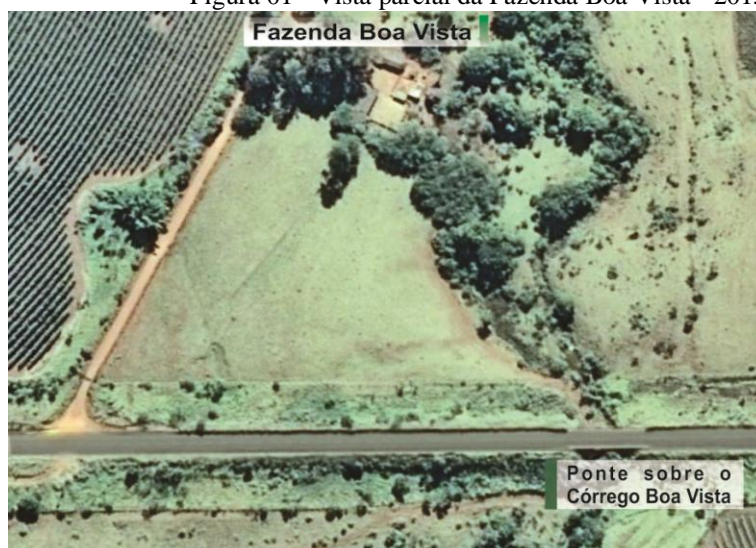
O interesse pelo tema nasce a partir da rotina de dirigir para o trabalho, deparando com pessoas habitando espaços públicos como calçadas, banco das praças e viadutos (além de obras abandonadas e casas em demolição). Nesse sentido, o espaço público pode ser compreendido como o espaço destinado à coletividade e sujeito às normas do Estado, mas como sendo o local onde tais situações de abandono podem ser identificadas com maior frequência, sendo ainda que tais ocupações são mais perceptíveis nos centros urbanos, onde se evidenciam a maior concentração dessas ações. Desse modo, a ocupação dos espaços públicos se torna recorrente, em alguns casos temporária, mas em outros momentos pode perdurar por dias, semanas, meses e até mesmo anos. Percebo que um mesmo espaço pode ser utilizado por pessoas diferentes. Aos poucos notei, na singularidade das cores, nas formas e nas texturas dos objetos e restos deixados por esses habitantes transitórios, algo fantasmático, sugerindo que as ocupações sucessivas desses espaços por pessoas diferentes causam alterações nos mesmos. São locais normalmente utilizados como lugares de passagem e, de certo modo, reinventados por esses habitantes, ainda que fugazmente, como seu lar. Tornam-se, assim, visíveis os “*índices de uma situação efêmera*” (FREIRE, 1997, p. 27), que se configura a partir da rotatividade com que tais espaços abrigam essas pessoas.

Percebendo a efemeridade presente nessas ocupações, desenvolvo um olhar atento em que, percorrendo a cidade com a intenção de encontrar essas pessoas, registro tais situações na tentativa de compreender a utilização desses espaços. Diante do ato de fotografar esses indivíduos noto que, após algumas horas, locais anteriormente habitados se encontram desocupados. Visitando e fotografando esses locais percebo que é comum encontrar informações sobre os ocupantes nos objetos abandonados, nos seus hábitos, nas configurações familiares que se estabelecem, na maneira de utilização dos espaços, sendo possível ainda, em alguns casos, perceber as cidades de origem ou às quais essas pessoas se destinam.

Nesse contexto, propomos uma reflexão fundamentada em um procedimento exploratório aberto em torno das imagens que tratam de situações de abandono. A realização dessa busca

iconográfica visa trazer um maior entendimento a respeito dos modos pelos quais o abandono foi representado e é apresentado nas linguagens artísticas, sendo que, ao buscar por referências subjetivas que estejam em afinidade com o tema da pesquisa, encontrei nas minhas memórias de infância os motivos que justificam a necessidade de um melhor entendimento acerca dos sentimentos que me incomodam e seduzem, e eles estão relacionados ao universo dos moradores de rua. Memórias guardadas e geralmente acionadas quando o olhar se depara com os mais variados objetos, sobretudo quando ativam as lembranças a partir do local onde os visualizamos e remetem aos andarilhos¹, presença quase constante no local onde eu morava com meus pais, na Fazenda Boa Vista, em Indianópolis, Minas Gerais (região próxima a Uberlândia e ao entroncamento da rodovia MG 748, que liga a cidade de Araguari à BR 365, e que permite o acesso a diversas cidades da região do Triângulo Mineiro) (Figura 01).

Figura 01 - Vista parcial da Fazenda Boa Vista - 2015



Fonte: Imagem captada no navegador Google Earth

Em meados de 1973, com a continuidade da construção da BR 365, obra que já se encontrava no município de Romaria e que levaria a pavimentação asfáltica até a cidade de Uberlândia, meus pais foram consultados sobre a possibilidade de montarem um restaurante que atendesse às necessidades de alimentação dos operários da empreiteira responsável pela obra. Desse modo, durante um período de 15 meses, meus pais forneceram marmitas aos funcionários dos canteiros de obras, sendo que aos engenheiros a alimentação era fornecida na sede da fazenda. Sendo eu o mais novo de uma família de três irmãos, estava constantemente sozinho, sem a presença de crianças e dos irmãos mais velhos, que já haviam se mudado para

¹ Andarilho: s.m. Aquele que anda muito; andador. (Disponível em: <http://goo.gl/JIY3e8>).

a cidade de Uberlândia para morar com as tias paternas, a fim de dar continuidade aos estudos.

De todas as atividades e brincadeiras vivenciadas na minha infância, alguns dos momentos mais marcantes foram os banhos e mergulhos no córrego ao fundo do quintal de casa, onde só era permitido ir com os primos e irmãos maiores. Justamente um desses momentos possibilitou o primeiro contato com uma experiência que geraria em mim uma forte imagem mental, elemento que talvez possa ter desencadeado meu interesse pelo tema desta pesquisa. Depois de alguns meses do início da construção da rodovia, e já com as obras próximas à ponte sobre o Rio Araguari, a presença desse córrego exigiu a construção de uma ponte sobre o então chamado Córrego Boa Vista, que era muito próximo à minha casa. Com a ponte pronta, tornou-se comum a passagem e a visualização de andarilhos naquele local, que utilizavam a estrutura da ponte como moradia, o que percebíamos por visitarmos (eu, outras crianças e adultos da família) o lugar.

Um dia, ao irmos ao local, encontramos indícios de uma pessoa que o ocupava e podia estar por perto, pois as brasas no fogareiro improvisado ainda estavam quentes. Diante da percepção do uso recorrente desse local pelos andarilhos, confirmada pela visualização das sobras de alimentos e objetos, esses locais de abrigo se revelavam como “cavernas contemporâneas” onde inscrições, frases e desenhos deixados nos pilares estruturais da ponte transmitiam uma ideia de autoafirmação, um *eu* existo, *eu* estive aqui. Tais inscrições e desenhos permitiam a constatação da existência das pessoas, mas os objetos abandonados e espalhados potencializavam, através de sua materialidade, um conjunto de informações que atestavam inegavelmente a sua existência. Esse conjunto de informações, porém, podia também ser ignorada e causar a desaparecimento dos sujeitos naquele local.

Com a construção dessa rodovia e a sua proximidade com a nossa casa, havia ainda uma constante preocupação com a presença de pessoas estranhas. Minha mãe ficava em constante estado de alerta, que era reforçado com os primeiros latidos dos nossos cachorros e transmitia um medo constante em relação às pessoas que se aproximavam da casa. Diversas situações de contato com os andarilhos se destacam, assim, ao longo do período em que vivemos nessa fazenda, mas algumas ficaram marcadas pela singularidade e pela recorrência das visitas. Uma dessas pessoas que nos visitavam frequentemente ficou conhecida como o “Homem dos Nós”: negro, alto, roupas muito sujas e com muitas “tiras”, percebíamos centenas de nós feitos em suas vestimentas. Trata-se de um homem de meia idade que falava, mas não conversava: pedia algo para comer e ordenava que colocasse “muita pimenta” e,

emblematicamente, raspava a boca e os lábios com as unhas dos longos dedos sujos, a fim de sentir o ardor das pimentas amassadas no prato antes de serem comidas.

Outra presença constante foi a de um homem já conhecido na região, que possuía algum tipo de deficiência mental, mas que aparentemente não oferecia riscos: ele não tinha moradia fixa e ficou conhecido como “Ló”. Sempre aparecia para pedir alimentos ou comida preparada pela minha mãe. Deixou sua marca por meio dos versos de uma “cantiga” que ficou marcada em nossa memória: “a goiaba pra ser boa é madura lá no pé, depois que ela madura ‘panha’ ela quem ‘quisé’... a goiaba, a goiaba, a goiaba...”.

Já em meados do ano de 1998, morando na cidade de Araguari, vim a participar de um grupo de jovens da paróquia São José Operário, onde realizávamos distribuição de alimentos e doação de agasalhos no inverno, época de maior dificuldade para os moradores de rua. Nesse contato direto com os desabrigados, ouvi muitos relatos de desprezo, maus tratos e sobre a sensação de invisibilidade sob a qual viviam. Diante do trabalho realizado pelo “Grupo de Jovens Sal da Terra”, fui convidado a falar sobre as experiências com os moradores de rua para os jovens da Paróquia Nossa Senhora Aparecida, uma igreja que eu não conhecia.

Para essa tarefa, me caracterizei como um morador de rua: roupas sujas de terra e fuligem, um par de chinelos, um boné velho e sujo, mãos, rosto e pés pintados, um grande saco de linho com alguns pertences e uma garrafa de bebida alcoólica nas mãos. Ainda sem ter tido contato com o universo das artes e sem conhecer as linguagens artísticas, realizei sem saber uma ação performática, me instalando diante da porta do salão da igreja algumas horas antes do início da reunião. Nessa vivência singular compreendi melhor as situações vivenciadas pelos moradores de rua. Mesmo me encontrando em um ambiente “amigável” – porta de uma igreja –, percebi nos olhares dos jovens e dos adultos o incômodo e o desprezo causados pela minha presença. Percebia olhares sendo desviados; em outros momentos fui totalmente ignorado. Quando fui conduzido ao local onde deveria falar sobre a importância da arrecadação de alimentos e de roupas para os moradores de rua, percebi que minha entrada causou constrangimento. Diante dessa experiência, percebi o distanciamento vivenciado no cotidiano dos moradores de rua, na dicotomia entre a invisibilidade e o incômodo: a sensação de desprezo era percebida nos rostos, sendo que, mesmo sem oferecer risco algum, fui de ignorado a marginalizado.

Alguns anos depois, no final da Graduação em Artes Plásticas no ano de 2006, na Universidade Federal de Uberlândia, utilizei uma das imagens da *Série Retirantes*, de Cândido Portinari, na monografia intitulada *Possibilidades de Leitura na Obra “Retirantes”*

de 1944 (Figura 2), revelando-se no contexto acadêmico meu interesse, até então inconsciente, de explorar as representações visuais de pessoas em situação de desamparo: suas presenças e representação nas artes visuais.

Figura 02 – Candido Portinari. Retirantes – 1944
Óleo sobre tela. MASP, São Paulo. 190 cm x 180 cm



Fonte: <http://goo.gl/mnA3Mn>

Diante do universo imagético do qual poderia ter lançado mão para o desenvolvimento de meu trabalho de conclusão de curso, escolhi, por afinidade, uma imagem que se mostra permeada de informações (miséria, pobreza e injustiça) e proporciona reflexões sobre a vulnerabilidade humana frente à sociedade em que estamos inseridos.

Com o final do curso de Bacharelado em Artes Visuais na Universidade Federal de Uberlândia (realizado entre 2001 e 2006), comecei a atuar como professor de Artes na periferia da cidade, sendo que, no meu trajeto ao trabalho, identificava a presença constante de pessoas dormindo debaixo dos viadutos por onde passava – tais situações me remetiam diretamente às memórias de infância na fazenda e à atuação nos grupos religiosos de jovens. Nesse momento começo então a captar essa realidade, e a partir de então começo a constituir o meu acervo pessoal em fotografia.

Tomado por um interesse crescente sobre a realidade desses moradores de rua, comecei a perceber então que, quando retornava do trabalho, as pessoas visualizadas logo cedo – normalmente em situação de repouso – já não ocupavam mais os locais de antes. Isso possibilitava uma incursão e uma observação mais detalhada daqueles espaços na sua pós-ocupação. Ao observar de perto, percebi que se tratava de espaços permeados de informações sobre as pessoas que os ocuparam – constatação que remetia às minhas memórias de infância e das incursões aos espaços ocupados por andarilhos debaixo da ponte próxima à fazenda de minha família. Visitando esses espaços após sua ocupação podia assim constatar uma série de informações visuais, somente perceptíveis nesses momentos, caracterizadas pelos objetos deixados, abandonados, esquecidos ou descartados: significativo corpus imagético sobre as presenças, ausências, fragmentações e ocultações desses seres fugidios, em seus momentos de repouso e abandono. Neste sentido, as imagens a seguir (figuras 03 e 04), captadas por mim e integrantes da série “Moradores de Rua”, exemplificam esse corpus imagético iniciado nos anos finais de minha graduação, que se ampliou e se configura uma poética pessoal em fotografia, dialogando diretamente com as imagens históricas da arte, utilizadas como objeto nesta pesquisa.

Figura 03 - Manuel Rocha Neto. Série *Moradores de rua* – 2015
Fotografia digital



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 04 - Manuel Rocha Neto. *Série Moradores de rua* – 2014
Fotografia digital



Fonte: Acervo pessoal.

Quando nos deparamos com os locais ocupados por mendigos, pedintes, moradores de rua e andarilhos, somos intimidados a penetrá-los. São locais que impedem a livre circulação, e em alguns momentos limitam até mesmo a visão, apresentando cenas desagradáveis aos nossos olhos. Porém, a partir do momento em que são desocupados nos sentimos mais confortáveis e certa curiosidade para olhar. Mas é inegável que, mesmo com a ausência das pessoas, esses locais nos remetem à presença delas, sendo que, na sutileza desses resíduos, muitas vezes conseguimos identificar um local que foi utilizado como habitação. São fragmentos residuais de uma situação real e efêmera, que mostra a potencialidade da existência de um ser humano, que pode se dar mesmo na sua ausência corporal (Figuras 05 e 06):

Figura 05 - Manuel Rocha Neto. *Fornalhas (recorte)* - 2007.
Fotografia digital.

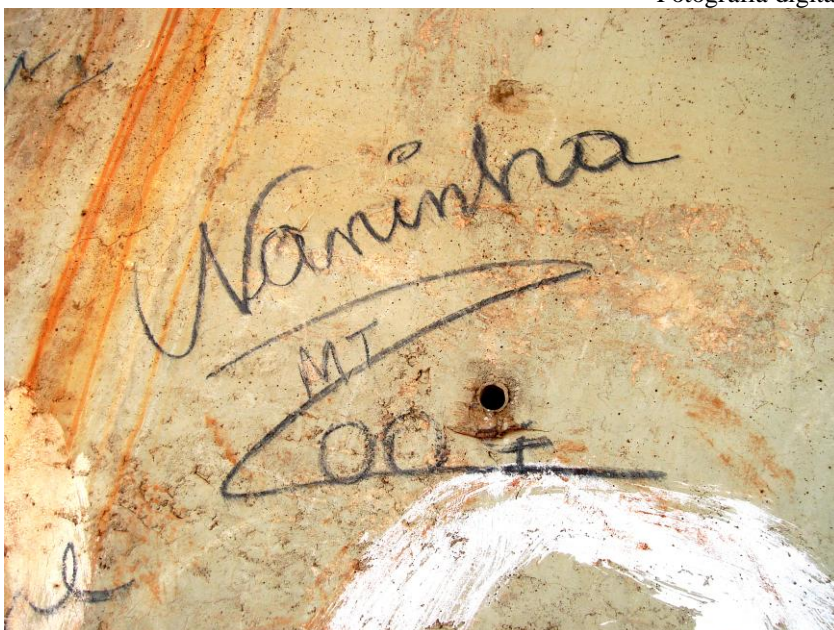


Fonte: Acervo pessoal.

Podemos perceber, na ausência das pessoas, que, embora anônimas, possuem uma história de vida cercada de sonhos, desejos e necessidades, muitas vezes ignoradas em sua condição, tomados como seres quase inexistentes. Muitos não possuem sequer os documentos pessoais que comprovem sua existência, perderam sua identificação e sua identidade enquanto cidadãos que se apresentam através de mínimos de visibilidade que denunciam sua existência, como podemos observar na imagem a seguir (Figura 06), em que uma inscrição realizada na parede de um viaduto evidencia uma autoafirmação de existência e, ao mesmo tempo, comprova sua presença.

Nessa espécie de arqueologia do abandono encontramos informações sobre locais de origem, idade, datas, locais de destino, bebidas e alimentos consumidos, roupas que permitem a percepção do gênero dos ocupantes, além de informações que se somam e contribuem subjetivamente para um melhor entendimento sobre os processos de invisibilidade e desamparo de uma pessoa.

Figura 06 - Manuel Rocha Neto. *Vestígios de Naninha* – 2007
Fotografia digital



Fonte: Acervo pessoal.

Feitas as considerações a respeito dos pontos de partida da presente pesquisa, cabe-nos agora definir seus rumos e caminhos, no sentido de se pensar “os modos de” abordar esse universo de imagens, aprofundando os métodos que serão nela utilizados. Compreendemos que a obra de arte pode ser concebida a partir das experiências pessoais, através da maneira com que o artista se relaciona com o contexto político, econômico e social do qual faz parte. Segundo Archer (2001, p. X), “uma consequência deste desafio foi o reconhecimento de que o

significado de uma obra de arte não está necessariamente contido nela, mas às vezes emergia do contexto que ela existia”. Dessa maneira, características que se fazem presentes na sociedade contemporânea estão presentes na arte e na maneira com que os artistas comportam-se, independentemente da linguagem por eles utilizada.

