

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS - UEMG
Programa de Pós Graduação STRICTO SENSU em Artes

Dulce Helena Couto Alves

Retratos de Marias:
Arte, Mediação e Alteridade no abrigo Maria Maria
da cidade de Belo Horizonte

Belo Horizonte

2017

Dulce Helena Couto Alves

**Retratos de Marias:
Arte, Mediação e Alteridade no abrigo Maria Maria
da cidade de Belo Horizonte**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes/Música

Linha de pesquisa 2: Processos de Formação, Mediação e Recepção

Orientador: Prof. Dr. José Márcio Pinto de Moura Barros

Bolsista: Capes

Belo Horizonte

2017

A 474

Alves, Dulce Helena Couto
Retratos de Marias: arte, mediação e alteridade no
Abrigo Maria Maria da cidade de Belo Horizonte/Dulce Helena
Couto Alves. Belo Horizonte, 2017.
158 p.

Orientador: Prof.Dr. José Márcio Pinto de Moura Barros
Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em
em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais para
obtenção do título de Mestre em Artes.

1. Arte 2.Música

I – Alves, Dulce Helena Couto

CDU 780.81

**RETRATOS DE MARIAS:
Arte, Mediação e Alteridade no abrigo Maria Maria
da cidade de Belo Horizonte**

Dissertação apresentada e aprovada em dia 25 de Agosto de 2017

Prof. Dr. José Márcio Pinto de Moura Barros - Orientador

Profa. Dra. Rosvita Kolb Bernardes – UFMG

Profa. Dra. Helena Lopes da Silva – UEMG

Belo Horizonte, 24 de Agosto de 2017

AGRADECIMENTOS

Quero manifestar minha imensa gratidão a algumas pessoas com quem, durante essa jornada, pude compartilhar minhas ideias, dificuldades e opiniões. Em primeiro lugar, agradeço ao meu orientador Prof. José Márcio Pinto de Moura Barros, que, com sua grande experiência, paciência, generosidade e disponibilidade, acreditou e indicou os caminhos mais seguros para a minha pesquisa. Agradeço à minha banca de qualificação composta pela professora Helena Lopes da Silva e professora Rosvita Kolb Bernardes, pelo rigor da leitura que fizeram sobre meu trabalho, apontando erros e contradições que deveriam ser corrigidos. Agradeço ao corpo docente do Mestrado em Artes da UEMG por acolher o meu projeto e por proporcionar as oportunidades de aprendizado que tanto contribuíram para o processo de minha pesquisa. Agradeço aos dirigentes da Escola de Música por terem sido anfitriões do PPGARTES e, assim, me proporcionarem a convivência com um espaço sacramentado pela música. Registro também a gratidão pela secretária do PPGARTES, Maria de Nazareth Borges, pelo atendimento dedicado, afetuoso e sempre disponível. Agradeço à Matheus Couto e Isabel Couto pelo olhar generoso e sensível na revisão e nas questões de ordem visual da pesquisa. Por último, quero expor minha gratidão aos gestores da Prefeitura de Belo Horizonte, do Abrigo Maria Maria e da Cáritas, por acolherem minha pesquisa, proporcionando assim sua concretude.

(...) Maria, Maria,
É o som, é a cor, é o suor
É a dose mais forte e lenta
De uma gente que ri
Quando deve chorar
E não vive, apenas aguenta
Mas é preciso ter força,
É preciso ter raça
É preciso ter gana sempre
Quem traz no corpo a marca
Maria, Maria,
Mistura a dor e a alegria. (...)

(NASCIMENTO, 1978)

RESUMO

ALVES, Dulce Helena Couto. **Retratos de Marias: Arte, Mediação e Alteridade no abrigo Maria Maria da cidade de Belo Horizonte**. 2017. 149f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós Graduação em Artes, Universidade Estadual de Minas Gerais, Belo Horizonte.

A presente pesquisa é uma reflexão sobre o lugar que a Arte pode ocupar dentro de um programa socioassistencial para pessoas com trajetória de sobreviver nas (e das) ruas. A proposta aqui é questionar como o ensino desta área do conhecimento pode contribuir para o desenvolvimento e apropriação do conceito de alteridade no abrigo feminino Maria Maria, localizado na cidade de Belo Horizonte. Neste estudo de caso, as moradoras do abrigo, assim como os profissionais que nele trabalham, passaram por uma formação, na qual vivenciaram, por meio de experiências com a arte, o papel de mediados e de mediadores. A partir de um processo de produção de retratos e autorretratos dos participantes - elementos formais e expressivos dos procedimentos utilizados - e de suas narrativas de vida, estimulou-se um diálogo com as questões de identidade das pessoas envolvidas e com a visão que elas têm das ruas da cidade, tendo em vista despertar o entendimento acerca da alteridade e do que é o rosto do “outro”.

Palavras-chave: Mediação. Arte. Alteridade. Retrato. Moradores de Rua

ABSTRACT

ALVES, Dulce Helena Couto. **Portraits of Mary: Art, Mediation and Alterity in the shelter Maria Maria of the city Belo Horizonte**. 2017. 149f. Dissertation (Master of Artes) – Program of Postgraduate in Artes, University of the State of Minas Gerais, Belo Horizonte.

The present research is a reflection on the place that the Art can occupy within a program of social assistance for people with trajectory of surviving in the streets. The proposal here is to question how the teaching of this area of knowledge can contribute to the development and appropriation of the concept of otherness in the Maria Maria female shelter located in the city of Belo Horizonte. In this case study, the dwellers of the shelter, as well as the professionals who work in it, underwent a formation, in which they experienced, through experiences with art, the role of mediators and mediators. From a process of production of portraits and self-portraits of the participants - formal and expressive elements of the procedures used - and their life narratives, a dialogue was stimulated with the questions of identity of the people involved and with the vision that they have of the Streets of the city, in order to awaken the understanding about the otherness and of what is the face of the "other."

Keywords: Mediation. Art. Otherness. Portrait. Street dwellers

LISTA DE IMAGENS

| | | |
|-----------------|---|-----|
| Mapa 01 - | Pontos de circulação da População de Rua nas 9 Regionais do município de Belo Horizonte | 44 |
| Gráfico 01 - | Organização do Sistema Único de Assistência Social de Belo Horizonte | 45 |
| Gráfico 02 - | Motivos da migração da população de rua de Belo Horizonte | 48 |
| Gráfico 3 - | Pirâmides etárias dos censos de população em Situação de Rua de 1998 e 2013 | 49 |
| Gráfico 4 - | Pirâmides etárias dos censos de população em Situação de Rua de 1998 e 2013 | 54 |
| Fotografia 01 - | Atividade de mediação feita pelo serviço educativo do Centro de Arte Popular CEMIG com as moradoras do Maria Maria e profissionais. | 99 |
| Fotografia 02 - | Moradoras do Maria Maria no Centro de Arte Contemporânea Inhotim | 104 |
| Fotografia 03 - | Detalhes da obra Palíndromo Incesto, criada pelo artista Tuga entre 1990 e 1992. Galeria Psicoativa Tunga, Centro de Arte Contemporânea Inhotim | 105 |
| Fotografia 04 - | Narrativas visuais feitas por moradoras do abrigo Maria Maria | 106 |
| Fotografia 05 - | Processo de produção de retratos com cobertor em atividade desenvolvida com moradoras do abrigo Maria Maria | 107 |
| Fotografia 06 - | Composição com cobertores e adereços | 109 |
| Fotografia 07 - | Grupo do Maria em visita à exposição <i>Entre Nós</i> (acervo MASP) no Centro Cultural do Banco do Brasil de Belo Horizonte | 110 |
| Fotografia 08 - | Reprodução em painel de madeira da obra <i>O carregador</i> , feita pelo serviço educativo do CCBB | 111 |
| Fotografia 09 - | Registros do processo de pintura de painel com moradoras do abrigo Maria Maria | 112 |
| Fotografia 10 - | Moradoras e porteiro do abrigo Maria Maria posando no painel de acrílica sobre lona preparado por elas | 113 |

| | | |
|-----------------|---|-----|
| Fotografia 11 - | Moradora do abrigo Maria Maria pintando em aquarela sobre canson | 117 |
| Fotografia 12 - | Reprodução em painel de madeira da obra <i>O carregador</i> , feita pelo serviço educativo do CCBB. | 110 |
| Fotografia 13 - | Registros do processo de pintura de painel com moradoras do abrigo Maria Maria | 120 |
| Fotografia 14 - | Moradoras e porteiro do abrigo Maria Maria posando no painel de acrílica sobre lona preparado pelas moradoras | 121 |
| Fotografia 15 - | Parte do grupo do abrigo Maria Maria em visita ao Centro de Arte Popular CEMIG, sala com as esculturas do artista Virgínio Rio | 122 |
| Fotografia 16 - | Registros do processo de criação de retrato e autorretrato através da modelagem em argila por moradoras e profissionais do abrigo Maria Maria | 124 |
| Fotografia 17 - | Bustos em argila feitos por moradoras e funcionários do Maria Maria | 125 |
| Fotografia 18 - | Registros da expedição realizada com as moradoras do Maria Maria pelas ruas do bairro Lagoinha, em Belo Horizonte | 127 |
| Fotografia 19 - | Processo da experiência com desenho a carvão pelas moradoras do abrigo Maria Maria | 129 |
| Fotografia 20 - | Processo de produção de matrizes e impressão de gravuras realizado no abrigo Maria Maria | 133 |
| Fotografia 21 - | Matrizes em placas de isopor produzidas pelas moradoras do abrigo Maria Maria | 134 |
| Fotografia 22 - | Exposição em cordel das gravuras em matriz de isopor impressas em canson, abrigo Maria Maria | 135 |
| Fotografia 23 - | Imagens de pratos das moradoras durante as refeições no abrigo Maria Maria | 137 |
| Fotografia 24 - | Reproduções de obras do artista Rirkrit Tiravanija | 138 |
| Fotografia 25 - | Processo de produção de fotopinturas no abrigo Maria Maria | 141 |
| Fotografia 26 - | Obra <i>Rodoviária de Brumadinho</i> | 149 |
| Fotografia 27 - | Visita ao Centro de Arte Popular Mineira CEMIG com o grupo do abrigo Maria Maria | 150 |
| Pintura 01 - | Fotografia da obra <i>O carregador</i> , de Diego Rivera, de 1944. | 118 |

| | | |
|------------------|--|-----|
| Pintura 02 - | “Retratos de Marias” feitos por moradoras e profissionais do abrigo Maria Maria, com aquarela sobre canson, tamanho 40x30cm | 119 |
| Desenho 01 - | Desenhos a carvão sobre papel canson 30x40 feitos por moradoras do abrigo Maria Maria | 130 |
| Xilogravura 01 - | Reprodução da obra <i>Abandonado</i> , de Oswald Goeldi, de 1937, gravura feita em madeira | 132 |
| Xilogravura 02 - | Reprodução da obra <i>A tarde</i> , de Oswald Goeldi, de 1954, gravura em madeira | 132 |
| Fotopintura 01 - | Reprodução de peças da Coleção Mestre Júlio Santos | 140 |
| Fotopintura 02 - | Trabalhos realizados pelas moradoras do abrigo Maria Maria: fotopintura em impressão de xerox com papietagem e lápis de aquarela em suporte de prato de papelão realizados pelas moradoras do abrigo Maria Maria | 142 |

LISTA DE TABELAS

Tabela 02 - Cronograma de ações da formação no abrigo Maria Maria

95

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| APRESENTAÇÃO | 15 |
| INTRODUÇÃO | 17 |
| CAPÍTULO 1. | 31 |
| RETRATO DAS POLÍTICAS PÚBLICAS | |
| 1.1 As causas de se viver nas ruas | 31 |
| 1.2 O rosto da pobreza no Brasil colônia | 35 |
| 1.3 Estudos sobre moradores de rua no Brasil | 36 |
| 1.4 As políticas de assistência e de acolhimento aos da rua | 39 |
| 1.5 O trabalho da assistência social | 41 |
| 1.6 A população de rua no território de Belo Horizonte e o lugar da arte | 46 |
| 1.6.1 O Serviço de acolhimento como espaço de proteção | 48 |
| 1.6.2 O perfil dos usuários dos abrigos municipais | 50 |
| 1.6.3 A população de rua nos abrigos de Belo Horizonte | |
| 1.7 O morador de rua e sua identidade errante | 55 |
| 1.8 O abrigo Maria Maria | 58 |
| 1.9 Os desafios para trabalhar diferenças e transitoriedade no abrigo Maria Maria | 63 |
| CAPÍTULO 2. | 67 |
| RETRATO DA ARTE | |
| 2.1 A arte como dispositivo para trabalhar identidades | 67 |
| 2.2 A arte da narrativa como experiência estética | 70 |
| 2.3 Arte, mediação e a população do Maria Maria | 76 |
| 2.4 A identidade na arte do retrato | 79 |
| 2.5 A fotografia como dispositivo para trabalhar identidades | 81 |
| 2.6 Retrato de uma memória errante | 84 |
| CAPÍTULO 3. | |
| RETRATO DE MULHERES: A EXPERIÊNCIA DE FORMAR | 90 |
| MEDIADORES PARA OS DA RUA | 90 |
| 3.1 Um espaço para a arte | 90 |
| 3.2 Como a proposta foi planejada | 92 |

| | |
|--|-----|
| 3.3 Desenvolvimento da formação | 100 |
| 3.3.1 Laboratório de criação e investigação: a identidade na arte dos retratos | 100 |
| 3.3.2 Primeira Experiência: Retratos da Arte | 102 |
| 3.3.3 Segunda Experiência: Retratos de toda gente | 113 |
| 3.3.4 Terceira Experiência: Retratos de Minas | 121 |
| 3.3.5 Quarta experiência: retratos da cidade | 126 |
| 3.3.6 Quinta Experiência: Retratos da casa | 135 |
| 3.4 Algumas Aprendizagens com a Experiência | 144 |
| 4 CONCLUSÃO | 152 |
| REFERÊNCIAS | 156 |

APRESENTAÇÃO

Iniciei o meu olhar diante de uma mulher trançando o cabelo da outra enquanto uma terceira dividia um único cigarro entre outras quatro companheiras. Outra mulher, mais afastada do grupo, estendia roupas num varal enquanto uma, num canto mais recuado, falava coisas incompreensíveis, ora rindo, ora cantando, ora rezando. Todas esperavam, dia após dia, um amanhecer sempre igual ao outro, num tempo suspenso, sem expectativas. Estão juntas, abrigadas numa solidão conjunta. Quem são essas mulheres? De onde vieram tantas Marias? Que histórias elas guardam? Como são seus rostos? Como podem ser representadas?

A escolha do tema desta pesquisa está intimamente relacionada às minhas motivações na esfera do trabalho e à minha trajetória de vida. Gosto de trabalhar com pessoas, com arte, com inclusão social e, sobretudo, com tudo aquilo que o universo feminino representa. Nessa esfera de trabalho, atuei durante muitos anos em lugares onde o contraste social era uma característica marcante, sempre trabalhando com a arte voltada para a inclusão de pessoas desapercibidas pela sociedade. Por mais de 30 anos vivi em diferentes cidades do Brasil, migrando de um lugar para outro, em detrimento do trabalho de meu marido.

No Norte da Bahia, região do sisal, convivi com pessoas em situação de extrema pobreza. Eram rostos marginalizados e não reconhecidos, mas que deixavam ainda escapar uma fagulha de luz no olhar. Foi ali que iniciei meu trabalho como escultora social¹ na década de 80. Nesse lugar as sementes não germinam e a terra ri, em rachaduras causadas pela seca. Desde essa época, a arte tem sido o meu dispositivo para trabalhar práticas humanas em projetos dentro da educação formal em escolas brasileiras, circos, comunidades quilombolas, aldeias indígenas, presídios e abrigos públicos.

Sempre acreditei que em terrenos áridos, onde as pessoas são invisíveis pela sociedade e esquecidas pelas políticas públicas, seria possível realizar transformações que contribuiriam para o bem estar e desenvolvimento daqueles envolvidos no processo, incluindo a mim. Portanto, desafiar estas realidades e propor intervenções por meio da arte são diretrizes que sempre fizeram parte de minha atuação como artista. Este movimento se configurou numa

1 A escultura social é um conceito criado pelo artista alemão Joseph Beuys no início da década de 1970, na Europa do pós-guerra. O artista defendia uma estratégia que conciliava a prática artística com a intervenção social.

espécie de diálogo, onde a arte e os seres humanos, envolvidos num processo de desenvolvimento, é o “material” principal para a produção artística no campo da escultura social.

Diante dessa crença e também da experiência adquirida nos processos de formação humana e inclusão social por meio da arte, escolhi para a minha pesquisa um tema que pudesse contribuir para alguma população socialmente vulnerável e que fizesse parte dos projetos de inclusão aos quais estou vinculada na cidade de Belo Horizonte. Dentre os espaços de acolhimento regulamentados pela Prefeitura de Belo Horizonte, onde sou servidora, elegi um abrigo feminino, de mulheres adultas, como objeto para esta pesquisa.

A escolha de um abrigo feminino para realização da pesquisa vem de encontro á minha história de vida e de tudo que, para mim, representa o universo feminino. Fui criada numa família de muitas mulheres, onde trocávamos experiências da arte do bordado, da costura, da alquimia das panelas e dos segredos com as plantas. Esse universo de saberes matriarcais, que envolvem processos de aprendizagens, sempre fez parte de minha cultura familiar, influenciando as minhas escolhas profissionais e minha formação acadêmica como artista, pedagoga, arte terapeuta, professora e pesquisadora. Desenvolver uma pesquisa envolvendo mulheres adultas dentro de um espaço de acolhimento onde trocas de experiências podem ser realizadas, proporcionou um retorno às representações do feminino nas quais eu fui criada e tanto valorizo.

O abrigo Maria Maria, ambiente que acolhe mulheres oriundas de uma história com as ruas, foi o espaço que também acolheu esta minha inquietação fazendo-me voltar ao meu próprio princípio, evocando minha memória de vida e também aprendendo a olhar o outro em sua individualidade, em seu princípio e em sua história. Neste espaço, abriguei a minha pesquisa, aqueci-a com os cobertores surrados pelas mulheres, fazendo deste novo desafio e das pessoas que ali vivem e trabalham o objeto de meus escritos. E assim, emergindo nesse espaço, convivi com as moradoras e compreendi como os profissionais que ali trabalham atuavam. Somado a essa experiência de convívio, criação de vínculos com o objeto de minha pesquisa e tendo a arte como guia, busquei referências de escritos de autores que me alicerçaram e me ajudaram na construção de uma moldura para os retratos que aqui apresento.

INTRODUÇÃO

A proposta desta pesquisa foi demonstrar, como a arte do retrato é uma possibilidade que pode contribuir para o entendimento da noção de alteridade em processos de formação em mediação entre profissionais do Abrigo Maria Maria e suas moradoras. Acredito que a noção de alteridade possa contribuir com a busca em reconhecer e valorizar as identidades de quem mora em abrigos públicos.

O abrigo feminino Maria Maria é localizado no bairro Lagoinha, na cidade de Belo Horizonte em Minas Gerais. O abrigo acolhe 24 mulheres, apesar de o espaço ter capacidade para atendimento de 40 moradoras com idade entre 18 a 65 anos. A característica desse abrigo é acolher mulheres com trajetória de vida nas ruas, para que sejam protegidas e tenham oportunidades de passarem por processos de socialização.

De acordo com dados fornecidos pela Gerência de Promoção Social da Secretaria Adjunta de Assistência Social, existe em Belo Horizonte, 43 espaços de acolhimento² sob a responsabilidade do poder público municipal. Esses espaços recebem pessoas que, por motivos variados, perderam o vínculo com as famílias e vão para as ruas, onde passam, então, a viver em situação de mendicância e marginalidade.

Os abrigos municipais de Belo Horizonte, após triagem especializada, recebem essa população. A maioria veio de outras cidades ou estados em busca de oportunidades de trabalho, ou mesmo tratamento de saúde. Por não obterem sucesso em suas buscas, muitas dessas pessoas entram em situação de abandono. Também neste quadro estão famílias da capital mineira em situação de risco, pessoas com trajetória nas ruas, idosos em situação de abandono, adolescentes e crianças sob proteção judicial.

O trabalho realizado nos abrigos é de extrema complexidade, devido à vulnerabilidade do público atendido. Este trabalho requer políticas específicas para cada faixa etária, gênero, ou mesmo casos que fogem àquilo que está regulamentado pela legislação. Para cada tipo de situação, existe um espaço de acolhimento específico. Alguns locais, em detrimento do público atendido, acolhem durante o dia, outros fornecem apenas refeição e pernoite, outros já

2 Termo utilizado pelas políticas públicas da Assistência Social para referir aos espaços que acolhem pessoas em situação de risco social. O termo também é utilizado em outras variações, como “pessoas acolhidas”, para definir a condição das pessoas que utilizam os abrigos públicos.

forneem uma moradia em caráter mais estável até que a pessoa tenha condições de se reintegrar à família ou mesmo arrumar um emprego. Existem também os espaços com possibilidades de acolhimento mais prolongado, mas estes são reservados apenas para os idosos e às pessoas com deficiência que necessitam de assistência constante. Entretanto, mesmo estes abrigos que oferecem acolhimento mais prolongado, são espaços transitórios, pois as pessoas acolhidas muitas vezes retornam para as ruas, arrumam companheiros(as) com quem vão viver, poucas conseguem trabalho e há também as que se reintegram à família.