Ao refletir sobre essas possibilidades, compreendemos que tratamos de imagens nas quais a corporalidade desses personagens e a espacialidade que conforma essas imagens são essenciais nas relações que se estabelecem entre corpos e espaços, que podem ser pensados enquanto cenários efêmeros, nos quais se desenrola o drama desses seres com o mínimo de visibilidade. Articulam-se e somam-se, porém, a essas duas coordenadas (corpo e espaço), uma terceira e fundamental – a temporalidade – na medida em que essas imagens representam e expressam certa perspectiva da passagem do tempo (aparentemente, e contraditoriamente, uma perspectiva atemporal). Mais do que isso, inscrevem-se essas imagens em uma longa genealogia de outras imagens, que podem ser observadas ao longo da pesquisa.

Ao optar pelos despossuídos como objeto e sujeitos de pesquisa tive, como eles, que iniciar uma caminhada de estudos, utilizando conceitualmente reflexões a partir de Gaston Bachelar (2008) para quem a casa é o referencial da pessoa, pois é o ambiente que o protege das intempéries e onde guarda toda sua fortuna existencial: “[...]sabemos bem que nos sentimos mais tranquilos, mais seguros na velha morada, na casa natal, que na casa das ruas que só de passagem habitamos” (BACHELARD, 2008. p.59). Eleito Bachelar como referencial teórico, levanto outra indagação: o que é a casa para um despossuído se não a própria dimensão de mundo? Mas essas pessoas, tal qual as que residem na casa tradicional, carregam objetos que passam a constituir também suas memórias. Tais vestígios revelam-se como fontes de indagações, possibilitando reflexões conceituais a partir de pensadores como Augé (1994), Arantes (2000), Costa (2008), Rouillé (2009), Coli (2010), entre outros, utilizados para fundamentar o tema abordado, com cada artista colocando em seus trabalhos uma visão pessoal, podendo retratar de maneira subjetiva as situações em determinado instante, indicando sua própria visão naquele tempo histórico.

CAPÍTULO I – AS PINTURAS DO ABANDONO

Os Pobres

Aí vêm pelos caminhos,
Descalços, de pés no chão,
Os pobres que andam sozinhos,
Implorando compaixão.
Vivem sem cama e sem teto,
Na fome e na solidão:
Pedem um pouco de afeto,
Pedem um pouco de pão.
São tímidos? São covardes?
Têm pejo? Têm confusão?
Parai quando os encontrardes,
E dai-lhes a vossa mão!
Guiai-lhe os tristes passos!
Dai-lhes, sem hesitação,
O apoio do vossos braços,
Metade de vosso pão!
Não receieis que, algum dia,
Vos assalte a ingratidão:
O prêmio está na alegria
Que tereis no coração.
Protegei os desgraçados,
Órfãos de toda a afeição:
E sereis abençoados
Por um pedaço de pão...

Olavo Bilac, 1902

Nas imagens artísticas inscritas na história podemos identificar uma série de representação de moradores de rua, mendigos, pedintes e andarilhos, sobretudo por meio da pintura. Esse corpus imagético nos mostra as variadas situações vivenciadas pelos despossuídos e desamparados, contribuindo para o entendimento das situações de abandono ao longo da história da humanidade.

Figura 07 - Bartolomé Esteban Murillo. *O jovem mendigo* - 1645-1650
Museu Louvre. Óleo sobre tela - 137 x 115 cm



Fonte: <http://goo.gl/mMByjv>

Exemplar, nesse contexto, é *O jovem mendigo*, de Bartolomé Esteban Murillo, pintura na qual figura um jovem maltrapilho de pés sujos, sozinho, ocupado com suas vestes, sentado sobre um chão recoberto de restos, no canto de uma casa aparentemente em ruínas. A imagem é atravessada por um intenso feixe de luz solar que penetra no ambiente através da janela à esquerda da composição, iluminando diretamente o menino sobre o fundo negro, em um contraste que potencializa a dramaticidade da cena, carregada de simbologias da pobreza, como um vaso de barro, as cascas e migalhas espalhadas pelo terreno, e algumas frutas que escapam de uma sacola de palha.

Figura 08 -. Gaspare Traversi. *Mendigo agachado*. 1750 - 1755
Museu Narbonne. Óleo sobre tela. 155 x 168cm



Fonte: <http://goo.gl/0sbGnM>

Figura 09 - Gaspare Traversi. *Mendicante com cão*. 1745 – 1750
Óleo sobre tela. Col. Particular. 180 x 238 cm



Fonte: <http://goo.gl/062vxK>

Gaspare Traversi, artista italiano, nos mostra, em suas pinturas, abandonados em idade avançada, evidenciando a fragilidade e desamparo nessa fase da vida. Em *Mendigo agachado* (Figura 09), vemos uma figura masculina com barba e cabelos compridos e grisalhos, envolto em trapos de tons escuros e gastos, que deixam à mostra seus ombros, pernas e joelhos de magreza acentuada. Seu rosto exhibe olhos entreabertos, em situação de quase desfalecimento, expresso também em suas mãos: a direita aberta e suplicante, e a esquerda de punho fechado, em um agarrar-se a si mesmo e à vida. É um abandonado que, tomado pelas sombras que o envolvem, experimenta uma lenta, silenciosa e solitária agonia, eternizada pelo olhar e pinceis atentos do artista. Subjaz, em tudo, um momento degradante, na linha tênue que divide a fronteira entre vida e morte, entre ser e coisa, evocando, ao modo de uma *vanitas*, a lembrança de nossa condição efêmera.

Em *Mendicante com cão* (Figura 10), Traversi realiza uma imagem que possui algumas similaridades com a composição anterior, tanto em relação à faixa etária do personagem quanto na representação das roupas que ele veste e à gestualidade fatigada de seu corpo. Aqui, novamente, as mãos são elementos essenciais da pintura, em conjunto com a expressividade dos olhos mendicantes. Olhos e mãos que nos pedem, nos indagam, nos agarram no visgo da compaixão. Seus trapos desfeitos já mal lhe protegem, deixando antever grande parte de seu corpo, ao lado do qual um cão fiel parece velar. Essas informações visuais, somadas, nos fazem lembrar o tema cristão de São Lázaro, mendicante conhecido por ser portador da doença da lepra e pelo fato de que os cães iam lambe-lhe as feridas², venerado como santo protetor dos leprosos e mendigos.

Outras relações, contudo, podem se estabelecer a partir do tema do homem abandonado ou despossuído, como no caso das aproximações aqui existentes com a figura do filósofo Diógenes, que morava em um barril, tendo por únicos bens uma túnica, um cajado e uma tigela, simbolizando seu desapego e autossuficiência, além da lanterna com a qual, em plena luz do dia, procurava um homem verdadeiro. Sua filosofia radical negava a necessidade dos bens materiais, tomando como exemplo a vida simples dos animais. Esse exemplo filosófico abre a perspectiva de que a condição de andarilho e pedinte pode, também, ser uma escolha fundamentada em ideais e princípios éticos.

²Que não deve ser confundido com o personagem bíblico Lázaro de Betânia, ressuscitado por Jesus.

Figura 10 - Jacob Jordaens, *Diógenes Procurando um homem honesto* - 1642
Óleo sobre linho. Pinacoteca dos Mestres Antigos. Dresden. 233 x 249 cm

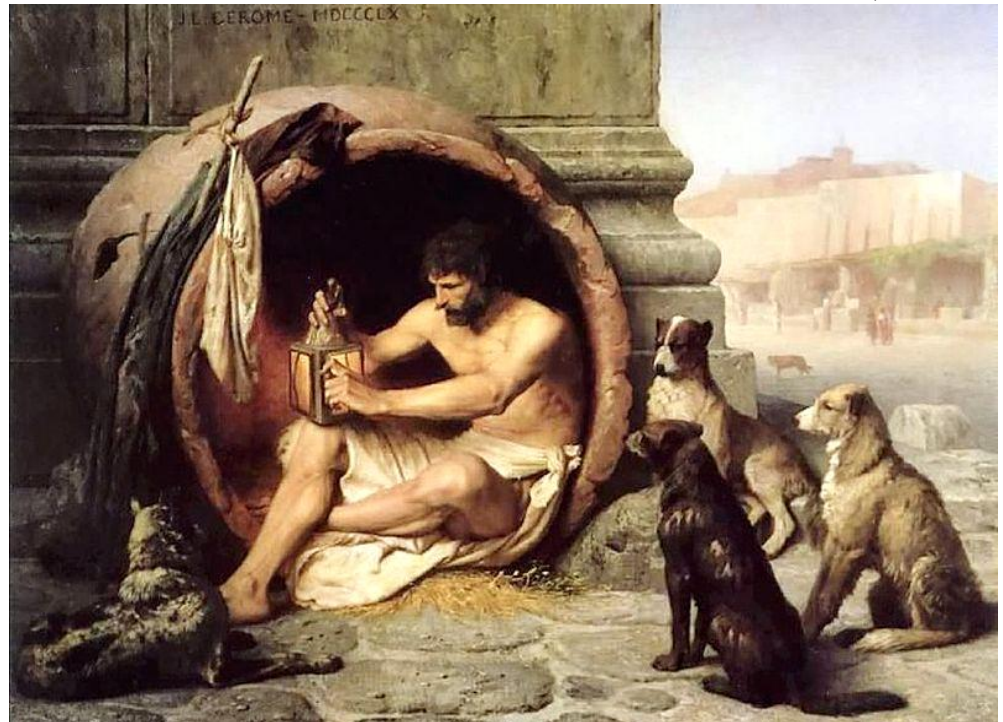


Fonte: <https://goo.gl/KJqNhm>

Na imagem de Jacob Jordaens, de 1642, percebemos um homem idoso, de barbas e cabelos brancos, que emerge ao centro de uma cena fantástica, profusa de objetos e personagens humanos (homens, mulheres e crianças) e animais (cachorros, cavalos, vacas, porcos, jumentos), avançando sobre nós com sua lanterna em mãos (Figura 11). Trata-se de uma representação do filósofo Diógenes e a questão que a pintura coloca é: seremos nós o “homem de verdade” que ele procura?

O Diógenes de Jacob Jordaens escapa desse amontoado de coisas e seres, vindo em nossa direção e deixando para trás a volatilidade e superficialidade das disposições humanas (a curiosidade, o ceticismo, a apatia, a ira, a inveja e o sarcasmo), e tenta assim ver para além das classes sociais e idades, ultrapassando os limites da tela e interpelando-nos sobre nosso próprio modo de viver.

Figura 11 – Jean Léon Gérôme. *Diógenes* – 1860
Óleo sobre Tela. Museu de Arte Walters. Baltimore. 74,5 x 101 cm



Fonte: <http://goo.gl/Zu9jD2>

Séculos depois, em 1860, Jean Léon Gérôme, dentro de uma perspectiva mais historicista, retrataria Diógenes como um homem de meia idade concentrado em sua lanterna (Figura 12). De cabelos e barba escuros e musculatura vigorosa, o Diógenes de Gérôme está sentado dentro de um enorme e rachado barril de cerâmica, à margem de uma imponente e sólida edificação. Esse barril lhe serve de casa e abrigo às intempéries, demonstrando o quanto o homem necessita de pouco para viver, permanecendo a cidade e os outros personagens da pintura ao longe, distantes e esmaecidos. Ao seu lado encontram-se quatro cães, e ao fundo percebemos mais um, sugerindo os ideais do filósofo, em que as reais necessidades das pessoas são aquelas que lhes impõe nossa condição animal, livres de exigências sem sentido, e sem preocupar-se com o acúmulo de bens e riquezas. Símbolos também da fidelidade, os cães são criaturas frequentemente encontradas na companhia dos mendigos e andarilhos, protegendo-os e dando-lhes um afeto que os próprios seres humanos não lhes oferecem.

Figura 12 - Jules Bastien Lepage. *Diógenes* – 1877
Óleo sobre tela. Museu Marmottan. Paris



Fonte: <http://goo.gl/I1s5Ia>.

O Diógenes de Jules Bastien Lepage (1877), por sua vez, é representado por um homem relativamente jovem, de barba e cabelos crescidos, sentado ao chão, desprovido de vestes e acompanhado apenas de sua lanterna (figura 13). Nele lemos abandono e privação, apesar de sua lanterna, símbolo da força de sua busca diante do grande vazio que o cerca, sendo a ausência de quaisquer outros objetos expressão da medida desse vazio. Seu olhar distante, sombrio e aflito parece nos interrogar acerca de nossos próprios sentimentos e medos. Sua posição corporal, no entanto, remete à posição fetal, onde a criança ainda no ventre materno necessita somente dos meios oferecidos pela natureza, sem posses nem bens, resumindo-se o homem, em sua fragilidade, ao que verdadeiramente é. Trata-se aqui de um Diógenes contemporâneo, que parece desiludido em sua busca por um homem íntegro no meio da multidão, que viva segundo sua essência, não pautando sua existência nas convenções sociais, na ganância e no acúmulo de bens materiais.

Figura 13 - Édouard Manet. *O Filósofo* - 1867
Óleo sobre tela. Art Institute of Chicago. 187 x 107cm



Fonte: <http://goo.gl/JtLoy6>

Considerando assim as diversas possibilidades das situações sobre o abandono é que podemos observar na pintura de Édouard Manet, *O Filósofo* (1865-1867), ou *Pedinte com Ostras* (Figura 14): figura masculina que apresenta certa carga enigmática, que dialoga tanto com a possibilidade de ser um homem rico em tempos de dificuldades ou mesmo de uma pessoa que se desligou das coisas materiais, sugerindo uma conexão com os ideais filosóficos defendidos por Diógenes, e que remetem a um dos possíveis títulos da pintura (*O filósofo*).

Calças dobradas, barba por fazer, capa escura e mal costurada, sapatos gastos, há no entanto certa dignidade ali: trata-se de um homem de pé, de um homem que nos olha e que não abaixa o seu olhar diante do observador. Suas posses são mínimas, e as ostras comidas

são apenas carcaças, vestígios abandonados na trilha percorrida: restos de frutos vindos do mar, com sua imensidão de possibilidades e marés, com sua liberdade, sugerindo o “ser que sai de sua concha”, em “[...]devaneios do ser misto”, [...] “meio carne, meio peixe” [...], “meio morto, meio vivo e, nos grandes excessos, meio pedra, meio homem” (BACHELARD, 2008. p.120). Filósofo ou pedinte que é o “homem atirado no mundo” (BACHELARD, 2008. p.62), e que emerge da escuridão em sua possibilidade de libertação, diante da luz que se apresenta à sua frente, evidenciando a longa caminhada ainda a ser percorrida, e para a qual são inevitáveis os desgastes de nossos sapatos e pés. Sapatos que, assim como nós, envelhecem e se gastam, e cuja aura existencial está presente nos calçados pintados por Van Gogh, como em *Um par de sapatos*, de 1886 (Figura 15).

Figura 14 – Vincent Van Gogh. *Um par de sapatos* - 1886
Óleo sobre tela. Van Gogh Museum, Amsterdam. 45 x 37.5 cm



Fonte: <http://goo.gl/aQGtqA>

Imagens a partir das quais podemos refletir sobre as realidades desses personagens do abandono, pois elas mostram as condições em que viviam e denunciavam as dificuldades por eles enfrentadas, contribuindo na compreensão das representações dos mendigos, andarilhos, moradores de rua e pedintes. Imagens cujas zonas de sombras remetem às necessidades dos despossuídos que, sem afeto, atenção e abrigo tornam-se sonâmbulos e sonhadores que veem “[...]casas em toda parte”, pois tudo “[...]serve de motivação para os sonhos de abrigo” (BACHELARD, 2008.p.69). Casas oníricas que podem devolver-lhes certo conforto frente às

desilusões e ao desprezo cotidiano, mas que não evitam o processo de desaparecimento desses sujeitos, submersos pela exclusão.

Figura 15 -. Honoré Daumier. *Fisiologia do bebedor: as quatro idades* - 1862
Xilogravura. The Metropolitan Museum of Art. (Reprodução). 17,1 x 24,7 cm



Fonte: <http://goo.gl/WdYNJi>

Figura 16 - Vincent Van Gogh. *Os bebedores* - 1890.
Óleo sobre tela. Instituto de Arte de Chicago. Col. Joseph Winterbotham. 59.4 x 73.4 cm.



Fonte: <http://goo.gl/lf0y00>

A exclusão social, por sua vez, está diretamente relacionada aos vícios que, assim como os conhecimentos e hábitos, também são transmitidos de geração a geração. Nesse contexto de representação de transmissão dos vícios Honoré Daumier (1808-1879) realiza a gravura *Fisiologia do bebedor: as quatro idades*, 1862 (Figura 16), mostrando uma espécie

de didática e aprendizagem do vício: nela se dá uma continuidade entre os personagens mais velhos e os jovens que lhes seguem, evidenciando o ciclo da vida. Imagem apropriada por Vincent Van Gogh na pintura *Os Bebedores* (figura 17), de 1890, na qual acrescenta, ao fundo, a silueta de uma cidade e de duas chaminés fumegantes.

Figura 17 - Emile Friant – *Os bebedores* -1884
Museu de Belas Artes de Nancy. Óleo sobre tela. 34 x 36 cm



Fonte: <https://goo.gl/Fku9Rp>

Em *Os bebedores* – 1884 (Figura 18), o francês Emile Friant também nos traz uma cena relacionada aos vícios, em que mostra dois homens bebendo à luz do dia, sentados sobre o chão sujo, em uma espécie de beco ou pátio, canto que:

[...] rejeita a vida, restringe a vida, oculta a vida. [...] O canto é assim uma negação do universo. No canto não falamos de nós mesmos. Se nos lembramos das horas do canto, lembramo-nos de um silêncio, de um silêncio dos pensamentos. Porque então deveríamos descrever a geometria de tão pobre solidão (BACHELARD, 2008,p.146).