Os espaços de acolhimento, apesar da característica de transitoriedade, tornam-se para os abrigados um dos poucos lugares de sociabilidade. São moradias que favorecem proteção no âmbito físico para os que ali são acolhidos, mas que não estabelecem com estas pessoas uma relação de pertencimento, por serem espaços institucionais, muito diferentes e distantes do que cada um traz na memória como conceito de casa, lar, espaço de família. Nesses lugares, o trabalho de acolhida dos usuários³ possui uma sistematização e normatização regulamentada pela instituição⁴ que o administra. Já o trabalho de acompanhamento dos usuários, feito pelos agentes sociais, profissionais diretamente envolvidos com esse público, requer estratégias diferenciadas para cada demanda. Este é um desafio que se torna uma lacuna nas políticas públicas e, conseqüentemente, na vida prática.

A partir da Constituição Federal de 1988, com a incursão na Política de Assistência, é possível contextualizar a proposta para o enfrentamento desta problemática dentro do universo das políticas sociais. As dificuldades enfrentadas são muitas e, por isso, há a necessidade e a exigência de uma ação pautada na intersetorialidade das políticas públicas, criando uma rede de atendimento entre a Saúde, Educação, Habitação e todos os serviços que possam contribuir para a melhoria da qualidade de vida dessa população. A realidade de quem vive na rua é consequência de um sistema econômico que cria e reproduz, ao mesmo tempo, uma camada social de extrema pobreza, invisibilizada e estigmatizada, em contrapartida com outra de muita riqueza. Tal situação origina uma questão social de desigualdade, fruto do mundo contemporâneo.

3 Usuários(as) é o termo designado pelas políticas públicas da Assistência Social para se referir à pessoa que utiliza os serviços de proteção social oferecidos. No caso dos espaços de acolhimento, os usuários são as pessoas que neles moram. População usuária se refere a todos os que usam os benefícios de proteção dos serviços de acolhimento por motivo de negligência familiar ou abandono.

4 Os espaços públicos de acolhimento são de responsabilidade do poder público municipal, mas são administrados por instituições filantrópicas, o que é viabilizado através de convênio firmados.

Segundo Iamamoto, a questão social é entendida como “o conjunto das expressões das desigualdades da sociedade capitalista madura, que tem uma raiz comum: a produção social é cada vez mais coletiva, o trabalho torna-se mais amplamente social, enquanto a apropriação dos seus frutos mantém-se privada, monopolizada por uma parte da sociedade.” (IAMAMOTO, 2000, p. 27). Essa realidade provoca em outros segmentos sociais uma insegurança, medo e indignação diante da ameaça de ocupação de espaços públicos por pessoas que não usufruem do direito de um espaço privado de moradia pois carregam o trinômio exprimido pelo termo exclusão - expulsão, desenraizamento e exclusão.

Para a compreensão do que leva uma parcela da população a ter a rua como moradia e, posteriormente, ir parar nos espaços de acolhimento, Alcock (2007) e Castel (1998) relacionam a exclusão social com uma situação extrema de ruptura de relações familiares e afetivas, além da ruptura total ou parcial com o mercado de trabalho e de não participação social efetiva. Como aponta Silva (2006), é comum enumerar várias espécies de fatores motivadores da existência de pessoas em situação de rua, tais como: inexistência de trabalho e renda, mudanças econômicas e institucionais de forte impacto social, fatores biográficos (alcoolismo, uso de drogas, rompimentos dos vínculos familiares, doenças mentais, perda de todos os bens, etc.), além de desastres de massa e/ou naturais, como enchentes, incêndios, terremoto, entre outros. É um fenômeno que tem características gerais e, ao mesmo tempo, possui particularidades vinculadas ao território em que se manifesta.

No Brasil, essas particularidades são bem definidas. Existe uma tendência à naturalização desse fenômeno população em situação de rua que, no país, é ainda acompanhada da produção e circulação de dados e informações científicas fragmentados, superficiais e, por vezes, manipulados sobre este fenômeno, e de políticas públicas pontuais e desestruturadas para superá-lo, as quais costumam reforçar o estigma e a vulnerabilidade dessa população. A parcela de pessoas com trajetória de rua que chega aos abrigos é ainda pequena, visto a quantidade de pessoas que vive nas ruas da cidade. Estar morando num abrigo muitas vezes é ter que abrir mão da liberdade vivenciada nas ruas. Ao mesmo tempo, as ruas da cidade também oferecem riscos constantes, o que reforça a posição dessa população à margem da sociedade, tornando-a cada vez mais vulnerável.

Nesse sentido, torna-se necessário investigar como é a realidade vivenciada nos abrigos, quem são as pessoas que ali transitam e como podem ser espaços de desenvolvimento para as pessoas que deles necessitam. É importante também pensar como a pessoa que chega das ruas é vista pelos que já estão nos espaços e como cada um enxerga o outro em suas individualidades, experiências e histórias de vida. Por se tratarem de espaços de passagem, as pessoas, que deles necessitam, não criam vínculos. As relações são superficiais, existindo também vários conflitos interpessoais. Os dormitórios e banheiros são coletivos e a maioria das regras de convivência é proposta tendo em vista a coletividade. Nestes espaços, há pouco lugar para a individualidade, para a privacidade. No abrigo Maria Maria, a hora do banho é a mesma para todas, regra que garante uma melhor organização e limpeza do espaço e também a higiene das usuárias. A sala de estar, com o único aparelho de TV, garante um pouco de entretenimento para as usuárias, em horários também definidos pelas normas estabelecidas.

O público atendido carrega a memória de vida mais próxima: as ruas. Muitos não convivem há anos com familiares, não possuem vínculos de afetividade e chegam aos abrigos com seus referenciais de identidade completamente fragmentados. Alguns moradores ingressam nos espaços de acolhimento sem saberem o próprio nome, outros não se lembram de onde vieram, se possuem ou não familiares. Isso se dá devido a vários fatores, como abandono, violência, dependência química, distúrbios mentais, entre outros.

Os espaços de acolhimento contam em seu quadro de funcionários com profissionais de psicologia e do serviço social, mas a demanda humana, de alta complexidade, requer intervenções que são desafiadoras para a equipe que neles trabalham. Os casos de violência e conflitos são constantes. Por sua vez, os agentes sociais, que lidam diretamente com o público atendido, não conseguem encontrar alternativas de conduta para dar suporte às complexas demandas que surgem a cada dia.

Acolher as particularidades de cada morador torna-se um desafio constante para os profissionais, pela quantidade de pessoas a serem atendidas e pelas especificidades e complexidades do público abrigado. Cada um é sujeito de uma história única, muitas vezes desconhecida e perdida no tempo, tornando-se indivíduos de identidades quase invisíveis. Nesse sentido, os espaços de acolhimento, em sua maioria, preza por garantir a segurança da pessoa acolhida, a alimentação dentro de padrões nutricionais regulamentados, acesso a programas de saúde, medicamentos e direitos a benefícios sociais. Nesse aspecto, não se

prima por uma relação que contemple as questões particulares de cada sujeito. Lidar com as questões acerca das diferenças do outro seja, talvez, um procedimento ainda a ser construído.

Diante desse desafio, é importante pensar sobre o que possa ser o fio condutor do processo de construção de um procedimento capaz de ver o sujeito em sua individualidade e considerando sua história de vida. O conceito alteridade⁵ é algo que pode nos fornecer lampejos acerca do que é o olhar individualizado para o outro e de quem realmente é o outro que está diante de mim. A alteridade parte do olhar atento para o outro a partir daquilo que cada rosto, em sua individualidade, manifesta. Um dos princípios da alteridade é a relação de interação e dependência com o outro, que é a vertente social do ser humano. Por este motivo, o "eu", na sua forma individual, só pode existir através de um contato com o "outro". Através de um processo interativo, o outro aparece ao mesmo tempo como figura e como pano de fundo nas relações de convivência. Considerando esse princípio como chave de abertura para trabalhar a noção de alteridade, acredito que este possa contribuir com a nossa busca em reconhecer e valorizar as identidades e as histórias de vida de quem vive em abrigos públicos. Além do reconhecimento desses sujeitos, este princípio também nos convida ao entendimento das diferenças acerca de quem é o outro, de como e de que lugar ele vem, qual a memória gravada nos sulcos de um rosto e como olhar para este rosto. Segundo Lévinas, a humanidade singular do outro se apresenta despida de artificios: “Há no rosto uma pobreza essencial; a prova disso é que se procura mascarar tal pobreza assumindo atitudes, disfarçando.” (LÉVINAS, 2009, p. 69-70). O filósofo nos aponta em *Ética e Infinito* que, antes de qualquer diálogo numa relação de proximidade com outrem, a expressão é que nos faz seu servo, que nos torna responsáveis pelo, responsáveis até mesmo pelo que não fizemos, e só uma construção assim pode causar desestruturação e, conseqüentemente, mudanças.

O rosto pede-me e ordena-me. A sua significação não é uma ordem significada. Permita-me dizer que, se o rosto significa uma ordem a meu respeito, não é da maneira como um signo qualquer significa o seu significado; esta ordem é a própria significação do rosto. (LÉVINAS, 2009, p. 81).

A partir desse princípio proposto pelo autor, entende-se que, pelo contato com o rosto do outro, é possível criar uma via de reconhecimento, aproximação e até mesmo de mudanças em estruturas sociais e institucionalizadas, como são os espaços de acolhimento. O desafio é que

5 Lévinas (2009) denomina de alteridade a relação com o outro em que este não é passível de intelecção e compreensão. É o que do outro escapa ao sistema globalizante da razão e, portanto, está fora da totalidade.

nestes espaços, não diferente das ruas, o rosto do outro é invisibilizado, quase como não pudesse ser visto, ou nem estivesse ali. As pessoas são atravessadas por complexas barreiras subjetivas que bloqueiam a conexão umas das outras. Como estes rostos Estes rostos invisíveis poderiam ser vistos? Como poderiam ser retratados? Não seria esses rostos um potencial artístico? Assim, nos espaços de acolhimento, uma formação e um preparo sistematizado dos profissionais, visando desenvolver o sentido de alteridade, pode contribuir para que as pessoas ali sejam olhadas e sejam reconhecidas.

Os agentes sociais e demais profissionais que atuam nos abrigos municipais de Belo Horizonte são contratados por entidades mantenedoras que, em convênio firmado com o poder público municipal, administram esses espaços. Os agentes sociais são os responsáveis pelo trabalho direto com a população usuária, acompanham a médicos, auxiliam na administração de medicamentos, higiene pessoal, alimentação e demais demandas do dia a dia. Os profissionais trabalham em regime de turnos e a equipe é composta por: 1 coordenadora, dois técnicos (serviço social e psicologia), 2 porteiros, 6 agentes sociais⁶, 1 técnico administrativo, 1 auxiliar de serviços gerais e dois cozinheiros. Tais profissionais convivem com as mulheres no cotidiano, acessando direitos a benefícios garantidos por lei, oferecendo o alimento diário, acompanhando a médicos, auxiliando na higiene, aconselhando ou até mesmo administrando os conflitos que geralmente surgem por atritos do dia a dia. Neste sentido, foi essencial a participação de todos os profissionais, independente da função que executam na pesquisa.

Esta pesquisa propôs, portanto, uma intervenção por intermédio de uma formação em mediação com a arte do retrato, onde o estudo do rosto foi a via para o entendimento do conceito de alteridade. A intervenção abrangeu o grupo de profissionais e também as moradoras que participaram conjuntamente dos processos de mediação. Para realizar uma formação na qual a noção de alteridade seria o pano de fundo, utilizei a linguagem da arte (especificamente o gênero do retrato), para trabalhar o olhar sobre o rosto das pessoas envolvidas. Acredito que a arte é uma linguagem, uma força facilitadora no processo de socialização e de entendimento da noção do que é o outro, considerando que, ao longo da história da humanidade, este tem sido um dos meios fundamentais pelos quais as pessoas

6 São denominados agentes sociais os profissionais que acompanham a rotina dos moradores nos abrigos. Estes são encarregados de organizar a rotina do espaço, ministrar medicamentos, auxiliar na higiene pessoal e do espaço, na alimentação, acompanhar os moradores a consultas médicas e tudo mais que vier a fazer parte do cotidiano do abrigo.

descobrem significados em suas vidas. A arte, portanto é a forma de moldar a experiência, de encontrar significados na vida que possam fazer sentido na existência de cada um. Tal afirmação ressalta o quanto as linguagens da arte, independente de qual seja, se fazem necessárias aos espaços de acolhimento. A Política Pública Nacional para a População em Situação de Rua⁷, legitimadora de todo o serviço de acompanhamento, monitoramento e acolhimento, prevê o acesso aos bens culturais, mas não define, tampouco discute, que acesso é este e em quais códigos de cultura tal população está assegurada.

São objetivos da Política Nacional para a População em Situação de Rua: I - assegurar o acesso amplo, simplificado e seguro aos serviços e programas que integram as políticas públicas de saúde, educação, previdência, assistência social, moradia, segurança, cultura, esporte, lazer, trabalho e renda (...). (Art. 7, ° decreto nº 7.053, de 23 de dezembro 2009)

Nessa ausência de esclarecimento e sendo o decreto redigido de modo generalizado, sem especificações, fica, pois, a critério das instituições mantenedoras dos serviços de acolhimento gerir da forma que lhes forem mais conveniente, muitas vezes restringindo o acesso a algumas atividades de entretenimento, passeios em parques e cinema. A regulamentação não apresenta uma forma clara e sistematizada de desenvolvimento dessas práticas. Considerando essa realidade e sendo a arte, linguagem ancestral do ser humano, capaz de representar os mais variados conceitos e suscitar as mais diversas sensações, cabe recorrer à filosofia de Deleuze. Para o pensador, assim como a filosofia cria conceitos, a arte cria sensações, ou melhor, blocos de sensações, compostos de perceptos e afetos. Das percepções e afecções vividas, a arte extrai perceptos e afetos que ultrapassam o vivido e têm uma consistência ontológica própria. Estes blocos de sensações, para se conservarem, dependem apenas do material usado pelo artista que pode ser a tinta, a pedra, o barro, a madeira e até a letra impressa.

O objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções de objeto e dos estados de um sujeito percebido, arrancar o afeto das afecções, como passagem de um estado a um outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações. [...] Só se atinge o percepto ou o afeto como seres autônomos e suficientes, que não devem mais nada àqueles que os experimentam ou os experimentaram. (DELEUZE, 2007, p. 158).

7 Decreto nº 7.053, de 23 de dezembro 2009, que institui a Política Nacional para a População em Situação de Rua e seu Comitê Intersetorial e de Acompanhamento e Monitoramento, e dá outras providências.

São essas sensações, elementos onde apenas a essência humana é capaz de alcançar, que permitem configurar em algum tipo de material aquilo que se quer expressar. Não importa o material utilizado ou os meios para a produção da arte, o importante é que esse material consiga arrancar a percepção do sujeito e ser o canal para a sua forma de expressão.

O trabalho desenvolvido, por meio desta pesquisa, buscou a realização de uma formação entre os educadores sociais com a participação das usuárias, ora por meio de encontros coletivos, ora entre usuárias, ora entre profissionais. No processo formativo, além de estudos de textos, rodas de conversa e entrevistas, os participantes tiveram como fio condutor experiências com as artes visuais, como desenho, gravura, pintura, escultura, colagem e fotografia. Esses procedimentos tiveram o gênero do retrato como fio condutor. Nesse sentido, o conceito de alteridade permeou todas as ações, compreendendo a importância do mesmo para o fortalecimento das relações entre os profissionais e as usuárias do Maria Maria.

A percepção entre os procedimentos realizados e os materiais usados facilitaram uma análise formal acerca de obras de artistas retratistas durante o processo de mediação. O retrato e o autorretrato foram o tema recorrente para a criação de um canal de expressão onde cada participante pode se manifestar e representar o seu rosto, com a memória de vida a partir de algum ponto de sua escolha. A ideia é que a arte de retratar pessoas e mesmo de se autorretratar, por meio de experiências relacionais, promovessem a percepção sobre o que vem a ser “o outro”. A experiência de se conectar ao rosto do outro contribuiu, tanto para as usuárias quanto para os profissionais, para o entendimento do conceito de alteridade, enquanto a formulação do próprio retrato, para o conceito de identidade. Tais conceitos também foram trabalhados por meio de estudo e análise de textos, apreciação e análise de reproduções de obras de arte, visitas a museus e prática artística.

O trabalho de formação se interessou por entender o modo como os profissionais que trabalham no abrigo elaboraram uma visão do outro e como criaram, ou não, sentidos compartilhados a partir de uma experiência estética. Nessa abordagem, tendo a arte do retrato como via, as usuárias também fizeram parte no processo formativo como elementos humanos que se entrelaçaram nos diálogos, experiências e trocas, engendrando sentidos compartilhados numa experiência de intercultura entre os que acolhem e os que são acolhidos.

Desse modo, esta pesquisa teve como objetivos específicos: (I) refletir sobre o conceito de alteridade e as condições socioculturais da população com trajetória nas ruas; (II) analisar as relações entre a arte e os conceitos de alteridade tendo em vista a condição do sujeito morador de rua; (III) debater as possibilidades da arte enquanto espaço/tempo de mediação, com ênfase na situação de exclusão social, nomadismo urbano, etc.; (IV) analisar como a arte é garantida para pessoas com trajetória nas ruas pela política de acolhimento da população de rua de Belo Horizonte; (V) investigar o abrigo Maria Maria (recursos humanos e materiais) e suas práticas e ações acerca do contato com a arte; (VI) desenvolver e analisar os resultados da formação dos educadores para o uso da arte do retrato; (VII) contribuir para a construção de relações dialógicas e de reconhecimento da alteridade.

O projeto partiu da necessidade de uma atuação sistematizada nesses espaços, visando ao desenvolvimento de ações de caráter cultural e artístico, além de programas de capacitação para educadores que trabalham diretamente com a população usuária. Esses espaços são transitórios e por isso chamados de espaços de passagem. Esta referência é dada aos abrigos de adolescentes, repúblicas masculinas e femininas e albergues de população com trajetória nas ruas. Tais espaços, e também todo o trabalho de proteção e desenvolvimento social para a população usuária, são de responsabilidade do poder público municipal, no caso, o da cidade de Belo Horizonte. O campo da arte-educação, em espaços de inclusão, partiu de inquietações que geraram a necessidade de buscar formas de promoção sociocultural do público desses espaços. Diante dessa necessidade surgiram questões recorrentes: (I) como promover a inclusão social de pessoas assistidas por profissionais que não detêm a noção de alteridade? (II) como a arte pode contribuir para o desenvolvimento desse conceito? (III) como pensar uma formação em mediação para os profissionais do abrigo abordando o problema do Outro por meio da arte?

Nesta pesquisa, propus um processo de mediação em arte entre profissionais e usuárias. Nesse sentido, a mediação não vem para explicar a arte, tampouco para traduzir seus elementos. A mediação foi tomada como um processo de interação entre os participantes e a própria arte.

Morch (2007), em um texto sobre o conceito de mediação, na Documenta 12⁸, afirma que é descabida a expectativa de que a função da mediação seja explicar a arte, e que, eventualmente, se necessário, ela deve trabalhar em oposição a isso. Nesse sentido, ela pensa a mediação como um processo que nunca pode ser completado, em que o conhecimento do visitante e o conhecimento oferecido pelo mediador se entrecruzam e se conflitam entre si. Nesse processo a arte é o meio para estabelecer um diálogo entre mediadores e mediados e esse diálogo pode oferecer tanto sentidos como conflitos.

Pensando sobre esse processo entre profissionais e usuárias do abrigo Maria Maria, a mediação com a arte e o sentido da alteridade foi um exercício, uma experiência e forma de ver e a lidar com o outro. Nessa abordagem, a pesquisa procurou entender como são construídas concepções sobre o “outro” no contexto de um abrigo de população de rua, ou seja, em situação de relações interculturais entre profissionais e usuárias. Nesse aspecto, a experiência com os retratos, no processo de mediação entre profissionais e usuárias, teve a arte como força motriz nos processos de negociação e disputa de sentidos e de conflitos sobre o que é o outro.

Pensando a alteridade, e perseguindo indícios de como trabalhar o outro nos espaços de acolhimento, Emmanuel Lévinas apresenta a primeiramente a ética como a busca radical do sentido do humano, o móvel de toda a filosofia. Em seguida ele parte para a o sentido da alteridade que encontra no outro uma fonte originária e inesgotável para a relação ética, onde o outro é reconhecido. No âmbito da ética da alteridade, o ser humano deve acolher todo outro que se apresenta interpelando a responsabilidade infinita do homem para com o seu próximo. Lévinas (2009) deixa clara sua preocupação com a relação ética, pois, ao olhar a outra pessoa, deve-se guardar uma distância, não uma distância de temor, frieza ou de medo, mas uma distância de respeito pelo que a pessoa é e representa. Ele irá dizer que a ética é a filosofia primeira, sendo as demais filosofias seus ramos. Para ele, a ética é o ordenamento que vem a mim no encontro face a face com o outro, e não um código moral ou uma lei. Ela se traduz em movimento ‘para o outro’.