Nesse espaço percebemos dois homens cujas vestimentas denunciam, junto às ferramentas igualmente recostadas, sua condição de trabalhadores. O cachorro que os observa nos remete, obliquamente, às representações de Diógenes. Podemos ver ainda um carro de carga e, nas paredes, alguns cartazes colados uns sobre os outros. Essa imagem representa o momento em que o homem mais velho entrega a garrafa para o jovem ao seu lado, que olha fixamente para ela – sendo o uso abusivo do álcool e de outras substâncias entorpecentes uma

constante entre as pessoas em situação de abandono. Esse uso, em geral, se dá justamente em becos, vielas, descampados, terrenos baldios e ruínas, dentre outros espaços do abandono. Espaços e vazios que se articulam diretamente aos processos de desaparecimento dos sujeitos que os frequentam, praticantes de uma solidão que “[...] irradia um universo que medita e ora, um universo fora do universo” (BACHELARD, 2008.p.69). Seres menosprezados, marginalizados, que se escondem, tornando-se invisíveis diante da sociedade. Habitantes dos becos, caminhos sem saída, símbolos de sua própria condição e vazio existencial. Seres cujas mãos deixam de lado as ferramentas de trabalho e as possibilidades de dignidade pessoal que este oferece, afastando-os da pobreza.

Figura 18 - William Adolphe Bouguereau. *As pequenas mendicantes* - 1890
Óleo sobre tela, Col. de Arte da Universidade de Syracuse. 93,4 x 16,6 cm



Fonte: <https://goo.gl/XQ2QEe>

Em *As pequenas mendicantes* – 1890 (Figura 19), William Adolphe Bouguereau apresenta duas jovens pedintes, uma com pouca idade e a outra adolescente, oferecendo outra genealogia de imagens, que remete ao universo feminino. Diferente do que encontramos nas representações sobre esse tema em outras imagens, nesta teremos duas meninas bem vestidas, com vestidos longos que cobrem seus corpos quase na totalidade e se apresentam bastante

limpos, apontando para a possibilidade de que mesmo em situação de pobreza podemos encontrar dignidade. A criança menor, que está adiante na composição, porta um saco de cor clara sobre seus ombros, no qual é possível perceber, pelo volume, a existência de algum provimento. Sua mão direita estendida pode ser compreendida como o momento de um possível pedido de ajuda. Percebemos que ambas possuem um olhar fixo e até fraternal, e que as duas personagens estão descalças, demonstrando sua condição de pobreza. Já a maior, ao fundo, com um lenço sobre a cabeça, encontra-se apoiada sobre o canto da parede. Ela segura um cesto com tons dourados, que pode ser utilizado para armazenar produtos adquiridos com a prática da mendicância, e porta, ainda, uma espécie de cajado – instrumento alegórico que remete ao trabalho dos pastores: tratam-se aqui, portanto, não de mendicantes urbanos, mas sim de jovens camponesas que, tocadas pelo azar de uma má colheita, são obrigadas a recorrer à caridade alheia.

Figura 19 - Fernand Pelez. *O vendedor de violetas* - 1885
Coleção Museu de Belas Artes Petit Palais. França



Fonte: <https://goo.gl/0SX3fI>

Fazendo-nos lembrar remotamente de *O jovem mendigo*, de Bartolomé Esteban Murillo (Figura 07), o francês Fernand Pelez realiza *O vendedor de violetas* (Figura 19), na qual uma criança que vende flores pelas ruas encontra-se adormecida em um canto da calçada, evidenciando que o desamparo atinge a todos, indiscriminadamente. Observamos que a criança se encontra diante de uma grande porta com tons de madeira maciça, o que lembra as entradas das igrejas. Em volta de seu pescoço percebemos uma espécie de cordão fino, preso a um caixote utilizado como bandeja, apoiado este sobre seu colo e amparado pelo braço

esquerdo, que se encontra apoiado no chão. Tanto seu semblante, quanto o posicionamento de suas mãos e a gestualidade de todo seu corpo, denunciam uma criança vencida pelo cansaço, que deixa cair no chão à sua frente um dos pequenos arranjos de violetas que vende. Suas vestimentas, bastante velhas, permitem observar um pequeno furo no braço direito do paletó sem botões, deixando à mostra uma parte do dorso da criança. Suas calças rotas foram dobradas, mostrando terem sido ajustadas ao tamanho da criança. Seus pés descalços, sujos e desprotegidos evidenciam sua condição: desamparo, insegurança e solidão.

Figura 20 – Hugues Merle. *A mendicante* - 1861
Óleo sobre tela. Museu d'Orsay, Paris. 110x81cm



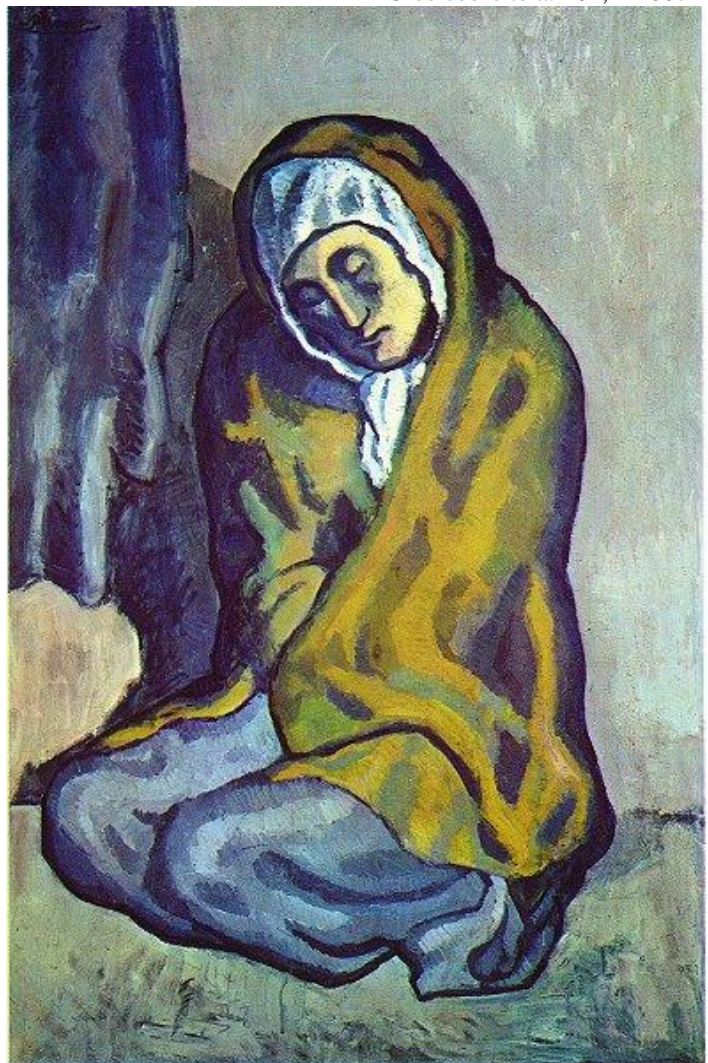
Fonte: <http://goo.gl/7HUJnW>

Nesse sentido, percebemos certa recorrência da figura infantil e/ou feminina nas representações de situações de mendicância e abandono. Imagens que, possivelmente por se servirem de mulheres, crianças e configurações familiares, possuem maior carga sentimental. Em *A mendicante* (Figura 20), Hugues Merle apresenta uma mulher jovem, de vestes amarrotadas e gastas, que, com seus olhos, braços e mãos (uma ao seio e a outra estendida para nós), manifesta seu sofrimento e desespero e suplica atenção – cena cuja força simbólica é potencializada pela utilização de tons enegrecidos na representação do céu, da paisagem urbana e da vestimenta que a cerca: um anoitecer em que a insegurança e vulnerabilidade se

intensificam, encontrando vazão na expressão da mulher mendicante em uma cidade inóspita, de um eterno e solitário vaguear, intensificando a presença da mulher que caminha entre a vertigem das sombras, que se abrem diante de uma luz misteriosa, atestando o encontro entre nós, observadores, e essa alegoria do desamparo.

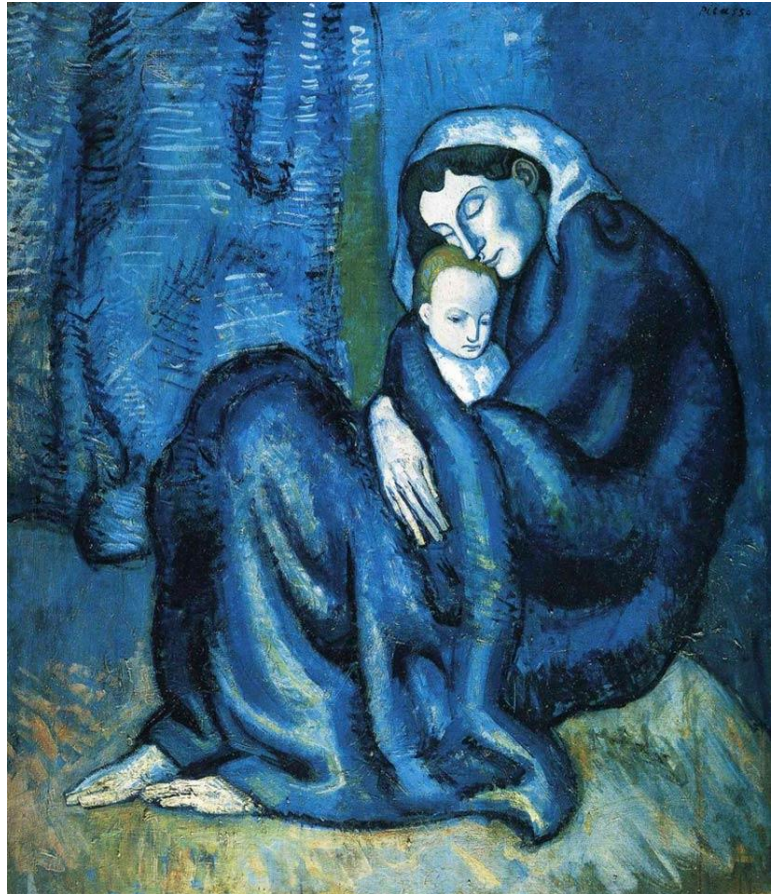
Também em algumas representações de Pablo Picasso, em especial as que se referem à sua “fase azul”, compreendida entre 1901 e 1904, notamos uma ênfase na representação de ladrões, meninas de rua, velhos, doentes, mães abandonadas com crianças de colo, prostitutas e outros tipos de deserdados, em ambientes frios e solitários. Em *Miserável agachado* – 1902 (Figura 21), por exemplo, percebemos um corpo encerrado em si mesmo, envolto por diferentes tipos de tecido, escapando para fora desse abrigo apenas um rosto de olhos fechados.

Figura 21 - Pablo Picasso. *Miserável agachado* - 1902
Óleo sobre tela. 101,2 x 66cm



Fonte: <http://goo.gl/kPPMaQ>

Figura 22 – Pablo Picasso. *Mãe e filho* - 1902
Óleo sobre lona, Museu de Arte de Harvard. 112,4 x 97,5 cm



Fonte: <http://goo.gl/tRFZaY>

Em sua fase azul Picasso faz ainda referência às madonas e à iconografia cristã, como em *Mãe e filho*, de 1902 (Figura 22), onde insiste sobre a temática da pobreza e da maternidade abandonada, com personagens envoltos em orgânicos e protetores casulo-cobertor: objeto comum às pessoas em situação de abandono, como única e derradeira pele que as protege do mundo, proteção que garante o calor corporal e a manutenção da vida, em um limiar frequentemente experimentado pelos moradores de rua.

Figura 23 – Pablo Picasso. *Pessoa pobres beira mar* - 1903
Pintura a óleo. National Gallery of Art. 105.4 x 69 cm



Fonte: <http://goo.gl/ndzHbu>

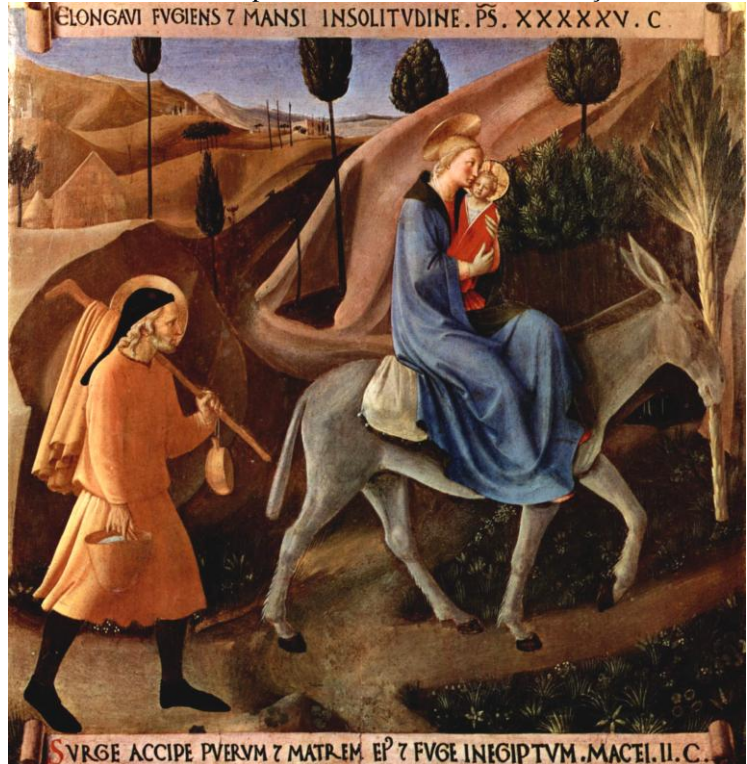
Em *Pessoas pobres beira mar* – 1903 (Figura 23), por sua vez, Picasso representa três pessoas na beira do mar em uma situação de desamparo. Trata-se de uma estrutura familiar em que homem, mulher e criança expressam, através da gestualidade de seus corpos, o abandono, a ausência e a solidão: o homem de meia idade, de barba negra e cabelos grisalhos, cruza os braços como se estivesse sentindo mais intensamente o frio da brisa do mar. A mulher fecha os braços à frente do seu corpo, também se protegendo. A criança move as mãos, como se pedisse ou indagasse. Todos possuem os pés descalços. A praia, ao fundo, reforça a ideia de solidão e ausência, como se tratasse de uma família de náufragos, potencializando a dramaticidade da imagem, remetendo a situações enfrentadas por milhares de famílias, tanto na atualidade quanto no passado.

Nesse sentido, refletindo sobre as situações de abandono que se estabelecem a partir de contextos familiares, encontramos referência na representação hagiográfica realizada por Fra Angélico, que mostra a fuga da Sagrada Família para o Egito, representada então como

bando de retirantes, como andarilhos e fugitivos (Figura 23), permitindo-nos refletir que são situações extremas que fazem com que as pessoas deixem seu lar e sua terra.

Figura 24 - Fra Angelico. *Fuga para o Egito* - 1451

Têmpera. Museu San Marco. Florença. 38 x 37 cm



Fonte: <https://goo.gl/6akd79>

Figura 25 - Fernando Diniz. *Sem Título* - 1953

Óleo sobre tela. Instituto Nise da Silveira. 48 x 63 cm



Fonte: MELLO, Luiz Carlos. Nise da Silveira: caminhos de uma psiquiatra rebelde. (Pág.: 64)

Diante das diversas possibilidades que se revelam, portanto, nas situações de abandono, podemos pensar tanto nos ideais de liberdade defendidos por Diógenes, quanto em questões econômicas e, ainda, em fatores psicológicos e subjetivos, nos interessando aqui, sobretudo, o abandono como fenômeno existencial, inerente à condição humana. É um fenômeno que, sendo existencial, atravessa diferentes séculos e contextos culturais, o que permite invocar uma pintura de Fernando Diniz, interno do Centro Psiquiátrico do Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro, que após ser tratado com eletro-choque e submetido à coma insulínico, foi retirado do isolamento e levado aos cuidados da psiquiatra Nise da Silveira³, integrando-se às atividades da oficina de terapia ocupacional, que oferecia atividades de modelagem e pintura. Nessa pintura (Figura 25) o então interno retrata uma casa onírica, nostálgica, reorganizando seus desejos e afetos através da arte:

Fernando Diniz é um homem massacrado pela sociedade, Mulato e paupérrimo, criado com sua mãe, modesta costureira, desde a infância foi humilhado. Cresceu em promíscuos casarões de cômodos, aspirava habitar numa casa somente sua, lugar íntimo e seguro. Essa casa jamais existiu. A casa de Fernando foi uma casa onírica. [...] Ambicionava estudar engenharia e casar-se com Violeta, menina branca e rica, filha de uma das patroas de sua mãe. Quando cursava o 2º grau, sempre com notas excelentes, teve a notícia de que Violeta havia se casado. Foi a catástrofe. A luta no mundo real, tão difícil, perdia de súbito o sentido (MELLO. 2009.p.61).

Assinando normalmente as pinturas que realizava com a letra inicial de seu nome e sobrenome, um dia deixou de assinar. Questionado, ele respondeu: “não assino mais não [...] Não sou mais uma pessoa, sou uma coisa sem nome” (MELLO, 2009, p.61). Desse modo, no desamparo os sonhos se perdem, o sentido da existência se torna vago, e o abandono conduz mesmo à incapacidade mental, rompendo as relações do indivíduo com o mundo exterior. Sobrevive porém, muitas vezes, um desejo de retorno e abrigo, de busca por um lar inalcançável e para sempre perdido, sendo a representação da casa e de seus interiores acolhedores um símbolo desta busca.

[...] a casa capitaliza suas vitórias contra a borrasca. E, já que em uma pesquisa sobre a imaginação devemos ultrapassar o reino dos fatos, sabemos bem que nos sentimos mais tranquilos, mais seguros na velha morada, na casa natal, que na casa das ruas que só de passagem habitamos (BACHELARD, 2008. p.59).

³ Dr^a Nise da Silveira (1905-1999) inovou o tratamento para doentes mentais no Brasil, implementando ateliês de pintura e modelagem no Centro Psiquiátrico do Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro, permitindo que seus pacientes expressassem, pelas linguagens da arte, conteúdos do inconsciente (Nise da Silveira – Caminhos de uma psiquiatra rebelde. 2009).

CAPÍTULO II - O ABANDONO NA CONTEMPORANEIDADE

O Bicho

Vi ontem um bicho
Na imundície do pátio
Catando comida entre os detritos.
Quando achava alguma coisa,
Não examinava nem cheirava:
Engolia com voracidade.
O bicho não era um cão,
Não era um gato,
Não era um rato.
O bicho, meu Deus, era um homem.
(BANDEIRA, 1948)

Vítimas muitas vezes reduzidas a cobrir o chão das cidades ricas, no aguardo de derradeiras ajudas, ou de improváveis remissões de seus males, Resignados, esses homens e essas mulheres não agem, e quase nunca esperam, como paralisados, extenuados, esvaziados, eles, por faltar saídas ao seu destino e confiança na ação, ficam ali, desconectados do mundo (ROILLÉ, 2009, p.146).

Na contemporaneidade existem diversas circunstâncias que levam as pessoas a situações de abandono, havendo variadas combinações de possibilidades na constituição de um morador de rua, cujo traço comum é, aparentemente, a destituição dos sonhos e anseios por uma vida digna. Apresentados e representados através das mais variadas linguagens artísticas, os despossuídos revelam sua presença através de rostos e corpos que permanecem anônimos, ainda que se desloquem pelas ruas da cidade e sejam oferecidos como obras de arte aos nossos olhos. Esse anonimato é, por sua vez, também uma espécie de casca de proteção, de anteparo que defende visualmente esses seres expostos e, ainda, aqueles que os observam, na medida em que “[...] os verdadeiros pontos de partida da imagem, se os estudarmos fenomenologicamente, revelarão concretamente os valores do espaço habitado, o não eu que protege o eu” (BACHELARD, 2008 p. 24).

Neste estudo toma-se particularmente o morador de rua como exemplo de indivíduo que cria um espaço próprio, constituindo territórios reais e imaginários a partir de necessidades objetivas e subjetivas que o obrigam a criar *lugares* que lhe ofereçam condições mínimas de ocupação do mundo. Nesse sentido, Bachelard nos fala que “[...] é preciso dizer como habitamos o nosso espaço vital de acordo com todas as dialéticas da vida, como nos enraizamos, dia a dia, num ‘canto do mundo’” (BACHELARD, 2008. p. 24). Essa ocupação

momentânea de espaços é seguida de uma busca quase incessante por novos abrigos que lhes protejam.

Figura 26 - Paulo Nazareth. Notícias de América - 2011/2012
Fotografia digital



Fonte: <http://goo.gl/s92OcT>

As imagens da pintura tradicional mostram a visualização dos moradores e habitantes das ruas, possibilitando as reflexões iniciais sobre o drama dos despossuídos. Na contemporaneidade, porém, outras linguagens artísticas, em especial a fotografia – além de esculturas, performances, instalações e projeções – possibilitam identificar e analisar novas configurações do abandono. Nesse sentido, a produção do artista mineiro Paulo Nazareth estabelece diálogos com as situações de abandono vivenciadas por andarilhos, sobretudo no projeto intitulado “Notícias da América” 2011/2012 (Figura 26), mostrando uma ação que se estendeu por mais de um ano, onde executa uma espécie de pesquisa de campo, em uma residência móvel em que atravessa a América Latina até chegar aos Estados Unidos, ação que simula os deslocamentos realizados pelos andarilhos e permite refletir sobre diversos aspectos das pessoas em situação de abandono. Seu deslocamento pessoal é uma ação efêmera e se concretiza por meio do registro fotográfico dessa viagem, onde se percebe uma dualidade entre o pessoal e o universal e um encontro com si mesmo.

Algumas das imagens produzidas nesse contexto, apesar de seu caráter de construção artística, podem ser facilmente identificadas com ações cotidianas de andarilhos e moradores de rua, como podemos observar em *Pés com pó do Brasil, Argentina, Paraguai, Bolívia*,

Chile Peru, 2011/2012 (Figura 27), que evidencia o desamparo que um andarilho experimenta nos deslocamentos que executa.

Figura 27. Paulo Nazareth. *Pés com pó do Brasil, Argentina, Paraguai, Bolívia, Chile Peru - 2011/2012*

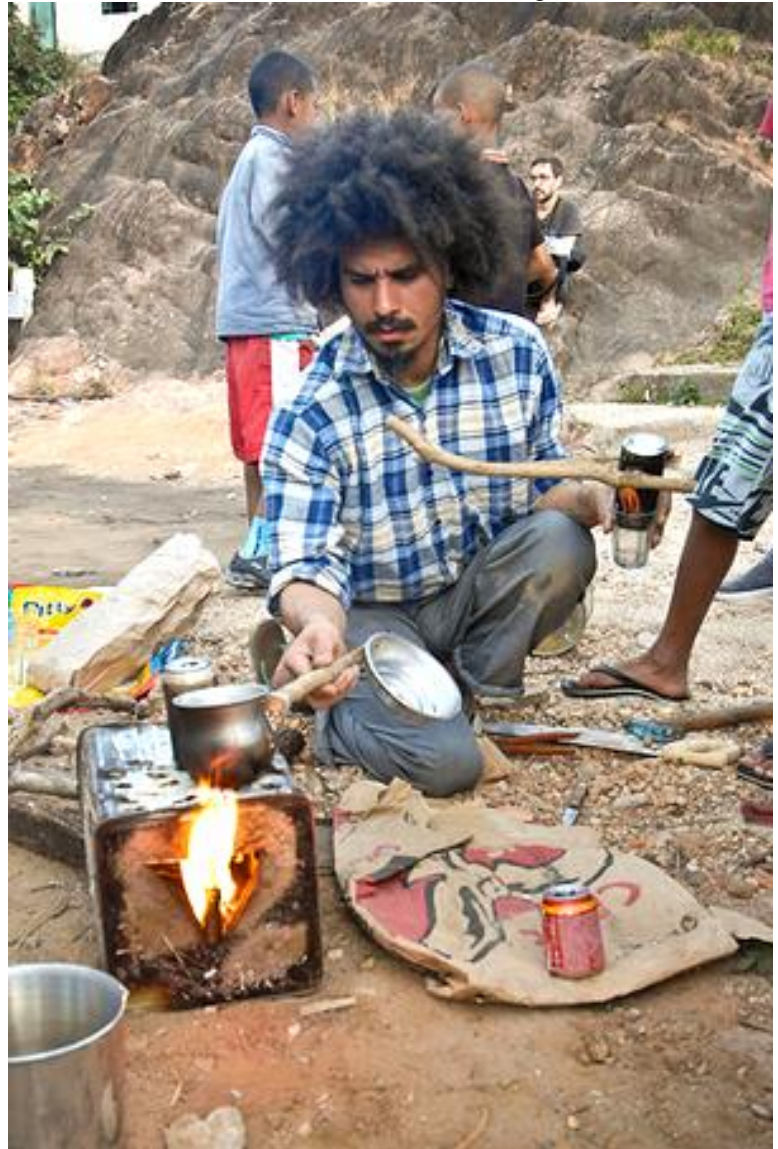


Fonte: <http://goo.gl/vYEEYas>

O artista realiza assim, utilizando o próprio corpo como suporte e meio expressivo, uma série de trabalhos em torno do ato de caminhar, experimentando longos períodos de tempo para a vivência desses deslocamentos geográficos, caminhadas que são “[...] manifestações de projetos mais abrangentes, cuja extensão temporal e geográfica está estritamente ligada à vivência do artista” (MAZZUCHELLI, 2012.)⁴, com o corpo do artista operando, nesse contexto, uma síntese temporal e espacial da experiência vivida pelo homem em relação ao mundo à sua volta, análoga à experiência dos andarilhos, mendigos e moradores de rua, que caminham solitariamente e vivenciam a fome e a incerteza.

⁴ Citações a partir do Livro de Paulo Nazareth: *Arte contemporânea /LTDA. Sobre marfins, dentes e ossos: uma breve introdução ao trabalho de Paulo Nazareth*, por Kiki Mazzucchelli. Este livro não possui numeração em suas páginas.

Figura 28 – Paulo Nazareth. *Intervenção do Artista às margens do Rio Grande* - 2012
Fotografia: Bruna Brandão



Fonte: <https://goo.gl/tPPwZz>

Na intervenção do artista às margens do Rio Grande (Figura 28) temos um momento desses deslocamentos, aparentemente “fora do tempo”, anacrônico: o preparo do alimento diretamente sobre o fogo – uma atividade pré-histórica. Aqui a ação se dá em um fogão improvisado em uma lata disposta no solo, com a utilização de latas de refrigerante como utensílios culinários. No entorno embalagens e sacos de papel, madeiras a serem consumidas e outras pessoas, em um cenário que remete aos primórdios da evolução humana. As roupas do artista, que lhe oferecem certa proteção, indicam a possibilidade de que pertenciam a outra pessoa, pelas dobras na barra da calça.

Figura 29 – Paulo Nazareth. *Notícias da América* - 2011



Fonte: <http://goo.gl/r0Kije>

Figura 30 – Paulo Nazareth. *Notícias da América* - 2011



Fonte: <http://goo.gl/s92OcT>

Paulo Nazareth produz ainda, em *Noticias da América* – 2011/2012, uma série de imagens nas quais seu corpo pode ser identificado, mas seu rosto encontra-se velado, evidenciando situações em que nem sua identidade nem seus sentimentos são percebidos. Sabe-se que o rosto é que confere distinção ao ser humano, diferenciando-o entre pessoa e objetos, entre “ser” e “coisa”. Essa ausência de identidade e situações de desaparecimento são comuns às enfrentadas pelos despossuídos, em um ambiente no qual o único rosto,

[...] que se esboça, a única voz que toma corpo, no diálogo silencioso que ele prossegue com a paisagem texto que se dirige a ele como aos outros, são aos seus - rosto e voz de uma solidão ainda mais desconcertante porque evoca milhões de outras (AUGE, 1994, p. 95).

Diante da produção de Paulo Nazareth podemos pensar, portanto, que os processos de desaparecimento dos sujeitos se estabelecem a partir da perda de sua identidade e isolamento social, com a consequente perda de suas referências pessoais, memórias e contatos duradouros, em um processo no qual “sua identidade vai se transformando de acordo com o contexto local, as relações sociais vigentes e os subgrupos com os quais convive” (MAZZUCHELLI, 2012.)⁵. Essa produção fala da impossibilidade de conferir uma identidade fixa aos andarilhos e moradores de rua, pois são obrigados a renegociar, a todo o momento, seus hábitos, sua linguagem e até mesmo sua localização espacial, uma vez que não *são* dos locais em que se encontram, mas neles apenas *estando*:

[...] todo o espaço público urbano é resultado de uma topologia de saturação e vazio, de lugares estriados e lisos, de soma e subtrações: [...] camadas justapostas que engendram dispositivos de habitar, de transitar e de conviver resultando em uma cartografia complexa cujos vetores apontam para as mais variadas relações de poder (DAMÉ et al., 2015, p. 191).

As pessoas que vagam, aparentemente sem referência ou ponto de chegada, são nômades caminhando pelas estradas e centros urbanos, acumulando objetos e afetos, garimpando sua sobrevivência pelas calçadas, pontes, viadutos e praças ocupadas, locais públicos que, de algum modo, caracterizam e conferem ‘identidade’ a estas pessoas, em um contraponto à vida privada experimentada dentro das casas, escritórios e comércios. Tratam-se, portanto, de ocupações através das quais esses personagens definem e recriam, ainda que provisoriamente, *seu lugar* – cenários efêmeros que, uma vez abandonados, revelam-se através dos resíduos e rastros neles deixados.

[...] aqui, o espaço é tudo, pois o tempo já não anima a memória. A memória – coisa estranha! – não registra a duração concreta, a duração no sentido bergssoniano. Não podemos revelar as durações abolidas. Só podemos pensá-las, pensá-las na linha de um tempo abstrato privado de qualquer espessura. É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências (BACHELARD, 2008, p.28).

Os andarilhos estão, invariavelmente, em busca de um território seguro onde possam reconstituir, ainda que provisoriamente, sua casa, como espaço para guardar suas memórias e afetos, geografia na qual é preponderante a importância do rosto, como mapa que confere identidade a uma pessoa. São, porém, somente suas memórias capazes de estabelecer ligações com a realidade, ligações que muitas vezes se perdem ao longo das dificuldades enfrentadas

⁵ Citações a partir do Livro de Paulo Nazareth: Arte contemporânea /LTDA. Sobre marfins, dentes e ossos: uma breve introdução ao trabalho de Paulo Nazareth, por Kiki Mazzucchelli. Este livro não possui numeração em suas páginas.

nas caminhadas e situações de abandono. Para manter viva a memória de pessoas em situação de rua, o fotógrafo francês Olivier Pasquier (1908) apresenta a ideia do diário de viagem, propondo a criação de um álbum de recordações com as acumulações geradas ao longo dessas caminhadas, buscando traços do ponto de partida por meio de fotos ou pertences das pessoas e, ainda, por meio de objetos coletados na caminhada que ativem referências em suas memórias. Desse modo, Pasquier propõe a um grupo de marroquinos abrigados na “Casa da Solidariedade”, em Paris, que organizem suas memórias para a reconstrução das trajetórias por eles percorridas, auxiliando-os a melhor se localizarem. Esse trabalho, articulando-se a partir de fragmentos como recibos de compras, bilhetes e anúncios, transformados em agentes ativadores das memórias dos lugares por onde passaram, se intitula justamente *Para nada esquecer* (Figura 31).

Figura 31 - Olivier Pasquier. *Para nada esquecer* - 2014
Gennevilliers. França. Fotografia



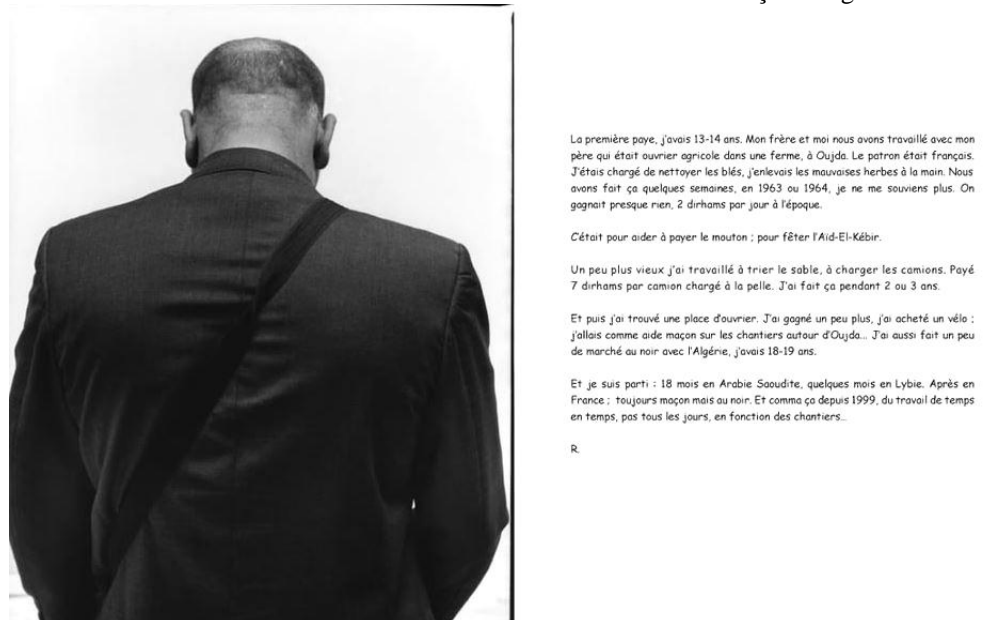
Fonte: <http://goo.gl/ilFzLL>

Pasquier oferece ainda aos seus retratados uma oportunidade de autoexpressão, pedindo-lhes para contar sobre os motivos que os trouxeram até onde estão e refletir sobre sua história e propósitos, relato textual que é exposto ao lado dos retratos, que são feitos de uma realidade feita de precariedade, medo, tristeza, solidão e fome. Para muitas dessas pessoas a vergonha de sua condição existencial é uma constante, como pode ser observado na imagem da série *O primeiro pagamento* – 2014 (Figura 32), onde o homem retratado não permite que

seu rosto seja revelado e opta pelo anonimato. Olivier Pasquier observa que muitos fotografos apenas representam o mundo diversamente, mas, para ele, o mais importante é transformá-lo, colocando-se “[...] o mais próximo possível dos indivíduos singulares, transformando-os em sujeitos”:

[...] o procedimento adotado mescla a produção de imagens e a resistência aos efeitos da precariedade. Pois o projeto permite aos participantes ser três vezes sujeitos: pelo texto, por meio do qual puderam interrogar-se sobre si próprios, pela palavra, que recuperaram ao longo das fases do projeto; e, naturalmente pela fotografia (ROUILLÉ. 2009.p.179).

Figura 32. Olivier Pasquier. *Série O primeiro pagamento* - 2014
Gennevilliers. França. Fotografia e texto⁶.