Em Lévinas (2009), a alteridade é pensada a partir da análise do conceito de rosto, muito importante em sua filosofia. Nesse conceito, a essência do ser humano é algo imprescindível na relação, perpassando tudo aquilo que é palpável, mas valorizando o que esse rosto expressa.

O Outro que se manifesta no Rosto perpassa, de alguma forma, sua própria essência plástica, como um ser que abrisse a janela onde sua figura, no entanto já se desenhava. Sua presença consiste em se despir da forma que, entretantes, já a manifestava. Sua manifestação é um excedente (surplus) sobre a paralisia inevitável da manifestação. É precisamente isto que nós descrevemos pela fórmula: o Rosto fala. (LÉVINAS, 2005, p. 51)

Pode-se observar que, para o pensador, a primeira manifestação do ser humano está no Rosto. Nossa consciência é questionada pelo Rosto. Esse questionamento é nossa tomada de consciência, em que somos responsáveis pelo outro. Lévinas deixa bem claro que “O Eu (Moi) diante do Outro é infinitamente responsável.” (LÉVINAS, 2009, p. 53)

Acredito que nos espaços de passagem, territórios marcados pela incerteza, pela falta de perspectivas e por histórias de abandono, violência e negligência, trabalhar a ética da alteridade a partir do Rosto do outro, do face a face, foi um desafio no que diz respeito à formação dos profissionais que neles trabalham. A falta de uma formação especializada para os profissionais e a falta de habilidades para trabalhar com a diversidade e pluralidade humana a qual atendem sempre foi motivo de conflitos e grande rotatividade desse grupo de profissionais. Nesse aspecto, o sentido de alteridade na formação de educadores consistiu basicamente em saber lidar com o "outro" por meio da imagem do rosto do “outro”, com suas diferenças, heterogeneidades e, sobretudo, com a pluralidade que neles habita. Em detrimento da vulnerabilidade das usuárias do abrigo, devido ao histórico de vida de cada uma, acreditei que a disponibilidade de os educadores se abrirem para encontrarem formas de ver o outro era uma necessidade urgente, percebendo o que o outro apresentava de diferente, de desigual e que merecesse ser respeitado da forma como se encontrava, sem indiferença, descaso, repulsa ou exclusão pelas suas particularidades.

Ainda segundo Lévinas (2009), a sensibilidade surge como expressão e percepção da finitude do Eu e da infinitude do outro, ela transcende a razão, e não constitui mera representação que poderia originar controle e assimilação. É através da sensibilidade que se permite ao Eu receber o Outro, conduzindo à abertura, à exterioridade. Nessa perspectiva, Costa (1999)

apresenta o panorama de que somente quando o Eu é sensível ao Outro é que se lhe torna possível encontrar o seu sentido humano.

Um ser humano sensível e singularizado que recebe sensivelmente o outro como comida saborosa que alimenta, como roupa que cobre e agasalha, como água que mata a sede, como teto que cobre, etc. Um ser humano sensível e singularizado que recebe sensivelmente o outro ser humano como uma alteridade que lhe está concernida quando este lhe aparece com fome, frio, sede, enfermo, sofredor, pobre, indigente, etc.” (COSTA, 1999, p. 167)

Outros pensadores contemporâneos também contribuíram com conceitos de alteridade em suas relações dialógicas. Larrosa (2002) pensa o sentido de alteridade na perspectiva da educação. Para ele, a experiência é fundamental, nasce nas relações entre o conhecimento e a vida humana, emergindo nas relações entre o sujeito e o seu entorno. Segundo o autor, “a experiência é algo que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que passa, o que acontece, ou que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece.” (LARROSA, 2002, p. 21). Nesse sentido, ele elucida que a experiência é um saber de natureza particular, subjetiva, relativa, contingente e pessoal.

A experiência é entendida numa relação em que algo passa de mim para o outro e do outro para mim. Nessa passagem, ambos somos afetados. O desenvolvimento cognitivo pelo viés da experiência implica em um tipo particular de relação: uma relação de produção de sentido. Ela passa pela nossa capacidade de escutar (ou de ler) aquilo que as coisas (textos, filmes, notícias, pessoas, objetos, animais, cotidiano, etc.) têm a nos dizer. Uma pessoa que não é capaz de se pôr à escuta cancelou seu potencial de formação e de transformação. (LARROSA, 2002, p. 25)

Assim, o mais importante, desde o ponto de vista da experiência, não é o tema, ou conteúdo, mas os efeitos que ela produz: aquilo que me perpassa. Se a experiência é isso que me perpassa, significa, então, que a experiência é uma relação com algo que não sou eu. Nesse caso, a formação do sujeito leva em conta sua condição de alteridade, de exterioridade. A experiência é uma relação em que algo tem lugar no sujeito. A experiência precisa se alojar em algum lugar da pessoa, dando um novo sentido, transformando.

Nesse sentido, a relação com o processo formativo dentro do espaço de acolhimento precisou ter uma condição reflexiva, voltada para dentro, subjetiva, que implicou naquilo que a pessoa se manifestava. Houve, portanto, uma dimensão transformadora nesse aspecto, fazendo com que a pessoa se descobrisse como outra naquilo que já era.

As teorias apresentadas pelos autores permitiram pensar um diálogo com a arte a partir da formulação de experiências entre as pessoas que trabalham no abrigo, as que ali moram, a cultura trazida das ruas e o próprio espaço onde a pesquisa aconteceu: o abrigo Maria Maria. Para tanto, tornou-se importante permear o perfil das usuárias tendo em vista as questões históricas sobre quem já morou nas ruas, as políticas públicas que abraçaram esta questão social e a arte, como dispositivo para trabalhar a reconfiguração desses sujeitos. Por motivos de preservação da identidade dos participantes, moradoras e profissionais, do abrigo Maria Maria, estes foram identificados apenas com as iniciais de seus nomes e idade.

Esta dissertação foi estruturada em três capítulos, além desta introdução. O Primeiro Capítulo, intitulado “Retrato das Políticas Públicas”, apresentou uma contextualização histórica da população em situação de rua, dos estudos que já foram feitos em detrimento dessa população e um breve panorama das políticas públicas brasileiras e do município de Belo Horizonte e como estas atuam diante essa realidade.

O Segundo Capítulo ao qual chamei “Retratos do Arte”, trouxe a arte como um dispositivo para trabalhar práticas de alteridade e fortalecimento de identidades, por meio da produção de retratos. Nesse capítulo, teorias acerca de identidades se inter cruzam com proposições e procedimentos oriundos das artes visuais como via de entendimento da importância da experiência estética como fator transformador do ser humano. Nessa abordagem o cenário do abrigo estudo de caso Maria Maria é apresentado, considerando os aspectos relevantes para o conhecimento das pessoas que ali moram e trabalho e também do cotidiano do espaço.

O Terceiro Capítulo foi batizado como “Retratos de Mulheres e apresentou o que configurei de uma experiência de formar mediadores para os da rua. Nessa perspectiva o conceito de alteridade e a importância do olhar sobre o “Outro” foram desenvolvidos no que chamei de laboratório de criação e investigação. Nesse laboratório, envolvendo profissionais e usuárias, cinco experiências com a arte do retrato aconteceram visando a formação dos profissionais como futuros mediadores. O capítulo foi composto pelo planejamento das ações da pesquisa no abrigo Maria Maria trazendo a seguir o relato das experiências e a problematização do processo de formação, tendo em vista o desenvolvimento de uma consciência acerca do que é o rosto “Outro” e do desenvolvimento de competências conceituais e habilidades artísticas acerca dos processos de mediação.

Por último, a Conclusão, apresentou um tensionamento da experiência com as questões conceituais trazidas no referencial teórico utilizado. Essa tensão apontou as dificuldades encontradas durante o processo da pesquisas em relação à relevância do entendimento acerca do “outro” dentro de um espaço de acolhimento por meio das experiências estéticas, das alegorias trazidas pela arte, das visitas aos centros de cultura da cidade e das próprias narrativas do grupo participante.

Espero que esses retratos, tecidos ao longo do texto, sejam reveladores da imagem de uma experiência que possa estimular as políticas públicas a propiciarem formas de tornar os rostos de quem vive nos abrigos e também nas ruas, mais visíveis.

1. RETRATO DAS POLÍTICAS PÚBLICAS

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, 1993, p. 09)

1.1 As Causas de se viver nas ruas

O contexto mundial é um processo de constante diminuição do Estado social, tendência que se dissemina ainda mais em países cuja desigualdade social é uma característica marcante. Nesse cenário acaba-se por criar uma parcela da população aparentemente invisível, ou melhor dizendo, uma população que ninguém quer ver.

Castel (1997, p. 28-29) denomina essa população como “sobrantes”, pessoas portadoras de todas as capacidades humanas, mas tornadas inválidas pela estrutura e pela conjuntura, decorrentes das novas exigências da competitividade, da redução de oportunidades e de emprego. De acordo com as concepções do autor, os “sobrantes” são indivíduos “que foram inválidos pela conjuntura econômica e social dos últimos vinte anos e que se encontram completamente atomizados, rejeitados de circuitos que uma utilidade social poderia atribuir-lhes” (CASTEL, 1997, p. 181).

Nesse contexto, insere-se a população em situação de rua. Trata-se de uma população heterogênea, composta por pessoas com diferentes realidades, mas que têm em comum a condição de pobreza absoluta e de marginalidade às instituições, aos direitos e à cidadania. Tais indivíduos e grupos possuem trajetórias distintas de maior ou menor proximidade a um modelo de vida socialmente reconhecido e valorizado, mas todos compartilham uma espécie de comunidade de destino: a pobreza, a errância espacial e o nomadismo urbano. O rompimento de laços afetivos e identitários e, conseqüentemente, a anulação ou radical enfraquecimento de uma perspectiva de um projeto de vida traz como consequência a rua. Na

rua a sociabilidade é marcada pela discriminação e pela pobreza, e estes elementos se transformam num estilo de vida, um modo de garantir a sobrevivência e moradia. Muitos dos que vivem nas ruas podem até possuir algum trabalho ou subemprego, mas este não lhes garante renda e status social suficientes para que sejam reconhecidos como um sujeito produtivo, nem ao menos lhes possibilita viver em condições dignas.

Uma das mais violentas expressões da intensa desigualdade social e da exclusão são as pessoas classificadas como errantes, os sobrantes, os de rua e todos aqueles que, por um motivo ou outro partilham, contudo, do mesmo destino: sobreviver nas ruas e becos das grandes cidades. O mundo social dos(as) moradores(as) de rua não é criado ou escolhido por aqueles que vivem nesta condição. Integram esta população pessoas que sobrevivem do trabalho nas ruas, como os catadores de resíduos, tomadores de conta de carros ou lavadores de carro, que não retornam para suas casas localizadas em periferias distantes e diante das dificuldades com o preço do transporte público. Assim, as ruas se tornam, simultaneamente, uma realidade compulsória, mas também, uma opção de vida e moradia.