Fonte: <http://goo.gl/RXEqwD>

Aqueles que não possuem uma casa de verdade ou um local de assistência criam seus próprios simulacros de casa, servindo-se para isso de um canto de praça, um vão de calçada, uma caixa de papelão, criando ainda uma coreografia de atitudes e gestos que complementam a fantasia de um lar em forma de abrigo, dentro do espaço público contemporâneo, possuindo

⁶ Tradução: *O primeiro salário, eu tinha 13-14 anos. Meu irmão e eu trabalhávamos com meu pai que era agricultor em uma fazenda, em Oujda. O patrão era francês. Eu era responsável pela limpeza do trigo, retirava as ervas daninha com as mãos. Fizemos isso por algumas semanas em 1963 ou 1964, já não me lembro mais. Ganhávamos quase nada, 2 dirhams por dia naquela época. Que era para ajudar a pagar o carneiro: para a celebração do Aid-El-Kébir. Um pouco mais velho eu trabalhei na extração de areia, carregando os caminhões. Recebia 7 dirhams por caminhão carregando com uma pá. Fiz isso por 2 ou 3 anos. Em seguida encontrei um trabalho de operário. Eu ganhei um pouco mais, achei um veio: trabalhei como pedreiro nas obras o entorno de Oujda... Trabalhei também um pouco no mercado negro na Argélia, tinha 18-19 anos. E eu parti: 18 meses na Arábia Saudita, alguns meses na Líbia. Depois na França: mas sempre pedreiro ou negro. E assim desde 1999, trabalho de tempos em tempos, não todos os dias, em canteiros de obras.*

“todos os abrigos, todos os refúgios, todos os aposentos [...] valores oníricos consoantes” (BACHELARD, 2008.p.25). É o sonho de uma casa real que se edifica a partir de suas memórias e afetos, mas que não se completa em sua totalidade, tendo em vista a precariedade desses locais e materiais, sendo o espaço criado/idealizado pelos moradores de rua uma ponte entre o real e o imaginário: uma transmutação em que o desejo e a necessidade atritam permanentemente com a realidade.

É um ser que, tendo como cerne o abandono, se torna “[...] um sonhador de casas, que vê casas em toda parte. Tudo serve de motivação para os sonhos de abrigo” (BACHELARD, 2008, p.69), sonhador que vai construindo seu lar a partir dos materiais precários com os quais estabelece ligação, de suas histórias e guardados, buscando dentro de suas limitações algum conforto que lhes restitua algo da felicidade do lar: “[...]se nos perguntassem qual o benefício mais precioso da casa, diríamos: a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz” (BACHELARD, 2008, p.26).

Esse abandono e necessidade de abrigo ficam mais evidenciadas quando os moradores de rua se encontram em idade avançada e somam-se às dificuldades relacionadas à falta de saúde e a de se conseguir abrigo, alimentação e segurança – situações que encontramos na série *Memórias de Rua* – 2014, do fotógrafo português Miguel Castello, onde figura a imagem de José Aparecido Marquette (Figura 33), morador de rua há décadas, com seu cabelo grande e branco, pele aparentemente queimada de sol, unhas e mãos sujas, roupas de tonalidade escura, que se destacam diante do fundo enegrecido e remetem ao chiaroscuro caravagesco, construindo visualmente essa série uma dramática do abandono na qual não falta lugar para a afetividade (Figura 34).

Figura 33 – Miguel Castello. *Memórias de Rua*. 2014
| Morador de rua: José Aparecido Marquette. Fotografia Digital.



Fonte: <https://goo.gl/XkSrl3>

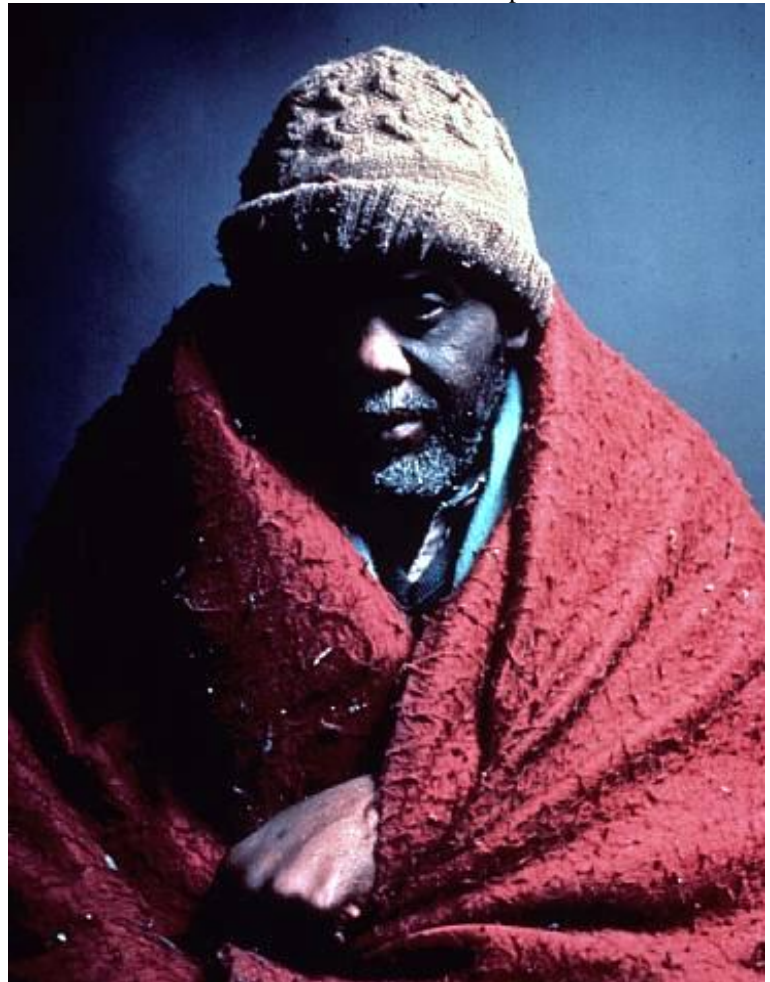
Figura 34 – Miguel Castello. *Memórias de Rua*. 2014
| Fotografia Digital.



Fonte: <http://goo.gl/YOvtbh>

As fotografias do norte americano Andres Serrano (1950) que retratam situações de abandono dialogam com a linguagem das *fotografias humanitárias*, “surgidas com o inusitado aumento dos excluídos, dos deserdados, de homens reduzidos ao estado de “coisas” (ROUILLÉ, 2009.p.146) e mostram pessoas esquecidas pela sociedade, na tentativa de retirá-las de sua condição de invisibilidade. Nas suas séries *Nômades* (1990) e *Moradores de Nova York* (2015) (Figuras 35 e 36), Serrano detém seu olhar sobre os moradores de rua em imagens de pessoas apartadas de suas famílias, que vagam pelas ruas da cidade sem destino e com a dignidade abalada diante das humilhações impostas pela precariedade de sua condição existencial.

Figura 35 – Andres Serrano. Série Nômades. *Roosevelt*. 1990
Impressão em Cibachrome



Fonte: <http://goo.gl/iSuqur>

O morador de rua Roosevelt (Figura 35), por exemplo, parece ter sido orientado no estúdio sobre a maneira de se posicionar diante do fotógrafo, sendo perceptível a organização do cobertor vermelho sobre seus ombros e do gorro de cor escura em sua cabeça, gerando

assim uma imagem altamente estetizada, o que pode ser entendido como uma tentativa do artista em minimizar os sofrimentos e angústias da realidade apresentada.

Dentre as diversas imagens da série, podemos ver também a moradora de rua Payne (Figura 36), uma mulher negra que tem sobre sua cabeça um gorro felpudo de cor clara. Percebemos que está vestida para uma estação de inverno intenso, pois seu agasalho parece ser bastante grosso, transmitindo uma sensação de aconchego. Podemos perceber que, mesmo com a tentativa de Serrano em resgatar a dignidade dessas pessoas, a força imagética das fotografias parece eternizar sua quase invisibilidade, do mesmo modo que tal interferência pode ser percebida como um simulacro diante da realidade, pois aquele momento eternizado por meio da lente do artista não traz de volta a esperança em um recomeço, nem perspectiva de melhorias em sua condição de vida.

Figura 36 – Andres Serrano. Nomads. *Payne*. (1990)
Impressão em Cibachrome



Fonte: <http://goo.gl/OgbHpd>

Refletindo sobre as questões que envolvem o contato com essas pessoas e na maneira com que Andres Serrano as retrata, podemos entender que “nas sociedades ocidentais contemporâneas, a exclusão e o sofrimento são por demais sufocados e contidos, para que

possam ser captados às pressas” (ROUILLE, 2009. p.178), sendo então necessário que se estabeleça uma abordagem que de alguma maneira contribua para reduzir o distanciamento entre essas pessoas e a sociedade e, por sua vez, contribua para uma conscientização que reduza a condição de (quase) invisibilidade que as atinge.

Nesse sentido, Serrano apresenta uma espécie de crônica dos tempos em que vivemos, envolvendo-se com diversos moradores de rua de Manhattan (NY), para, em seguida, criar a série *Moradores de Nova York – 2014* (Figura 37), em que continua retratando as situações de abandono identificadas na atualidade, mostrando imagens que denunciam as dificuldades vivenciadas pelos *homeless*, homens e mulheres sem teto que perambulam pelas ruas de Nova York em busca de comida e abrigo, como o casal Ryan (morreu de complicações no fígado duas semanas depois) e Shelly: “[...] excluídos do coletivo, sozinhos diante de sua dor” (ROUILLE, 2009. p.147).

Figura 37 – Andres Serrano. *Serie Moradores de NY. Ryan e Shelly – McMahon. 2014*
Fotografia Digital



Fonte: <http://goo.gl/fvxAdq>

A origem da série *Moradores de Nova York* (2014) se deu a partir da percepção do artista do aumento significativo de sem-tetos na cidade, com Serrano começando por comprar as placas que eles usavam para pedir esmola e as utilizando na produção de um vídeo intitulado *Sinal dos Tempos*⁷ e, depois, retornando para fotografar os mesmos desabrigados de quem comprara as placas. Diferentemente das fotos da série *Nomads*, realizadas em estúdio, em *Moradores de Nova York* o fotógrafo parece não interferir diretamente na

⁷ O Vídeo *Sinal dos Tempos* pode ser visualizado em: <https://goo.gl/fhm7xR>

composição, afastando-se da ideia de simulacro e, pelo contrário, enfatizando a existência e presença desses habitantes fantasmas da cidade ao expor suas imagens em locais de grande circulação de pessoas, em fotografias de grande formato, estrategicamente instaladas em espaços normalmente ocupados por anúncios publicitários (Figura 38 e 39).

Figura 38 – Andres Serrano. *Serie Moradores de NY*. 2014.
4ª Estação de Metro W. Street – West Village. NY. Fotografia Digital.



Fonte: <http://goo.gl/3DZGmU>

Figura 39 – Andres Serrano. *Serie Moradores de NY*. 2014.
4ª Estação de Metro W. Street – West Village. NY. Fotografia Digital. Fotografia Digital.



Fonte: <http://goo.gl/3DZGmU>

Em outra série fotográfica, Olivier Pasquier realiza ações nas quais as imagens de pessoas em situação de desamparo são apresentadas junto a um texto produzido pelos próprios

sujeitos retratados, levados assim a refletir *sobre quem são*. Para a realização desse trabalho, Pasquier frequentou um local chamado de La Moquete, espaço parisiense de acolhimento e reunião para os moradores de rua:

[...] um lugar onde falar é uma maneira de enganar a solidão, onde debater com as pessoas em atividade permite ficar em contato com a vida social, onde participar de ateliês de escrita mantém essas competências elementares que a exclusão afeta tão rapidamente, ou seja, um lugar para resistir, para não sucumbir à precariedade (ROUILLÉ, 2009, p.179).

As fotografias, no entanto, deixam em segundo plano o lugar onde foram tiradas, evidenciando, pelo contrário, a face da pessoa retratada, como que os retirando do anonimato e restituindo-lhes uma identidade perdida. Os textos, ao lado da pessoa, foram por elas elaborados a partir de uma reflexão colocada pelo fotógrafo: “Quem é você tão profundamente em si mesmo?”. Pasquier retrata desse modo diversas pessoas para a série intitulada *Serge, Denise, Francois... – 2014* (Figuras 40, 41e 42), onde mostra a imagem das pessoas ao lado das palavras usadas para se definir, que mostram a profundidade dos seus sentimentos, como em *Bernard* (Figura 40), homem de meia idade que expõe seu desalento no olhar. A seriedade percebida em seu rosto e a força simbólica desse olhar evidenciam certa fragilidade diante da realidade. O texto elaborado por Bernard⁸ mostra, de certo modo, um inconformismo com a imagem, pois não se reconhece nela e não consegue estabelecer uma relação de identidade diante de sua própria representação. Bernard consegue ver a seriedade de seu olhar e, ainda, perceber que *aquele* na foto se parece com ele, embora não se aceite quando diz: “Não sou eu, é qualquer outra pessoa”.

⁸ Tradução: *Minha foto. Esta foto está errada, ela tem um olhar diferente. Eu não acredito que sou eu, por que ela não é real. Eu não sei se sou eu, na foto. Há um olhar atento olhando para mim, o olho direito. Há um nariz grande, eu não tenho um nariz como este. A foto não parece comigo. Há um olho que diz merda ao outro! Não sou eu, é qualquer outra pessoa. Eu tenho fotos minhas no meu bolso. Mas esta foto que está aí, eu não acredito que seja eu. É um grosso plano, agora eu não sei se sou eu ou qualquer um outro. O fotógrafo se enganou. Mas todos dizem que sou eu. Então está bem. Eu não encontro meu rosto como deveria ser. Me parece distorcido, estranho. O olho é grande, vigilante, ele olha com um ar de seriedade. Dizem que sou eu, mas eu não acredito. Lembra, mas não sou eu. Aquele que está na foto, eu não sei quem é. É um lindo rapaz. Bernard.*

Figura: 40. Olivier Pasquier. Serge, Denise, François... *Bernard*. 2014
Fotografia, texto



Ma photo.

Cette photo elle est de travers, elle a un regard de travers.

Je ne crois pas que c'est moi, parce que c'est pas normal,
je ne sais pas si c'est moi là, sur la photo.

Il y a un œil vigilant qui me regarde, l'œil droit.
Il a un grand nez, moi je n'ai pas un nez comme ça.

La photo ne me ressemble pas,
j'ai un œil qui dit merde à l'autre!

C'est pas moi, c'est quelqu'un d'autre,
j'ai des photos de moi dans ma poche,
mais cette photo qui est là, je ne crois pas que c'est moi.
C'est un gros plan alors je ne sais pas si c'est moi
ou quelqu'un d'autre.

Le photographe a dû se tromper.
Mais tout le monde a dit que c'était moi.
Donc c'est très bien.

Je n'arrive pas à trouver mon visage comme il faut,
parce que c'est en biais;

L'œil est grand, vigilant, il regarde avec un air sérieux.

On m'a dit que c'était moi, je crois que c'est pas moi.
C'est pas moi mais il me ressemble.
Celui qui est sur la photo, je ne sais pas qui c'est.
Il est beau garçon.

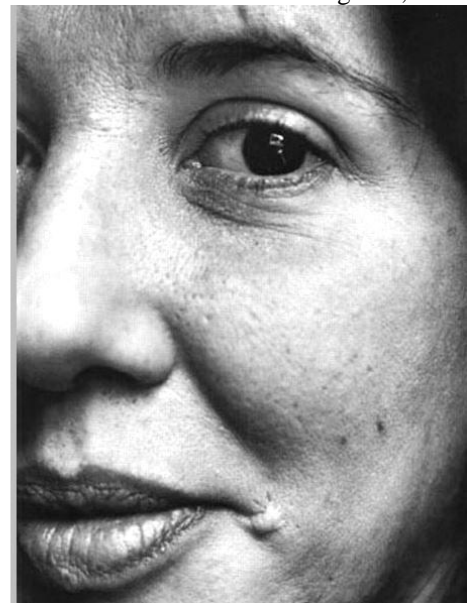
Bernard

Fonte: <http://goo.gl/zGeQkT>

Figura: 41. Olivier Pasquier. Serge, Denise, François... *Elisa*. 2014
Fotografia, texto

Un regard, des yeux qui regardent, qui observent, qui se
cachent quand ils ont honte.
Et de petites rides qui se forment tout autour, ces
cicatrices que le temps qui passe guérit et sur lesquelles
un jour tout à coup mes yeux retombent.
Les lèvres, une bouche qui embrasse et qui aime et qui
parfois insulte.
Un visage qui mûrit et qui souvent sourit quand il parle.

Elisa



Fonte: <http://goo.gl/kYt631>

Do mesmo modo, Pasquier mostra a imagem de *Elisa* (Figura 41), uma mulher que possui *olhos que examinam*, observam, se escondem quando se envergonham. Uma mulher que fala das suas rugas e cicatrizes⁹, construindo uma maneira poética de apresentar as

⁹ Tradução: *Um olhar, olhos que examinam que observam que se escondem quando se envergonham. E das pequenas rugas que se formam em seu redor, cicatrizes do tempo que passou e curou e sobre elas um dia de*

cicatrizes que seu corpo e alma apresentam, falando de suas memórias e dores, mas também do alento proporcionado pela ação do tempo, que parece amenizar seus sofrimentos e um dia fará cessar todos. Elisa parece colocar certa poesia ao se descrever, empregando beleza e sinceridade em sua fala.

Podemos ver também a imagem de *Patrick* (Figura 42), um homem aparentemente perturbado com sua condição existencial, que fala em seu texto de sofrimentos que o encarceram diariamente como uma eternidade. Demonstra, assim, uma grande força expressiva ao evidenciar seu inconformismo com as pessoas que passam por ele sem o ver¹⁰; demonstra com palavras sua condição de invisibilidade diante do olhar das pessoas que passam por sua vida que poderiam auxiliar em sua condição de abandono.

Figura: 42. Olivier Pasquier. Serge, Denise, François... *Patrick*. - 2014
Fotografia, texto



Sous un crâne en ébullition,
Des réponses à des questions universelles,
Qui entraînent sans cesse un flot croissant de nouvelles
interrogations.
Mouvement perpétuel d'une quête sacrée,
Révolte et incompréhension,
Recherche d'une perfection jamais atteinte,
Refus de l'immortalité dans la souffrance des karmas
successifs...
De mon vécu quotidien surabondant,
Chaque jour m'est déjà une éternité;
Aussi, vous qui entrez en moi sans me voir,
N'oubliez pas d'éteindre en sortant
La lumière qui brille au fond de mon regard
A droite.

Patrick

Fonte: <http://goo.gl/UH0wVZ>

Patrick fala metaforicamente de suas necessidades e sonhos, fala sobre a luz que brilha no fundo de seu olhar como uma última esperança em se fazer visível: luz que não consegue

repente meus olhos recairão. Os lábios, uma boca que envolve e ama e, por vezes, insulta. Um rosto envelhecido que sorri quando fala. Elisa.

¹⁰ Tradução: *Tenho uma mente em ebulição. Das respostas sobre questões universais. Que provocam incessantemente novas interrogações. Movimento permanente de uma busca sagrada, Revolta e incompreensão. Busca de uma perfeição nunca alcançada, Negação da imortalidade no sofrimento dos carmas sucessivos... Do meu cotidiano superabundante, Todos os dias me é uma eternidade; Além disso, você que passa por mim sem me ver, Não esqueça ao partir de apagar A luz que brilha no fundo de meu olhar. O Direito. Patrick.*

dar visibilidade à sua existência, luz que se apaga diante da sua solidão, da tristeza e do abandono. O trabalho de Olivier Pasquier se constitui assim como uma poética da empatia e da solidariedade, ao nos aproximar não apenas do rosto desses personagens, mas também, por meio de seus depoimentos, de suas personalidades e dramas pessoais, situando o olhar desses seres no mesmo nível que o nosso e retirando-os de sua solidão e abandono.

A produção do polonês Krzysztof Wodiczko (1943) também dialoga com as situações de abandono nos centros urbanos contemporâneos, mostrando que as cidades se traduzem em uma indústria monstruosa de expulsão e exclusão social. O artista, buscando conscientizar a sociedade que a população de rua é parte da arquitetura das cidades, utiliza a arte de maneira concreta para defender a inclusão dessas pessoas, como em *Veículo para sem teto* 1988-89 (Figura 43). Pensado a partir da estrutura dos carrinhos de supermercado, o objeto idealizado por Krzysztof Wodiczko foi construído em três partes com materiais impermeáveis: na parte superior o morador de rua pode descansar e dormir; na inferior pode guardar e transportar os objetos do seu cotidiano; na parte da frente um dispositivo serve como lavatório, possibilitando sua higiene pessoal e limpeza de seus pertences. Embora esses veículos não representem uma solução para os problemas dos moradores de rua, eles proporcionam refúgio temporário para os que não possuem acesso aos abrigos institucionalizados.

Figura: 43. Olivier Krzysztof Wodiczko. *Veículo para sem teto*. 1988-89
Técnica mista. Dimensões variadas



Fonte: <http://goo.gl/JvtgLI>

Krzysztof Wodiczko se utiliza também do espaço público para apresentar questões sociais por meio de projeções em fachadas de edifícios e monumentos das cidades. Seu trabalho *Projeções de sem teto* – 1986-1987 (Figura 44) mostra corpos anônimos

mergulhados na penumbra da noite, acrescentando uma nova realidade aos monumentos tradicionais, iluminados e envoltos por projeções que rompem o silêncio da invisibilidade e contam histórias de sofrimento e abandono de pessoas que, embora habitantes do espaço público, encontram-se exiladas da arquitetura das cidades. Essas projeções ampliam e potencializam as maneiras com que as situações de abandono são colocadas e devolvidas, através da arte, ao próprio espaço público.

Figura 44. Krzysztof Wodiczko. *Projeções de sem teto* - 1986-1987
Memorial aux Soldats Guerre Civile. Boston, USA



Fonte: <http://goo.gl/0oUDHW>

Podemos ver, nas *performances* realizadas pela artista guatemalteca Regina José Galindo (1974), a utilização de seu corpo em processos poéticos que expressam momentos de abandono e sofrimento, como em *Não perdemos nada com nascer* (2000) (Figura 45), ação em que a artista se coloca desprovida de vestimentas e em posição fetal, em um saco plástico transparente depositado em um aterro sanitário, promovendo assim uma espécie de descarte ritual do corpo-objeto. Explorando a reação dos moradores ao ver mais um corpo no lixão e demonstrando a fragilidade da vida frente à pobreza e à luta contra a violência, Galindo consegue assim unir questões subjetivas a questões globais, transmutando seu corpo individual em um corpo social e coletivo, capaz de dialogar, poeticamente, sobretudo com os dramas vivenciados pela mulher contemporânea e, em especial, pela latino-americana. Em ações performáticas que constituem uma narrativa visual por meio do corpo, Galindo produz imagens poderosas, uma imagem que “[...] torna-se um ser novo da nossa linguagem, expressa-nos tornando-nos aquilo que ela expressa – noutras palavras, ela é ao mesmo tempo

um devir de expressão e um devir de nosso ser. A expressão cria o ser” (BACHELARD, 2008, p.7-8).

Abordando as atrocidades cometidas pela ditadura militar na Guatemala, as injustiças sociais e as discriminações de raça e de gênero, a artista denuncia o sofrimento do povo infligindo violência sobre seu próprio corpo, em gestos simbólicos que se afirmam como prova de resistência contra os mecanismos repressivos em vigor. Em “Alud” (2011) (Figura 46), a artista realiza uma performance na qual seu corpo apresenta-se recoberto por terra em uma maca de metal, própria das salas de necropsia, oferecendo ao público a oportunidade de lavá-lo.

Figura 45. Regina José Galindo. *Não perdemos nada com nascer* - 2000
Instalação



Fonte: <http://goo.gl/6XJ20I>

Figura 46 – Regina José Galindo. *Allud*. 2011
3 ° Bienal de Arte Contemporânea, em Thessaloniki, na Grécia. Instalação.



Fonte: <http://goo.gl/0MRjb7>

Já o conjunto de esculturas do artista norte-coreano Choi Xoo Ang (1975) que compõem a instalação *Ilhota de Asperger VI* – 2009 (Figuras 47, 48 e 49), permite-nos refletir sobre o isolamento e a solidão vivenciadas pela sociedade contemporânea, elaborando uma

crítica velada à ganância do sistema capitalista, produtor de abandono e isolamento, expressos por mãos estendidas em um gesto de súplica (Figura 47). Construindo uma narrativa sobre o mundo em que vivemos, através da perda de identidade de seus representados, em corpos sem rosto ou mutilados, Choi Xoo Ang dialoga com os processos de desaparecimento do sujeito, modelando corpos distorcidos e deformados de maneira hiper-realista. O título da instalação em questão faz referência à patologia conhecida como *Síndrome de Asperger*¹¹, estabelecendo assim uma possível analogia entre a sociedade atual e um estado patológico de isolamento, sentimento comum aos seres humanos nos tempos de hoje.

Figura 47 – Choi Xoo Ang. *Ilhota de Asperger VI* (Detalhe) - 2009
Óleo sobre Resina. Cortesia Galeria Albert Benamou. 35 x 92 x 57 cm



Fonte: <https://goo.gl/KmcMEc>

A imagem da escultura a seguir, também da instalação *Ilhota de Asperger* (Figura 48), mostra uma pessoa do sexo masculino instalada diretamente no chão da galeria, rebaixada, pequena, representada com uma cabeça desproporcional ao seu corpo que parece prendê-lo ao chão (que lembra uma calçada, remetendo aos despossuídos). Sua nudez e a ausência de pertences revelam sua condição de miséria e abandono. O corpo, desproporcional à cabeça, transmite certa fragilidade aos membros, condenando-o como ser vegetativo que não consegue se erguer, fazendo-nos lembrar das muitas pessoas que diariamente ocupam as calçadas, ruas e praças de nossas cidades. Em *As asas* (Figura 49), por sua vez, Choi Xoo Ang retoma a temática das mãos estendidas e amontoadas que formam, paradoxalmente, uma

¹¹ A Síndrome de Asperger, assim como o autismo, foi incorporada a um novo termo médico e englobador, chamado de Transtorno do Espectro do Autismo (TEA). Com essa nova definição, a síndrome passa a ser considerada, portanto, uma forma mais branda de autismo. Disponível em: < <http://goo.gl/Bg7KGi>>. Acesso em: 20/12/2015.

asa, expondo assim a dualidade existente entre as mãos dos oprimidos, mendigos e desvalidos em geral e o desejo de liberdade que se evidencia alegoricamente.

Figura 48 – Choi Xoo Ang. *Ihota de Asperger* (Detalhe) - 2010
Óleo sobre resina. Cortesia Galeria Albert Benamou, Paris



Fonte: <http://goo.gl/90R0v4>

Figura 49 – Choi Xoo Ang. *As asas.* (2008)
Óleo sobre resina, aço inoxidável. Cortesia Galeria Albert Benamou. 172x48x56cm



Fonte: <http://goo.gl/QnpqPQ>

Vítimas muitas vezes reduzidas a cobrir o chão das cidades ricas, no aguardo de derradeiras ajudas, ou de improváveis remissões dos seus males. Resignados, esses homens e essas mulheres não agem, e quase nunca esperam. Como paralisados, extenuados, esvaziados, eles, por faltar saída ao seu destino e confiança na ação, ficam ali, desconectados do mundo (ROUILLÉ, 2009, p.146).

Em diversos momentos de nossas percepções cotidianas, tratamos essas pessoas-corpos como não-sujeitos, como objetos descartáveis jogados pelos espaços públicos, igualmente convertidos, por nosso olhar seletivo, em não-lugares, mas que, apropriados pelos moradores de rua como abrigos/casas, oferecem-lhes o mínimo de proteção necessária para sua sobrevivência. Sem tempo para perceber o mundo à sua volta, nosso próprio olhar contribui

assim para o processo de desaparecimento e supressão desses sujeitos, colocados em uma permanente condição de invisibilidade, sendo talvez a arte, através de suas inúmeras linguagens, um meio essencial por permitir algumas aproximações à sua realidade, mostrando-nos as variadas maneiras pelas quais o abandono se manifesta no mundo contemporâneo.

Em alguns momentos percebemos tais pessoas e objetos, mas na maioria das vezes, simplesmente não os enxergamos, dado ao fato de que o olhar contemporâneo não tem mais tempo, em função da aceleração dos movimentos cotidianos e da rapidez que nosso olhar passa sobre as coisas (BRISSAC, 1998, p. 61).

Figura 50. Duane Hanson, *Habitação dos desamparados*. 1969
Resina de poliéster e fibra de vidro, óleo policromada, e acessórios,
Galeria Neue - Alemanha. Tamanho real.



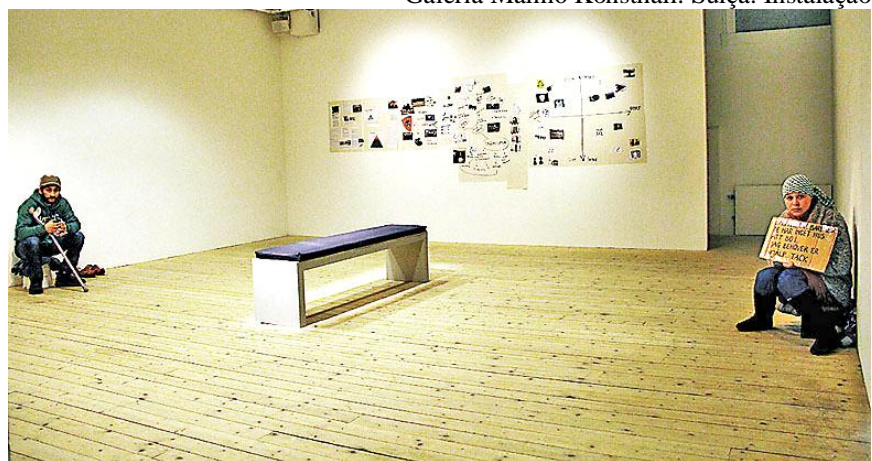
Fonte: <http://goo.gl/UovFGa>

O escultor norte americano Duane Hanson (1925), por exemplo, evidencia situações de abandono em obras como *Habitação dos desamparados*, 1969 (Figura 50), em esculturas de pessoas em tamanho real, que parecem ganhar vida por meio de seus cabelos, olhos, cores, roupas e acessórios, montando cenários que evocam imagens arquivadas em nossas memórias e forçam a percepção dessa realidade. A gestualidade observada nos três homens, além das roupas sujas e objetos que compõem a cena, evidencia sua condição de miséria e abandono, em contraste direto com o espaço tradicionalmente asséptico da galeria de arte, em uma intervenção quase duchampiana, pela dessacralização que promove. Nesse sentido, Duane Hanson, apesar de seu figurativismo, utiliza o espaço das galerias de modo estratégico e neo-dadaísta ao permitir presença aos despossuídos e fazer ver o invisível.

A próxima imagem, por sua vez, apresenta, também em um espaço expositivo convencional, uma situação e personagens aparentemente *reais*: um casal de pedintes, Lucas

Lacatus, de 28 anos, e Marcella Cheresi, de 26 anos (Figura 51), foram contratados pelo dono da galeria Malmö Konsthall, em Malmö, na Suécia, para ficar *simplesmente* em seu interior, em silêncio, ali *instalados*, proporcionando ao público, de modo inusitado (como animais em um zoológico), a visualização de seu desamparo e abandono. Enquanto Lucas Lacatus permanece sentado, devidamente vestido para uma estação fria do ano, com uma muleta apoiada sobre o ombro, denunciando uma condição de deficiência ou enfermidade, Marcella Cheresi segura um cartaz com um pedido de ajuda escrito em sueco: *Jag Har tva barn och de Har inget. Hus att bo i. Jag behover er hjalp. Tack* (“Tenho dois filhos e eles não têm casa para morar. Preciso de sua ajuda. Obrigado”). Um banco, no centro da sala, sugere que o espectador se aproxime e observe as *obras* da instalação, na qual, ainda que retirados de seu anonimato e deslocados do espaço público, permanecemos diante de seres de pouca ou nenhuma visibilidade.

Figura 51. Luca Lacatus e Marcella Cheresi -2015
Galeria Malmö Konsthall. Suíça. Instalação



Fonte: <http://goo.gl/RzMyn8>

As instalações artísticas, portanto, potencializam poeticamente as situações de abandono, talvez em função do fato de que dentro de uma galeria de arte somos conduzidos à condição de observadores ativos, em uma situação que nos obriga a ver e reconhecer o outro, pois no espaço expositivo tornamo-nos sujeitos capazes de ver, sentir, questionar, sem nos sentir intrusos, conduzidos a uma aproximação segura e mediada da realidade, mas que pode nos permitir compreender os limites e armadilhas da nossa percepção. Percepção que, supostamente, se ampliaria quando o espaço da arte é ocupado por intensidades e acontecimentos concretos, por corpos que possuem vida, cheiro, calor, histórias e sentimentos, sonhos e necessidades, colocando-se (e submetendo-se) à disposição da arte para comunicar sua existência e denunciar sua condição de vida.

CAPÍTULO III – VESTÍGIOS: CONTORNOS SIMBÓLICOS DO ABANDONO

*O que mata um jardim não é o abandono.
O que mata um jardim é esse olhar de
quem por ele passa indiferente.*
Mario Quintana¹²

Consideramos como *vestígios* os resíduos de ocupações realizadas por pessoas em situação de abandono – restos e fragmentos de ocupação humana que são trabalhados por diferentes artistas contemporâneos em obras cujas modulações, presenças e ausências do corpo humano interagem com objetos descartáveis, configurando cenários da desolação, moradias provisórias e momentos de “pós-ocupação”¹³. Calçadas, praças, ruas, viadutos e construções abandonadas se configuram momentaneamente como a “casa” de pessoas em situação de desamparo. Nessa caminhada, atrás da herança imagética desses andarilhos, percebemos que os objetos abandonados transmitem informações importantes sobre os ocupantes de um determinado local. Referenciais imagéticos se constituem como *vestígios*, sendo o descarte, a coleta e a reciclagem de objetos indissociável do referencial imagético dos próprios moradores de rua. Nesse contexto, entrelaçam-se questões sociais, éticas, políticas, econômicas e ambientais, sendo os espaços urbanos palco de uma emergente conscientização a respeito do modo pelo qual a sociedade produz situações de abandono, sobretudo através do “[...] ritual cotidiano da deposição/descarte, coleta/recuperação e reciclagem que acontece no espaço público das metrópoles contemporâneas”:

[...] Esse ato público manifesta uma convergência significativa do design, das questões ambientais, sociais e da pobreza urbana, forçando a emergência de uma consciência sobre o drama humano dessas populações, mais do que isso esse fenômeno nos indica que em nossa sociedade há um descarte mais sujo, inquietante e perverso, capaz de devastar irreversivelmente a civilização: o descarte de seres humanos. (SANTOS, 2015).

Se quiséssemos estabelecer uma tipologia em torno desses objetos, poderíamos considerá-los em três grupos distintos: o primeiro concentrando os que podem ser reciclados, gerando uma fonte de renda e cuja venda auxilie minimamente na manutenção das necessidades desses desvalidos (papéis, metais, plásticos, etc.); o segundo circunscrito aos

¹² Disponível em: <http://goo.gl/9umZLl>

¹³ O termo “*pós-ocupação*” refere-se aos sinais deixados nos lugares ocupados por andarilhos, moradores de rua, mendigos e pedintes, através de resíduos e objetos que se configuram como *vestígios* e denunciam a presença destas pessoas mesmo após sua passagem.

seus pertences pessoais e cotidianos (roupas, cobertores, utensílios domésticos, alimentos e bebidas); o terceiro, que incorpora objetos dos dois grupos anteriores, sendo aquele dos visualizados na ocupação e pós-ocupação dos espaços públicos, configurando moradias e territórios provisórios (copos, pratos, marmitas, jornais, revistas, colchões, sapatos, restos de roupas e latas utilizadas para cozinhar alimentos, dentre outros). Esses objetos são referenciais da existência e passagem dos moradores de rua, andarilhos, pedintes e mendigos, percebidos como personagens errantes, anacrônicos e marginais em relação a um pretenso modelo social hegemônico. São seres descartáveis, cujos locais de ocupação podem ser percebidos como sítios arqueológicos reveladores de outra temporalidade.