Existem também os “andarilhos”. Estes se deslocam pelos bairros ou de cidade em cidade. Em sua maioria, são pessoas solitárias, que não possuem vínculos com nenhum lugar, tampouco com outras pessoas. Nesse contexto, a vida na rua também é um ir e vir constante, para os migrantes e também para os trabalhadores itinerantes, pois tanto uns quanto outros se encontram desterritorializados. Pode-se, portanto, falar de uma população de rua que se diferencia da população em situação de rua, mas em ambos os casos, ocupam as ruas das grandes cidades.

Pensar a pessoa que mora na rua, dentro de uma determinada cultura, tendo em vista sua identidade errante, é um desafio para as pesquisas sociais voltadas para essa população. Para seguir nessa direção, é necessário conhecer a trajetória dessa gente ao longo da história para, posteriormente, buscar uma compreensão e entendimento da situação dos moradores de rua na atualidade. As faces das figuras que vivem nas ruas são variadas. Alguns ainda os chamam de mendigos, outros de vagabundos... andarilhos. Mas quem são as figuras que vivem nas ruas e fazem destas a sua moradia ou o seu lugar social? O morador de rua geralmente carrega em sua imagem alguém que não se integrou a nenhum outro tipo de convívio social. Nesse aspecto, onde a pobreza é a característica comum a todos, alguns autores apresentam essas variadas faces. As referências apresentadas poderão contribuir para pensar a condição social

dos mendigos ao longo de séculos, e também para analisar se estas faces condizem com as figuras que vivem nas ruas no contexto atual.

Michel Mollat (1989) faz uma análise do pobre e da pobreza por perspectiva de submissão e também por um conjunto de infortúnios, decorrentes de vários motivos.

O pobre é aquele que, de modo permanente ou temporário, encontra-se em situação de debilidade, dependência e humilhação, caracterizada pela privação dos meios, variáveis segundo as épocas e as sociedades, que garantem força e consideração social: dinheiro, relações, influência, poder, ciências, qualificação técnica, honorabilidade de nascimento, vigor físico, capacidade intelectual, liberdade e dignidades pessoais. Vivendo no dia-a-dia, não tem qualquer possibilidade de revelar-se sem a ajuda de outrem. (MOLLAT, 1989, p. 5)

Os conceitos acerca das condições, e o que leva as pessoas ao estado de pobreza, são vários. O tema é de grande complexidade e este é expressado por Mollat na medida que o autor procura identificar os limites em que a precariedade se transforma em miséria. Ele cita esses limites da seguinte forma: “O limite biológico é aquele que possui condições mínimas de saúde e de sobrevivência. O econômico é aquele pautado nas possibilidades de abastecimento, troca, posse de dinheiro e pagamento de tributos. Já o sociológico é o que cria, conforme o autor, a desclassificação” (MOLLAT, 1989, p. 63). Nessa perspectiva, o autor retrata as características e como elas identificam a face de cada figura.

O pobre verdadeiro era aquele que permanecia membro de um grupo, vivendo com os escassos recursos de seu trabalho humilde. O errante, o mendigo, o desclassificado seria um rebelde, um disseminador da desordem ou um propagador de epidemias. Assim se haviam estruturado os personagens do deficiente e do pobre, cujos traços familiares transparecem quase estereotipados, nos textos e na iconografia... A nudez significa a indigência total; a magreza exprime sua fome; as úlceras, as deformidades e o bastão traduzem as deficiências fisiológicas; a presença do cão evoca a ausência de companhia humana, enquanto o número de mendigos representa a multidão dos pobres. Esses detalhes iconográficos correspondem, em geral, às expressões e termos utilizados por cronistas, hagiógrafos, pregadores e cartas para designar, às vezes de modo fugidio, o pobre e suas misérias. (...) O pobre anda sempre descalço, embora esteja frequentemente em movimento, isolado ou em grupo; mas fica à porta, ou seja, à entrada das cidades, à soleira dos mosteiros e castelos. (MOLLAT, 1989, p. 63-64)

Além dos pobres acima citados, o autor também ressalta aqueles que não necessariamente estão na esfera da pobreza material, mas que são definidos como enjeitados sociais. Nessa

categoria inclui, potencialmente, aqueles que, em desconformidade com a lei e o Estado, ingressaram na criminalidade ou na subversão.

Bronislaw Geremek (1995) apontou na literatura medieval diferentes tipos de miseráveis. A literatura descreve como sendo o vagabundo, o vigarista, o andarilho e o mendigo. Tais denominações, segundo o autor, se referem a indivíduos reconhecidos como um “amalgama social de fatores negativos”, que significa nada mais, nada menos que um conjunto de pessoas de diferentes origens, misturadas e sem “nenhuma qualidade”. Esse conceito de pobre e de pobreza a que o autor se refere possui elementos indispensáveis para que possamos compreender e interpretar, à margem da história, as condições sociais da época.

(...) O modelo do pobre apresentado pela literatura e a sua tipologia sociológica variam bastante. Ora se trata de um mendigo humilde que encontra na renúncia a satisfação moral, ora de um filósofo que vê na pobreza uma condição para o cultivo da reflexão independente. Por vezes o pobre é um miserável, vítima de reações sociais, a quem a necessidade empurrou para as práticas infames. _ (...) A longa permanência dos principais traços da imagem do pobre na literatura europeia está relacionada com o valor negativo que a sociedade atribui a essa imagem (Geremek, 1995, p. 7-9).⁹

O contexto social que Geremek analisa refere-se a uma Europa ainda fragmentada, marcada pela devastação sociodemográfica, causada pela peste negra, pelo colapso da estrutura feudal e também pelas guerras. Nessa época, a prevalência da mendicância não mais está nas estradas e florestas, mas inaugura outro espaço que é o início da pobreza urbana.

Massas esfomeadas de miseráveis dirigiam-se para lá, enchendo as praças e ruas, e quando encontravam as portas fechadas ficavam esperando ajuda ao pé das muralhas, contando com a comida, o leito ou a esmola de um passante _ (...) a ideia de pobreza relacionada a dogmas cristãos é superada nesta fase da Idade Média dando lugar a uma imagem da miséria como uma praga social e do pobre como uma figura perigosa para a ordem pública. (GEREMEK, 1995, p. 20-22)

A Igreja Católica também teve um papel fundamental no que diz respeito à valorização dos pobres, aqueles cuja característica mais marcante era não possuir um domicílio fixo. Os pobres sem estabilidade eram vistos pela Igreja como os preferidos de Deus e a tônica do

trabalho religioso era o exercício da caridade para com os pobres. Nesse contexto surgem as ordens religiosas Mendicantes¹⁰.

Diante de tais fatores e com a pobreza se alastrando no cenário urbano, evidenciam-se contrastes que, outrora, não existiam dentro das cidades. Clero e burguesia passam a conviver com ocupantes de uma classe social considerada desqualificada e sem perspectiva de ascensão social. É neste cenário de falta de perspectiva e de carência de uma política que considere a existência do outro legitimando suas necessidades que emerge o conceito hoje é chamado de desigualdade social.

1.2 O Rosto da Pobreza em Tempos de Brasil Colônia

A pobreza e a situação de mendicância no Brasil podem ser referenciadas no século XIX, na obra de Laura de Mello e Souza, *Desclassificados do ouro: a pobreza mineira no século XVIII*. Souza (1982) inaugura sua pesquisa acerca da pobreza no Brasil colonial a partir da atividade mineradora do século XVIII, buscando compreender os processos que envolvem e determinam a desclassificação social. “O desclassificado social é um homem livre pobre – frequentemente miserável –, o que, numa sociedade escravista, não chega a apresentar grandes vantagens com relação ao escravo.” (SOUZA, 1982, p. 14).

Segundo Souza, nessa época, “(...) os viajantes traçaram o retrato trágico de homens miseráveis que vegetavam nas fímbrias do sistema, voltados para uma agricultura de subsistência mesquinha e esporádica que, muitas vezes, mal conseguia impedir com que morressem de fome” (SOUZA, 1982, p. 71).

Na mineração, como de resto em qualquer atividade primordial da colônia, a força de trabalho era basicamente escrava, havendo, entretanto os interstícios ocupados pelo trabalho livre ou semi livre. Se, por um lado, o forro, o miserável no mais das vezes, é facilmente passível de ser reescravizado por indivíduos que, nesse sistema, não chegam a ser excessivamente escrupulosos. Por outro, uma vez livre, o peso desclassificador da estrutura econômica e das superestruturas de poder o empurram para as fímbrias da sociedade, onde passa a vegetar, na impossibilidade de colocar sua força de trabalho no mercado. O sistema que o engendrou o deixa, simultaneamente, sem razão de ser. (SOUZA, 1982, p. 68.)

10 As Ordens religiosas Mendicantes tinham por norma que seus membros não possuíssem bens em comum, tendo como princípio uma vida calcada na pobreza individual. Estas regras, votos de pobreza, de um modo geral, faziam parte das demais Ordens religiosas.

No Brasil colônia, rosto dessa pobreza, vinha das pessoas negras, libertas e desclassificadas, impedidas de fazer parte da ordem social, a não ser que fossem na condição de escravos. Assim, sem alternativas, estas mulheres e homens se inseriam nos espaços da anti ordem. Dessa forma, foi sendo sedimentada uma ideologia na qual a vadiagem imperava, resultando em rostos marginais oriundos de uma humanidade reconhecida como completamente inviável. A historiadora descreve assim esse processo:

(...) a camada dos homens pobres era tida como uma outra humanidade, inviável pela sua indolência, pela sua ignorância, pelos seus vícios, pela mestiçagem ou pela cor negra de sua pele; habitantes de uma terra rica e farta, esses homens nada faziam para dela conseguir frutos; poderiam viver de expedientes e esmolas, descurando do futuro, repudiando as formas permanentes da atividade econômica e abraçando um modo de vida itinerante e imprevidente. (SOUZA, 1982, p. 73)

Assim, a ociosidade também era um elemento característico da vadiagem, pela ausência de vinculação senhorial, pela irregularidade ou descontinuidade do trabalho. Nesse grupo se enquadravam até aqueles que tinham trabalhos livres, como pescadores, marinheiros, estivadores, ambulantes ou, simplesmente, mendigos. E os itinerantes, os andarilhos, pessoas que vagavam por vilas e cidades, sem laços de territorialidade.