Figura 52. Daniel Spoerri, *O almoço sob a relva* - 2010
Fondation Cartier pour l'art contemporain. Paris



Fonte: <http://goo.gl/dtnYHW>

Daniel Spoerri, artista suíço (1930), realiza um trabalho que consiste na ação de enterrar, cerimoniosamente, utensílios utilizados em uma refeição oferecida para 120 pessoas nos jardins da Fundação Cartier em Jouy en Josas, na França, em 23 de abril de 1983, fazendo referência irônica à célebre pintura de Manet de 1863, *Le Déjeuner sur l'Herbe* (*O Almoço na Relva*), ao batizar sua ação poética de *Déjeuner sous l'Herbe* (*O Almoço sob a Relva*). Realizando em 2010, vinte e sete anos depois, a *exumação* dos objetos que foram enterrados naquela ocasião e utilizando-se de técnicas arqueológicas, Spoerri propõe assim uma ação performática destinada a revelar os restos da ação realizada anteriormente e as marcas da passagem do tempo (Figura 52). Trata-se de garrafas vazias, taças, pratos, garfos, colheres e facas que ressurgem, retomando o brilho proporcionado pela exumação que os traz à luz e ao mundo do visível. Contrastam aqui, ironicamente, a transparência e fragilidade do vidro e a

brancura das louças com a terra e a escuridão da qual esses objetos emergem. Sabe-se que terra é a matéria prima de onde se extraem todos nutrientes que alimentam o ser, lugar de vida, mas também de decomposição, como são os locais ocupados pelos despossuídos, onde os vestígios da ação de alimentar-se, incluindo seus excrementos, são recorrentes, quase como um modo de delimitação espacial e ocupação territorial.

Figura 53. Duane Hanson, *Mulher abandonada* - 1973
Utrecht Museum voor Kunst Hedendaagse. Poliéster, fibra de vidro e acessórios. Instalação.



Fonte: <http://goo.gl/V5m52e>

Figura 54. Olivier Pasquier. *Para nada esquecer. Casa da Solidariedade* - 2014
Gennevilliers. França. Fotografia



Fonte: <http://goo.gl/vWhkr5>

Objetos utilizados se revelam como restos e vestígios quando descartados no espaço público, sendo facilmente associados aos despossuídos e marginalizados (igualmente descartados), sendo, portanto, comum que a visualização desses objetos seja associada a essas pessoas, como em *Mulher abandonada* –1973 (Figura 53), cena escultórica produzida pelo artista norte americano Duane Hanson (1925). Restos e vestígios, frequentemente observados

nos locais utilizados como abrigo por moradores de rua e andarilhos, constituem os simulacros da *casa* precária que os protege da chuva e do sol, garantindo-lhes o preparo dos alimentos e seu breve descanso. Locais constituídos por míseros pertences, mas que auxiliam e proporcionam, ainda que temporariamente, algum conforto. Pertences que, deixados para trás, marcam e identificam os locais por eles utilizados.

Em *Para nada esquecer, Casa da Solidariedade, 2014* (Figura 54), por sua vez, Olivier Pasquier mostra mais um cenário de desamparo em um ambiente em que podemos ver garrafas de plástico, uma sacola, diversos pares de sandálias, um colchão com lençóis amassados (instalado diretamente no piso próximo a uma escada de concreto), além de uma pasta sobre os lençóis da cama improvisada. A imagem sugere que o homem em cena esteja prestes a calçar-se para transpor a porta vermelha diante de si, que se abre para a entrada da luz e os desafios do mundo exterior, caminho inevitável a ser tomado pelo homem.

Tanto a escultura de Duane Hanson (Figura 53) quanto a fotografia de Olivier Pasquier (Figura 54) revelam situações de abandono nas quais os objetos acumulados são vitais e, quando descartados e deixados para trás, transformam-se em *vestígios* da *pós-ocupação*, constituindo-se enquanto informações visuais que remetem a seus usuários, permitindo reconstituir sua presença nesses locais: “[...] o referente não é um ser humano; a imagem se refere a ele, através de seu vestígio. O corpo que o referente (veste e objetos) sugere não foi visto durante o ato fotográfico; ele estava ausente” (ROCHA, 2013.p.26). Podemos assim entender os vestígios (Figura 55) como evocadores da presença de um corpo, ativando montagens virtuais arquivadas em nossa memória, que fazem lembrar uma pessoa por meio de uma ausência silenciosa.

Figura 55 - Manuel Rocha Neto. *Trapos SP* - 2015
Fotografia digital



Fonte: Acervo pessoal.

Pensando no deslocamento dos moradores de rua e nas ações que ativam os espaços públicos como moradias provisórias, percebemos que os vestígios configuram cenários íntimos que remetem a corpos ausentes e a processos de desaparecimento: seres que podem ser visitados poeticamente por meio dos resíduos por eles abandonados. Personagens que vagueiam de um local a outro, articulando concomitantemente presença e ausência. Desse modo, “[...] o vestígio que está na fotografia, por remeter a corpos, induz a formação de uma imagem mental vinda da memória e que, como imagem mental, é altamente mutável e fugaz” (ROCHA, 2013.p.26). São imagens que testam os limites de nossa capacidade de lembrar e mesmo de ver, ativando muitas vezes, pelo contrário, o esquecimento, fazendo com que esses reflexos do vazio se apaguem de vez, negando a existência dessas pessoas.

Figura 56 - Manuel Rocha Neto. *Minha casa* - 2007
Fotografia digital



Fonte: Acervo Pessoal.

A imagem anterior, *Minha casa* – 2007 (Figura 56), revela um cenário captado ao lado de um galpão abandonado às margens de uma rodovia, local próximo à minha casa, e faz parte dos arquivos de quando iniciei minhas incursões fotográficas pelos locais de *pós-ocupação*, ao final de minha graduação em Artes Visuais. Mesmo após vários anos, a visualização desta imagem faz recordar o desafio de parar para fotografar esse local. No momento em que me dirigia ao trabalho pela manhã observei ali uma família com cinco pessoas. Mais tarde, ao retornar, visualizei apenas os seus vestígios. Embora tivesse certeza de que aqueles andarilhos já haviam se retirado, percebi que aquele lugar estabelecia seus próprios limites e fronteiras, que me faziam sentir ali um intruso, um invasor: uma sensação real e desconcertante em que até os olhares das pessoas que passavam de carro me intimidavam. Aquele momento se revelou verdadeiramente como uma invasão de domicílio, apressando a ação a ser realizada e, principalmente, mostrando os limites simbólicos impostos por paredes invisíveis que me fizeram entender a força dessas “casas” que, mesmo (re)inventadas em um local público, estabelecem características e propriedades de um lar. Tais vestígios pareciam assim mostrar seus donos, revelando uma posse, um pertencimento e uma presença que insistia em dominar o local:

Muitas vezes, os objetos podem *durar* mais do que nossos corpos e ficam mantendo essas tênues marcas de vida, que continuam independentes de nos mesmo. Os objetos que estavam em estado de latência quando são tocados novamente, repotencializados, por exemplo, captados pela fotografia de um artista passam a ter outros significados que não os originais. Os Vestígios passam a significar o outro, a lembrança e a ausência deste outro sob o olhar de quem os fotografou (ROCHA, 2013.p.23).

Figura 57 - Manuel Rocha Neto. *Série Fornalhas* - 2007
Fotografia digital.



Fonte: Acervo Pessoal

Figura 58 - Manuel Rocha Neto. *Série Fornalhas* - 2007
Fotografia digital.



Fonte: Acervo Pessoal.

Podemos entender que quem se instala na rua tem sua privacidade invadida a todo instante pelo olhar desconfiado dos passantes, mas também pode se sentir protegido por essa constante e involuntária vigília. Trata-se de locais nos quais, ainda que de circulação pública, se estabelecem relações de posse e pertencimento: seus ocupantes em geral são respeitados¹⁴, por perceberem-se ali características que estabelecem uma condição de ocupação, numa arquitetura viva e mambembe. Podemos observar os vestígios das precárias e provisórias fornhalhas construídas por esses personagens (Figuras 57 e 58) como marcadores icônicos dessa ocupação.

¹⁴ Respeito geral cujo contraponto é, contudo, a violência praticada contra os moradores de rua, sendo frequentes no Brasil das últimas décadas os registros de assassinatos e outras formas de violência cometidas contra moradores de rua.

Figura 59 – Paulo Nazareth. *Notícias de América* - 2011/2012
Cortesia: Ricardo Bassetti



Fonte: <http://goo.gl/4LLwCy>

Refletindo sobre as imagens de objetos que remetem a esses corpos ausentes, o trabalho de Paulo Nazareth *Notícias de América* – 2011/2012 (Figura 58) auxilia na compreensão das narrativas que se revelam a partir da visualização dos objetos, que se configuram como referentes atestando *presenças* através de *ausências*, dispendo no ambiente expositivo, ao modo de uma instalação, uma série de objetos coletados e utilizados pelo artista ao longo de uma extensa caminhada rumo aos Estados Unidos.

Nos chinelos (Figura 59) podemos perceber que a marca *havaianas* se revela como a única informação visual não alterada no objeto, cuja utilização excessiva revela a precariedade ao longo da caminhada, revelando uma condição de pobreza, mendicância e abandono e conduzindo à percepção de que “o referente foi afastado, mas aquele ao qual ele refere, aponta, (o corpo) se aproxima. Este é trazido para a memória e torna-se presença”, (ROCHA, 2013, p.24). Sem visualizarmos, portanto, o usuário dos chinelos, podemos perceber sua presença, revelada nos desgastes que seu peso produziu na altura dos calcanhares, sua gestualidade ao amarrar os arames nas tiras, permitindo ainda mensurar as distâncias percorridas por ele, sendo que os desgastes nas laterais contam sobre sua maneira de andar.

O fotógrafo francês Patrick Tosani (1954), por sua vez, trabalha a imagem fotográfica com o propósito de questionar a relação de dependência e contiguidade entre o que vemos e o espaço retratado, explorando os limites do espaço e sua relação com a realidade através de uma série de objetos e roupas, mostrando ainda as ausências do corpo. Seus objetos fotografados mostram fragmentos e serializações que sugerem, por similitude, os vestígios encontrados nos locais ocupados por pessoas em situação de abandono. Em *Colheres* (Figura 59), temos objetos que possuem as mesmas características no tocante à sua forma e função, mas com cada imagem correspondendo a uma colher singular.

Do mesmo modo podemos pensar nas condições inerentes aos seres humanos, que apresentam as mesmas necessidades para a manutenção de sua existência, mas que se mostram e são tratados de modo tão desigual. A serialização utilizada nas imagens de um mesmo objeto dificulta diferenciá-lo em meio a outros, permitindo-nos refletir sobre as pessoas que se encontram desamparadas, em que as dificuldades vivenciadas parecem conferir-lhes uma similitude que anula sua identidade e individualidade.

Figura 60 - Patrick Tosani. *Colheres*. 1988
Collection Museum Folkwang, Alemanha. 180,7 x 118,2 cm



Fonte: <http://goo.gl/b6j7Vy>

Figura 61 - Patrick Tosani, *#Metade I*, 2008.
C. print, Courtesy Galerie C. Papillon, Paris. 240 X 540 cm



Fonte: <http://goo.gl/qgm5PZ>

Os trabalhos de Patrick Tosani apresentam assim objetos que revelam o universo dos despossuídos, mesmo não mostrando a quem pertenciam, ao evidenciar uma ausência que se dá através da presença do objeto, como podemos perceber no trabalho *#Metade I* - 2008. (Figura 61). A imagem mostra um sapato velho, fragmentada em quatro partes de dimensões iguais. Um de dois, *#Metade I* se mostra a partir de partes que, individualmente, se revelam como abstrações, transformando a realidade retratada em peças que necessitam de organização para que possuam sentido. Sendo idealizados em pares, um único pé de sapato conduz nosso pensamento às situações de perda, vazio, tristeza e solidão, tão comuns no universo em que se configuram as situações nas quais o abandono se estabelece.

Nesses vestígios podemos perceber que a arte da lembrança parece se realizar com mais facilidade, negando aos passantes curiosos, pela ausência destes desamparados, o desconforto da visualização da figura humana nas condições reveladas nesses cenários (re)inventados como morada. São fragmentos que apontam o caminho percorrido pela humanidade, no fluxo de seu destino, que se revela inexoravelmente solitário. As imagens de vestígios trabalhadas nesse capítulo demonstram, por fim, que a observação dos artistas sobre essa temática é diversificada, sendo apresentada em diferentes linguagens e propostas poéticas, mas sempre com o intuito de dar visibilidade a uma situação cotidiana da qual nossos olhos costumam fugir.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O levantamento iconográfico realizado nesta pesquisa permitiu ampliar o entendimento sobre os modos pelos quais o abandono é visualmente representado através das figuras dos andarilhos, mendigos, pedintes e moradores de rua – e também dos espaços que estes ocupam. A cronologia estabelecida pelas imagens conduziu nossa investigação ao entendimento de que as situações de abandono são inerentes à condição humana ao longo dos tempos, suscitando, contudo, a necessidade de verificarmos como as demais linguagens artísticas modulam, na contemporaneidade, essas situações, sobretudo através dos deslocamentos e apagamentos corporais e da identificação desses lugares de passagens e esquecimentos – sendo que os objetos descartados nos locais ocupados evidenciam uma ausência que se dá, significativamente, através da presença do objeto, que eximindo a figura humana comunica esta ausência por meio dos vestígios, fragmentos e restos abandonados: lugares do vazio que podem evocar memórias, histórias e estórias através da imagem e da produção artística.

Os referenciais teóricos conduziram o entendimento das questões que permeiam as situações de abandono suscitadas a partir do referencial imagético, sendo importante ressaltar que esta pesquisa permitiu momentos de reflexão sobre minha própria prática poética, contribuindo também para uma maior aproximação com a realidade das pessoas que vivem em situação de abandono, possibilitando reflexões a respeito da natureza humana, suas necessidades, sonhos e desejos, revelados nas situações vivenciadas a partir do contato direto com alguns desses indivíduos em situação de desamparo. Essas situações, enfim, desencadearam processos que me impelem a mudar tanto o meu modo de ver o que dificilmente é visto, quanto o modo de mostrar o que é visível.

REFERÊNCIAS

- ARANTES, Antônio A (org). **O espaço da diferença**, São Paulo: Papirus, 2000.
- ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- AUGE, Marc. **Não lugares: introdução a uma antropologia da super modernidade**. Campinas, São Paulo: Papirus, 1994.(Coleção Travessia do século).
- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BANDEIRA, Manuel. **O bicho**. Rio de Janeiro: Belo Belo, 1948.
Disponível em:< <http://goo.gl/AKI7Y8>>. Acesso em: 01/02/2015.
- BILAC, Olavo. **Os Pobres**, Poesias Infantis. 2º Ed. Rio de Janeiro. Francisco Alves, 1929.
Disponível em:< <http://goo.gl/FLlqlu>>. Acesso em: 20/04/2015.
- COSTA, Fernando Braga da. **Moisés e Nilce: retratos biográficos de dois garis. Um estudo de psicologia social a partir da observação participante e entrevistas**. Tese de doutorado. USP. São Paulo. 2008. Disponível em:< <http://goo.gl/nqcO8S>> Acesso em 15/12/15.
- COLI, Jorge. **O corpo da Liberdade. Reflexões sobre a pintura do século XIX**. São Paulo. Cosac Naify, 2010.
- DAMÉ P. R. V, SANTOS. T. R. dos, SILVA. L. L. da, KINCELER. L. S. KINCELER J.L. **Simultaneidades afetivas. O coletivo geodésica itinerante no museu Victor Meirelles**. PPGAV/UDESC/CEART In: Pasados presentes: debates por las memorias en el arte público en América Latina / Carmen Cecilia Muñoz Burbano; compiladores Teresa Espantoso Rodríguez, Carlos Mario Recio, Carolina Vanegas Carrasco. -- Cali: Programa Editorial Universidad del Valle, p. 191. 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/Ssn8Wu>> . Acesso em 25/02/16
- FREIRE, Cristina. **Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo**. São Paulo: SESC: Annablume, 1997.
- LISPECTOR, Clarice. Org. MONTEIRO, Teresa. **A paixão Segundo G.H**, 4ª ed. José. Rio de Janeiro: Olímpio Editora, 1974.
- MELLO, Luiz Carlos. **Nise da Silveira: caminhos de uma psiquiatra rebelde**. Curitiba, Museu Oscar Niemeyer. 2009.
- ROILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea** (tradução: Constancia Egrejas) São Paulo: Editora Senac, 2009.
- ROCHA, Elisabete. **Vestígios e Memórias, fotografias encenadas**. Dissertação de Mestrado. UFRS, 2013.

SANTOS, Maria Cecília Losquiavo dos. **Consumo, descarte, catação e reciclagem:** notas sobre design e multiculturalismo. Disponível em: < <http://goo.gl/WDDH9Q>> Acesso em: 10/11/15

REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES

ARANTES NETO, Antônio Augusto. **Paisagens Paulistanas:** transformações do espaço público. Campinas, SP: editora da UNICAMP, 2000.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois.** São Paulo: Cosac Naify, 2006.

CANCLINI, N.G. **Culturas Híbridas:** estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2003.

CERTEAU, Michael de. **A invenção do cotidiano:** Artes do fazer. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. 9 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

COSTA, Fernando Braga da. **Homens Invisíveis: relatos de uma humilhação social.** São Paulo: Editora Globo, 2004.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios.** Campinas: Papirus, 1993.

DUVE, Thierry de. **O que fazer da vanguarda? Ou o que resta no século XIX na arte do século XX?** Cavalcante, A, Tavares. A&E – Artes e Ensino nº 20.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas:** uma arqueologia das ciências humanas. Tradução Salma Tannus Muchail. 8ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história.** Tradução: Carlos Nelson Coutinho. 4 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1992

MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens:** uma historia de amor e ódio. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

MANO, Rubens. **O lugar dentro do lugar.** Urbânia 3. São Paulo: Editora Pressa, 2008. <http://urbania4.org/wp-content/uploads/2010/10/revista-urbania-3.pdf>

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX – O espírito do tempo.** Rio de Janeiro: Forense. 1969.

O'DERTHY, Brian. **No interior do cubo branco, a ideologia do espaço da arte.** São Paulo: Martins Fontes. 2002.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas.** São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado** (tradução: Benedetti, Ivone Castilho) São Paulo: Martins Fontes. 2012.

REY, Sandra. **Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais**. Revista de artes visuais, v. 7, n. 13, Porto Alegre. 1996.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado**: processos de criação artística. 4ª Ed. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2009.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

BANCO DE IMAGENS

Figura 62 – *Luca Lăcatuș* - 2015
Malmoe, Suíça Instalação



Fonte: <http://goo.gl/VUIxN7>

Figura 63 – *Marcella Cheresi* - 2015
Malmoe, Suíça Instalação



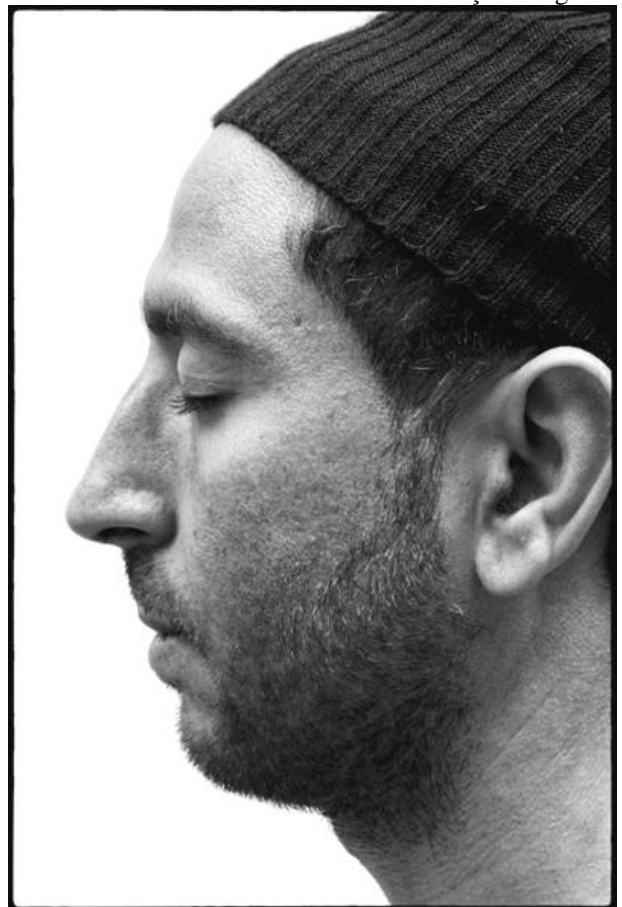
Fonte: <http://goo.gl/nYVCHd>

Figura 64 – Miguel Castello. *Memórias de Rua* - 2014
José Aparecido Marquette. Fotografia Digital



Fonte: <https://goo.gl/bEB229>

Figura 65 - Olivier Pasquier. *Para nada esquecer*. Casa da Solidariedade - 2014
Gennevilliers. França. Fotografia



Fonte: <http://goo.gl/R3Z4YF>

Figura 66 - Olivier Pasquier. *Para nada esquecer*. Casa da Solidariedade - 2014
Gennevilliers. França. Fotografia



Fonte: <http://goo.gl/3ldqxJ>

Figura 67 - Olivier Pasquier. *Para nada esquecer*. Casa da Solidariedade - 2014
Casa da Solidariedade. Gennevilliers. França. Fotografia



Fonte: <http://goo.gl/R3Z4>

Figura - 68. Olivier Pasquier. Serge, Denise, François... *Juan* - 2014
Fotografia, texto

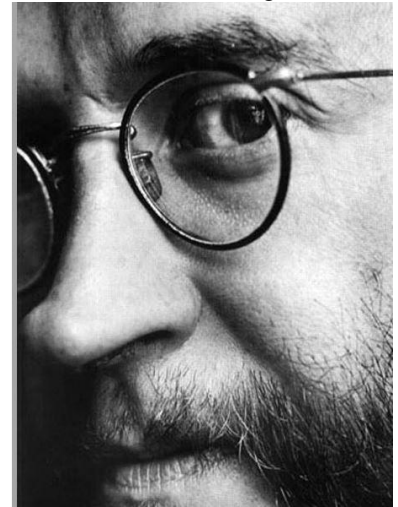
Autoportrait

Il ressemblait à Woody Allen. Il était là dans un petit papier. Je le connais bien. Il est mon meilleur ami et le plus grand des ennemis. Il est moi. Et moi je suis lui. Et lui, il est qui? Et moi qui je suis?

Il y en a eu des versions.
Pour les uns, le roi des embrouilles.
Pour les autres, bon travailleur.

Je suis un joueur de billard. Vous connaissez ce jeu là? Il est incroyable le billard. Trois boules. Une canne. La table. Les bandes. Un petit mec qui est capable de faire n'importe quoi avec les trois boules, la table, les bandes et sa touche personnelle. J'aime le billard. Le billard français. L'unique billard. Les Américains en ont fait une version du billard. Plein de boules. Plein de trous. Plein de couleurs. Rien, zéro le billard américain. Le billard français avec une boule blanche, une autre blanche tachée d'un petit point noir et la rouge, le joker, la boule de personne. Vous pouvez dessiner? Sur la table, vous avez toutes les possibilités, toutes les frontières, tout un monde. 1, 2, 3... jusqu'à combien? Une erreur, un millimètre de plus ou de moins et la série est morte. Toute une vie, une table de billard, sur un tapis bleu, avant c'était vert. Une touche et on y va. C'est la vie que j'ai jamais hier. Et le collègue de la photo aussi, je crois. Oui, je crois avoir joué avec lui au billard. A mille bandes. Une partie sans limites. Je joue toujours avec lui.

Juan



Fonte: <http://goo.gl/fvbq9c>

Figura 69 - Regina José Galindo. *Allud* - 2011
Fotografia: Eleftheria Kalpenidou. Performance



Fonte: <http://goo.gl/TaMRXV>

Figura 70 - Regina José Galindo. *Allud* - 2011
Fotografia: Eleftheria Kalpenidou. Performance.



Fonte: <http://goo.gl/pr8wgH>

Figura 71 – Paulo Nazareth. *Notícias de América* – 2011
Fotografia



Fonte: <http://goo.gl/cjFHjB>

Figura 72 – Paulo Nazareth. Notícias de América – 2011
Fotografia



Fonte: <http://goo.gl/cjFHjB>

Figura 73 – Choi Xooang. *Détail de l'installation* - 2010.
Oil on Resin, Steel.
Courtesy of the artist & Galerie Albert Benamou, Paris



Fonte: <http://goo.gl/90R0v4>

Figura 74 - Patrick Tosani, # *Moitié I* - 2009
C. impressão. Galerie C. Papillon, Paris 240 x 540 cm



Fonte: <http://goo.gl/BpqBoQ>

Figura 75 - Ryman Will. *The Bed* - 2007
Papier mache, resine epoxy, treillis metallique, acrylique, bois, tissu, 96x180x330 cm



Fonte: <http://goo.gl/0oUDHW>

Figura 76 - Patrick Tosani. *Alinhamento # 4* - 2006
Série architecture et photographies



Fonte: <http://goo.gl/8tRD2E>

Figura 77 – Regina José Galindo. *Limpeza Social* - 2006
Fotografia: Hugo Muñoz. Performance



Fonte: <http://goo.gl/B9oRr5>

Figura 78 – Regina José Galindo. *Limpeza Social* - 2006
Fotografia: Hugo Muñoz. Performance



Fonte: <http://goo.gl/B9oRr5>

Figura 79. Hugo Espíritu Escobar. *Moradores de Rua em São Paulo* - 2003
Óleo sobre tela. 0,80 x 100cm



Fonte: <http://goo.gl/xC9e6M>

Figura 80 - Patrick Tosani. *Les Chaussures de Lait III* - 2002
Paris. 20 x 28,5 cm



Fonte: <http://goo.gl/qgm5PZ>

Figura 81 - Patrick Tosani *Masque n°11 (série masques)* - 2000
Photographie couleur c-print, collée sur plexiglas, dibond et chassis. 130 x 150cm



Fonte: <http://goo.gl/PeSbrp>

Figura 82 - Patrick Tosani *Masque n°13(série masques)* - 2000
Photographie couleur c-print, collée sur plexiglas, dibond et chassis. 130 x 150cm



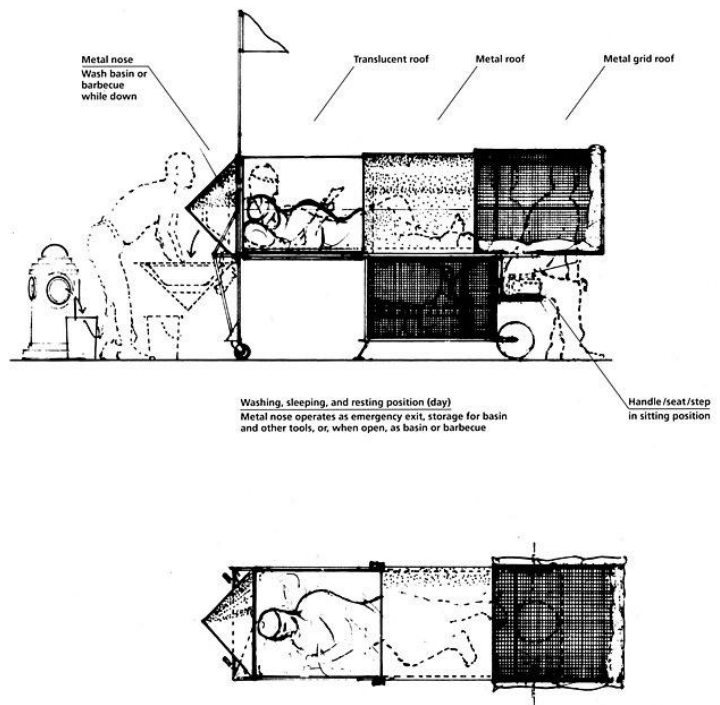
Fonte: <https://goo.gl/EEO4R3>

Figura 83 - Patrick Tosani . *cdd 1* - 1996
Fotografia. *Série petits CDD*). 200x170 cm



Fonte: <http://goo.gl/Ea0VML>

Figura 84 - Krzysztof Wodiczko. *The Homeless Vehicle project* - 1992
Fotografia Walker Art Center, Esquema em desenho do projeto do veículo



Fonte: <http://goo.gl/TFWg4L>

Figura 85 - Krzysztof Wodiczko. *The Homeless Vehicle project* - 1992
Fotografia Walker Art Center, Instalação



Fonte: <http://goo.gl/TFWg4L>

Figura 86 - Ernest Pignon. *Os Expulsos* - 1979
Instalação. Serigrafia em papel. Bairro de Montparnasse em Paris



Fonte: <http://goo.gl/0oUDHW>

Figura 87 - Antonio Berni. *Da série Juanito Laguna* - 1962
Técnica mista



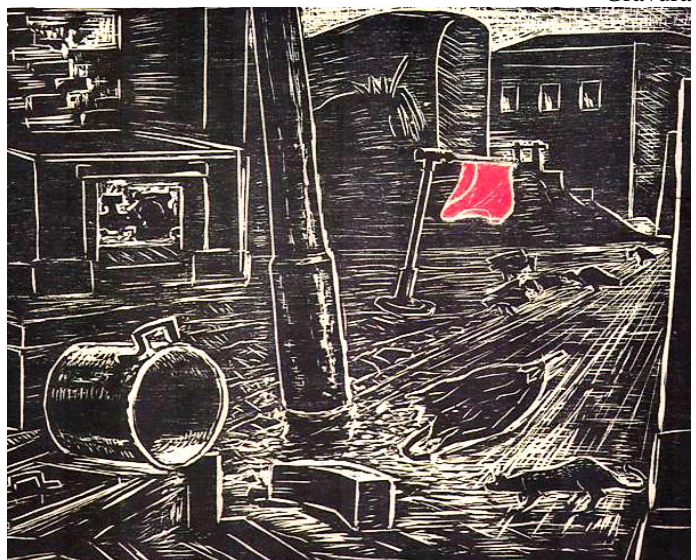
Fonte: <http://goo.gl/moTJfW>

Figura 88 – Antonio Berni. *Da série Juanito Laguna* - 1962
Técnica mista



Fonte: <http://goo.gl/LJP1ys>

Figura 89 - Oswaldo Goeldi. *Rua* - 1938
Gravura



Fonte: <http://goo.gl/20i6rh>

Figura 90 – Holodomor. *Famine* - 1933
Kharkov. Ucrânia. Fotografia



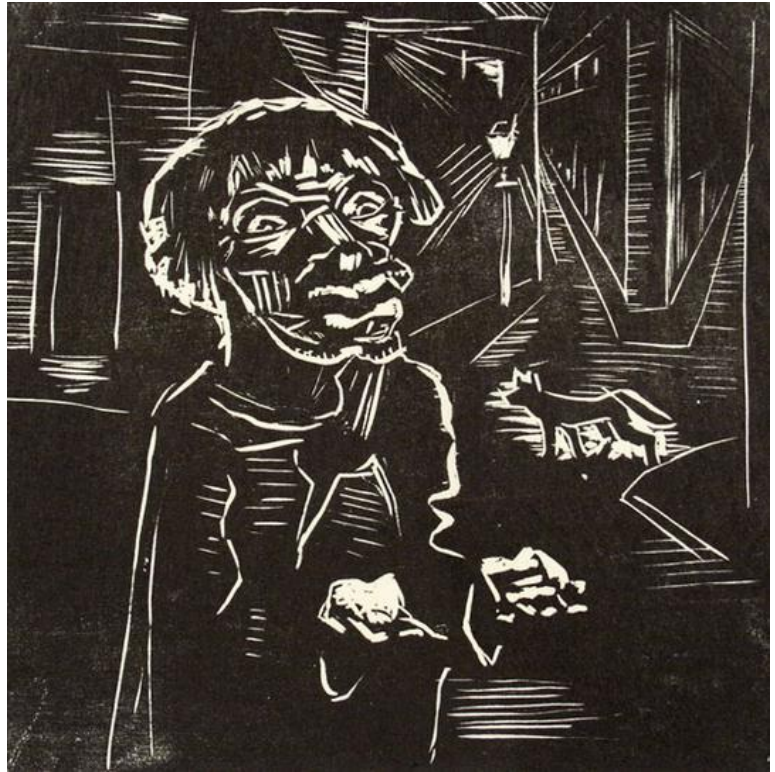
Fonte: <http://goo.gl/GNnX5K>

Figura 91 – Holodomor. *Famine* -1933
Kharkov. Ucrânia. Fotografia



Fonte: <http://goo.gl/hiZNLI>

Figura 92 – Oswaldo Goeldi. *Sem título* - 1929
Gravura



Fonte: <http://goo.gl/p0ojTj>

PRODUÇÃO PESSOAL

Figura 93 - Manuel Rocha Neto. *¼ de abandono* - 2015
Instalação



Fonte: Acervo Pessoal

Figura 94 - Manuel Rocha Neto. *¼ de abandono* - 2015
Instalação



Fonte: Acervo Pessoal

Figura 95 - Manuel Rocha Neto. Sem título - 2014
Fotografia digital



Fonte: Acervo Pessoal

Figura 96 - Manuel Rocha Neto. *Verde, amarelo, azul e colarinho branco* - 2014
Fotografia digital



Fonte: Acervo Pessoal

Figura 97 - Manuel Rocha Neto. *Trapos RN* - 2014
Fotografia digital



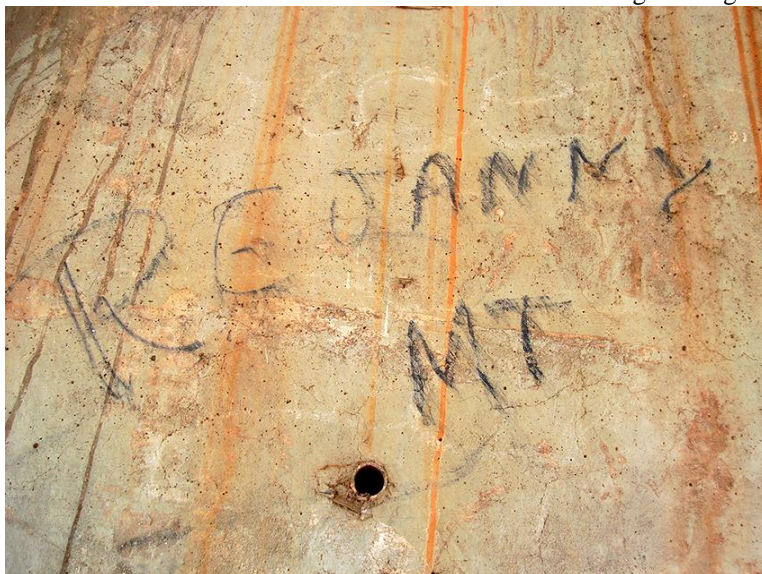
Fonte: Acervo Pessoal

Figura 98 - Manuel Rocha Neto. *Trapos MG* - 2007
Fotografia digital



Fonte: Acervo Pessoal

Figura 99- Manuel Rocha Neto. *Vestígios de Rejanny* - 2007
Fotografia digital



Fonte: Acervo Pessoal

Figura 100 - Manuel Rocha Neto. *Série Vestígios* - 2007
Fotografia digital



Fonte: Acervo Pessoal

Figura 101 - Manuel Rocha Neto. *Série Vestígios* - 2007
Fotografia digital



Fonte: Acervo Pessoal

Figura 102 - Manuel Rocha Neto. *Série Vestígios* - 2007
Fotografia digital



Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 103 - Manuel Rocha Neto. Série *Moradores de Rua* - 2007
Fotografia digital



Fonte: Acervo Pessoal