Considerando a análise da autora, pode-se perceber que as questões referentes ao processo de inserção na situação de pobreza possui raízes históricas. Essas questões são contínuas, advindas de movimentos excludentes, selecionam e sempre colocam nas margens da sociedade aqueles considerados inaptos, inadequados e/ou ameaçadores à ordem vigente.

1.3 Estudos sobre moradores de rua no Brasil

No Brasil, o modelo econômico implantado vem, no decorrer de séculos, produzindo uma grande parcela da sociedade que dificilmente terá como transpor para um patamar de igualdade e ficar nivelada com os que estão socialmente e pessoalmente em condições de vida digna. Ao longo dos governos, as políticas sociais implementaram ações emergenciais, refletindo a tendência de enfrentar os problemas sociais de modo pontual, sem dialogar com a sua trajetória histórica, o que provoca a reprodução dessa realidade. Algumas pesquisas indicam caminhos que podem levar a resultados mais consistentes para o entendimento da

pobreza como fenômeno social dentro de um movimento histórico. No século XX e início do século XXI, a população de rua, designada ainda como mendigos, passa a ocupar o cotidiano das grandes cidades brasileiras. Nesse contexto pesquisas apontaram os mendigos como sujeitos históricos e a relação de mendicância como uma ideologia dominante nas grandes cidades.

Stoffels (1997), na década de 70, teve como objeto de estudo os “mendigos da cidade de São Paulo”. Essa pesquisa pioneira indica que o grupo de mendigos é duplamente residual, uma vez que, por não competir mais no mercado de trabalho, uma parte passa a constituir um peso morto na sociedade, enquanto a outra parte continua desempenhando atividades informais. Para a pesquisadora, a população de rua também aponta duas outras concepções mais usuais: o vadio que pede esmola e o marginal ou indivíduo em vias de marginalização, que só sobrevive pedindo. Nessas concepções, as décadas de 1970 e 1980, época de difíceis conjunturas econômicas, deixaram parcelas significativas de trabalhadores desempregadas, que passaram a exercer atividades instáveis e de baixa remuneração e, sobretudo, eram desprovidas de uma moradia fixa, oscilando entre pensões, albergues e as ruas. Tais fenômenos contribuíram para o aumento da “população de rua” que, atualmente, já é o termo usado para caracterizar o as pessoas que sobrevivem na rua.

O primeiro estudo a ser destacado utilizando essa nomenclatura é a pesquisa realizada em São Paulo pela Secretaria Municipal do Bem-Estar Social intitulada: *População de rua: que é? Como vive e como é vista?* (1992). Este estudo apontou que até aquele momento não haviam na cidade de São Paulo políticas consistentes no âmbito das secretarias municipais e estaduais voltadas para a população de rua. Esse trabalho rompeu com o rótulo da “vagabundagem” ao apresentar um perfil de trabalhadores em “situação de desemprego e subemprego”. Esta nova ótica contradizia a visão da sociedade, que sempre reconheceu a população de rua como desocupada. A pesquisa também apontou um novo elemento: o aumento do uso de drogas, com a introdução do “crack”, muito além do “clássico alcoolismo”, que acompanhava tradicionalmente a presença dos mendigos nas ruas. Outra novidade revelada foi o início da organização social dos moradores de rua através de um movimento coletivo, organizado em articulação com a luta pela terra do Movimento dos Sem Terra (MST), organizações estas que contribuem para a recuperação da dignidade pessoal e do sentimento de pertencimento à coletividade.

Outra pesquisa, esta realizada no Rio de Janeiro, elucida o conceito de exclusão daqueles que vivem nas ruas. Sarah Escorel (1999, p. 29) apresenta “uma reflexão teórico crítica sobre o desvendamento da lógica interna destes sujeitos à luz do conceito de exclusão”. Este estudo apontou dados sobre o estilo de vida, as escolhas e os sentimentos dos “moradores de rua”. Segundo a autora, a maioria dos moradores de rua é composta por homens sós, sem convivência permanente com o grupo familiar. O distanciamento da unidade familiar e o rompimento de laços e referências que os vinculam à sua comunidade conduzem-nos a uma experiência de isolamento, que é uma característica geral da população que habita as ruas conferindo-lhes o significado existencial de “não ter um lugar no mundo” (ESCOREL, 1999, p. 166). Segundo Escorel, os moradores e moradoras de rua devem estar onde podem suprir suas necessidades. Nesse sentido, elaboram suas territorialidades de acordo com aquilo que garanta minimamente lhes a sobrevivência nas ruas. A respeito dessa questão, Escorel esclarece:

A população de rua distribui-se na geografia das cidades segundo as possibilidades de obtenção de rendimentos e de resolução de suas necessidades básicas. Entre estas, verifica-se que, num primeiro momento, segurança e cobertura (abrigo ou teto) são os principais requisitos. Em seguida, para sobreviver nas ruas, os locais são escolhidos segundo as possibilidades de oferta de água, alimentos e/ou doações e rendimentos. O mais difícil é conseguir um local onde possam de maneira regular tomar banho, lavar a roupa e limpar seus pertences. A dificuldade de acesso à água e à higiene é relativamente homogênea em todo o território urbano. (ESCOREL, 2000, p. 147)

Apesar de o termo mendigo ter, tecnicamente, evoluído para “moradores de rua ou moradores em situação de rua”, um acompanhamento das pesquisas desta área mostra que, no campo moral, os valores sociais atribuídos a esta população ainda permanecem. Os conceitos associados à vadiagem, vagabundagem, marginalidade são designações que delineiam a identidade das pessoas em situação de rua, mesmo aquelas que desenvolvem atividades informais.

A população de rua não corresponde ao sucesso ou êxito individual que a sociedade espera. Observa-se também que as perspectivas apontam para uma rejeição, repulsa, exclusão e desamparo total à condição humana. Nesse cenário, o reconhecimento do outro em sua identidade como um sujeito social passa por sua localização social e econômica. Portanto, reconhecer o outro numa perspectiva de alteridade, numa situação de resgate da condição humana, é um movimento ainda em construção.

1.4 As políticas de assistência e de acolhimento aos da rua

A sociedade contemporânea globalizada tem produzido relevantes ganhos para a humanidade, em termos de expectativa de vida, conforto, otimização do tempo, circulação de informação, pessoas e produtos, sustentabilidade, conhecimentos nas mais variadas áreas. No entanto, ainda não foi produzida uma tecnologia social capaz de promover melhoria social, respeito às diferenças e tampouco promover uma distribuição de bens sociais de forma a englobar todos os cidadãos.

Bauman (1997) atesta as consequências dessa contradição. Segundo o autor, as melhorias econômicas não mais apontam para a ampliação dos empregos, ao contrário, a diminuição da força de trabalho e a flexibilidade das relações de trabalho são consideradas como parte do progresso. Empregos, como antes eram compreendidos, não existem mais. “(...) o capital já se tornou a encarnação da flexibilidade. Sem empregos, há pouco espaço para a vida vivida como projeto, para planejamento de longo prazo e esperanças de longo alcance”. (BAUMAN, 1997, p. 49-52).

Nessa direção, Castel (1997, p. 15-48) não acredita que esse cenário seja uma crise pontual, mas um processo de desestabilização da condição salarial. Para o autor, a vulnerabilidade das massas e, de forma mais aguda, a exclusão social de grupos específicos são resultados da desagregação progressiva das proteções ligadas ao mundo do trabalho. Consistem em processos de “desfiliação”, ou da fragilização dos suportes de sociabilidade.

Assim, os fatores sociais, que impulsionam e que constituem a situação atual, definem que não existe mais lugar para todos na sociedade. É uma situação cruel institucionalizada como verdade o discurso de que: para quem não tem lugar, também não há o que ser feito. Diante de tal fenômeno social e da realidade histórica das políticas de governo, é fundamental refletir sobre: (I) como atualmente está estruturada a política de governo no Brasil para as questões sociais da população “sem lugar”? (II) qual o serviço que busca essa interação com a população em situação de rua? e (III) como os serviços que atuam nessa interação conseguem dar visibilidade e suporte para desenvolvimento a essa população?

Para legitimar essa condição e definir primeiramente o que é e quem se enquadra nesse perfil, foi instituída pela Presidência da República a Política Nacional para a População em Situação de Rua, cujo decreto prevê que:

Considera-se população em situação de rua o grupo populacional heterogêneo que possui em comum a pobreza extrema, os vínculos familiares interrompidos ou fragilizados e a inexistência de moradia convencional regular, e que utiliza os logradouros públicos e as áreas degradadas como espaço de moradia e de sustento, de forma temporária ou permanente, bem como as unidades de acolhimento para pernoite temporário ou como moradia provisória. (Art. 1, parágrafo único, DECRETO Nº 7.053 de 23/12/2009).

Com este conceito já definido e a população de rua enquadrada neste perfil, o Serviço de Assistência Social em todo o Brasil busca compor um trabalho unificado que requer um olhar sobre o outro, sobre as condições dos espaços em que a população acima citada está inserida. O Sistema público, órgão responsável por essa política, deve, portanto, atender e estar atento a todos os cidadãos que dela necessitam. Muito diferente da previdência social, o Serviço de Assistência Social não é uma política de contribuição. Independente de fazer parte ou não da população de rua, o objetivo é garantir a proteção social à família, à infância, à adolescência, à velhice; amparo a crianças e adolescentes carentes; à promoção da integração ao mercado de trabalho e à reabilitação e promoção de integração à comunidade para as pessoas com deficiência. Entre os vários focos da política, esta também realiza o pagamento de benefícios aos idosos e pessoas com deficiência. Tais ações são realizadas de forma integrada entre a iniciativa pública, privada e a sociedade civil. Portanto, a Assistência Social é um direito do cidadão e dever do Estado. Tal direito foi instituído pela Constituição Federal de 1988, mas só a partir de 1993, com a publicação da Lei Orgânica da Assistência Social - LOAS, é definido como Política de Seguridade Social, compondo o tripé da Seguridade Social, juntamente com a Saúde e Previdência Social, com caráter de Política Social articulada a outras políticas do campo social. Mas só a partir da aprovação da alteração da LOAS¹¹ e da Lei do SUAS¹², com os avanços também no campo legislativo, que a luta pela afirmação dos direitos da população em situação de rua ganhou institucionalidade.

11 Lei número 11.258/93, que alterou o art.23 da lei de número 8742/93, que inclui na LOAS a previsão expressa de programas para a população em situação de rua na política de Assistência Social.

12 Lei de número 12.435, de 06 de julho de 2011.

1.5 O trabalho da assistência social

Para que o trabalho da Assistência Social seja realizado de forma homogênea em todo o território nacional, em 6 de julho de 2011, a Lei 12.435 passa a garantir o Sistema Único de Assistência Social (SUAS). O SUAS supõe responsabilidades compartilhadas, sendo uma destas a existência de comando único em cada esfera de governo. Trata-se, portanto, de um grande desafio, inevitável e necessário: por um lado, manter a unidade e a identidade nacional da política, em um contexto de grande diversidade e, por outro lado, reconhecer as especificidades que demandam atenção aos direitos socioassistenciais¹³. Nesse aspecto, o Sistema organiza as ações da assistência social em dois tipos de proteção social:

(I) Proteção Social Básica

Tem como objetivo prevenir situações de risco por meio do desenvolvimento de potencialidades e aquisições, e o fortalecimento de vínculos familiares e comunitários. Destina-se à população que vive em situação de vulnerabilidade social decorrente da pobreza, privação (ausência de renda, precário ou nulo acesso aos serviços públicos, dentre outros) e, ou, fragilização de vínculos afetivos, relacionais e de pertencimento social (discriminações etárias, étnicas, de gênero ou por deficiências, dentre outras). Os Serviços¹⁴ de Proteção Social Básica são executados, de forma direta, nos Centros de Referência de Assistência Social – CRAS e, de forma indireta, nas entidades e organizações não governamentais de assistência social.

(II) Proteção Social Especial

O atendimento desse Serviço é destinado às famílias e indivíduos que se encontram em situação de risco pessoal e social, por ocorrência de abandono, maus tratos físicos e/ou psíquicos, abuso sexual, uso de substâncias psicoativas, cumprimento de medidas socioeducativas, situação de rua, situação de trabalho infantil, entre outras. O Serviço divide-se em:

13 São direitos a serem assegurados na operacionalização do SUAS a seus usuários. Foi identificado e deliberado na V Conferência Nacional de Assistência Social.

14 Utilizarei Serviço com inicial maiúscula para referir às ações executadas pelos programas de proteção da Assistência Social.

(I) Proteção Social Especial de Média Complexidade: O atendimento deste Serviço se faz pelos Centros de Referência Especializados de Assistência Social¹⁵ (CREAS), que acolhem por ocorrência de abandono, maus-tratos físicos e/ou, psíquicos, abuso sexual, uso de substâncias psicoativas, cumprimento de medidas socioeducativas, situação de vida nas ruas, situação de trabalho infantil, entre outras.

(II) Proteção Social Especial de Alta Complexidade: Os Serviços visam a proteção integral para famílias e indivíduos que se encontram sem referência e/ou em situação de ameaça, necessitando serem retirados de seu núcleo familiar e/ou comunitário. Nesse sentido, o Serviço de acolhimento é a medida que atende a esse público, pois busca proporcionar a proteção e a convivência necessária até que a situação do usuário do Serviço seja regularizada.

Como se pode ver, muitos foram os avanços que as políticas públicas já programaram para atendimento à população de rua. Apesar desses avanços, esta população ainda é desassistida, pois é necessário também haver o engendramento das políticas econômicas e dos setores de mercado para garantir trabalho. Abrir o mercado de trabalho talvez seja um início para que outros direitos básicos possam fazer parte dessa parcela da sociedade tão excluída. O Estado brasileiro, no que diz respeito às políticas públicas para a população de rua, assumiu o compromisso, junto aos movimentos sociais e à sociedade civil organizada, de que os direitos das pessoas em situação de rua entrassem para a agenda nacional. Nessa perspectiva, uma orientação em todo o território nacional unifica os serviços a partir de orientações técnicas¹⁶ que buscam garantir uma oferta qualificada do serviço.

1.6 A população de rua no território de Belo Horizonte e o lugar da arte

A vida na rua é um fluxo permanente para os migrantes¹⁷, trabalhadores itinerantes, e para aqueles que usam as ruas como moradia. Tanto uns quanto outros se encontram em busca de alguma oportunidade de sobrevivência. A pessoa com trajetória nas ruas dificilmente arruma

¹⁵ Constitui-se como uma unidade estatal, de prestação de serviços especializados e continuados destinados à famílias e indivíduos que se encontram em situação de risco pessoal.

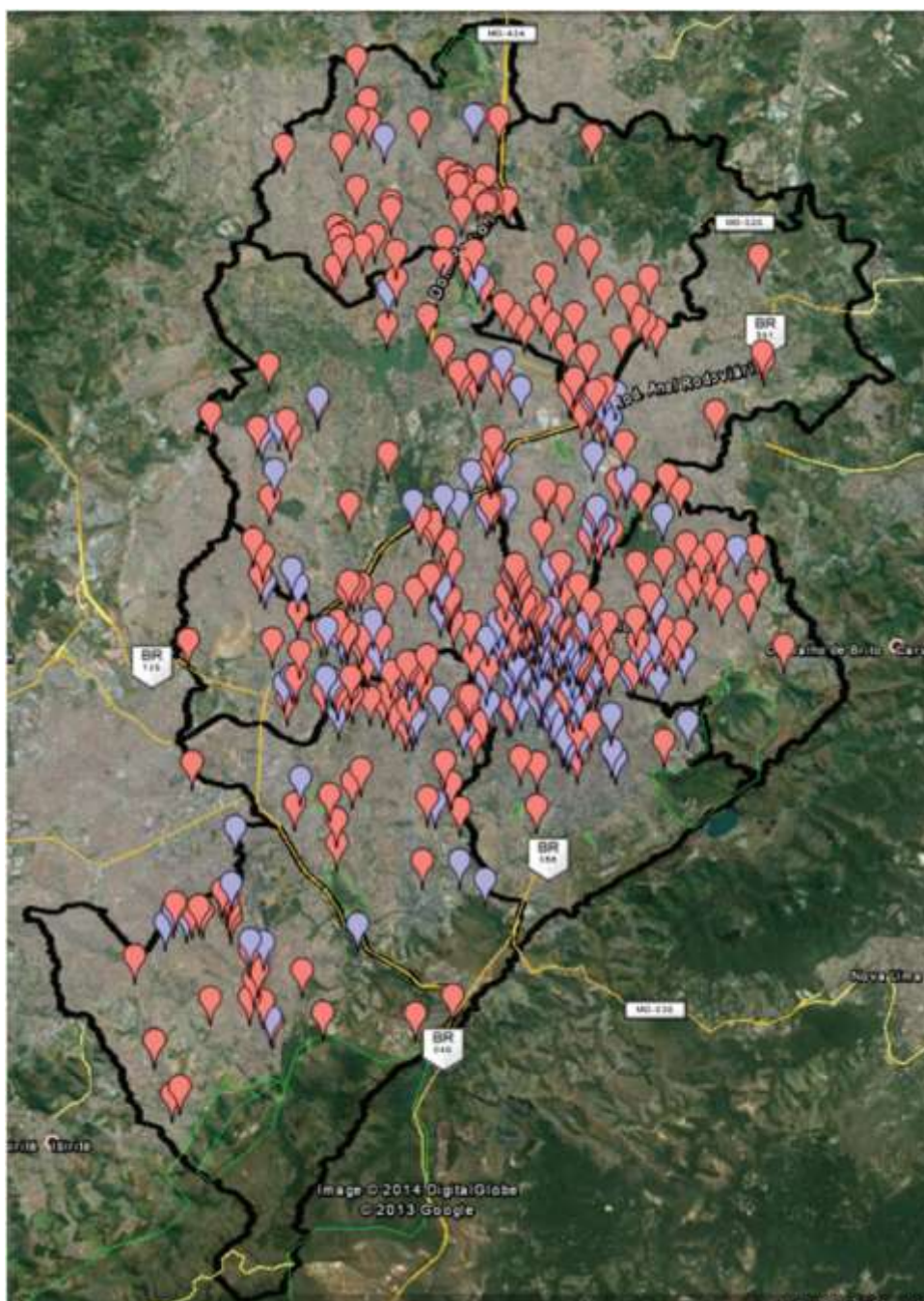
¹⁶ Orientações técnicas: centros de referência especializado em população de rua. Centro pop, Brasília, 2011.

¹⁷ Refere-se a toda pessoa que muda seu lugar de residência para outro por um tempo indeterminado. Em geral, para buscar um novo lugar de convivência onde as possibilidades de trabalho e o social sejam mais satisfatórios que o lugar que se vivia anteriormente.

um emprego, tornando-se, assim, um excluído do mercado de trabalho, mas que ocupa o território urbano. Essa ocupação não aparece nos censos da burocracia do Estado, uma vez que esses indivíduos não possuem identificação a partir de documentação regulamentada. Esses homens e mulheres ocupam o território, se instalando geralmente nas frestas do centro da cidade, debaixo dos viadutos, das marquises de edifícios públicos, nos bancos das praças e nas portas de estabelecimentos comerciais, quando fechados. Ali essa presença exhibe uma condição de resíduo humano que resulta no afastamento dos transeuntes, produzindo uma repulsa social sobre esse ser humano.

De acordo com o último censo (PREFEITURA MUNICIPAL DE BELO HORIZONTE; CRR-UFMG, 2013) realizado pelo município a respeito da chamada “população em situação de rua”, alguns indicadores apontam quem eram, quantos eram e como viviam. A pesquisa fornece uma visão geral do contexto dessa população. Aos personagens que antes ocupavam as ruas como loucos, mendigos e andarilhos juntaram-se a outros. Estes são trabalhadores desempregados que acabam tendo a rua como moradia ou mesmo como espaço para fazer algum trabalho informal. Há também os migrantes oriundos de cidades do interior ou do meio rural, que vêm para a capital mineira em busca de trabalho, assistência médica e não conseguem retornar para seu lugar de origem. Existem também famílias inteiras que perderam seus bens e, diante da nova conjuntura econômica, tiveram as ruas como única alternativa. Há aqueles condenados à rua por negligência familiar, violência e abandono, largados à própria sorte e tendo nas ruas a única alternativa de sobrevivência. Nesta parcela, em que a faixa etária abrange desde crianças até idosos, estão também os abandonados pelos familiares por terem algum tipo de deficiência física ou mental, dependência química, alcoolismo ou mesmo alguma doença infecto contagiosa. Nesse sentido a diversidade dessa população exige que as políticas públicas encontrem e estabeleçam formas variadas de atuação de acordo com este novo perfil. Para tanto, é necessário conhecer que diversidade é essa, onde essas pessoas estão localizadas e como atuar para que se garanta o direito e a proteção dessa parcela da população. Podemos identificar, no mapa a seguir, onde a população de moradores de rua se concentra mais, considerando as 09 Regionais da cidade de Belo Horizonte, a partir das avenidas principais. O percurso dos moradores de rua abrange todas as ruas, mas as avenidas são as áreas de maior circulação e concentração. Isso não significa que os pontos marcados sejam, necessariamente, o local de moradia efetiva.

Mapa 01 - Pontos de circulação da População de Rua nas 9 Regionais do município de Belo Horizonte



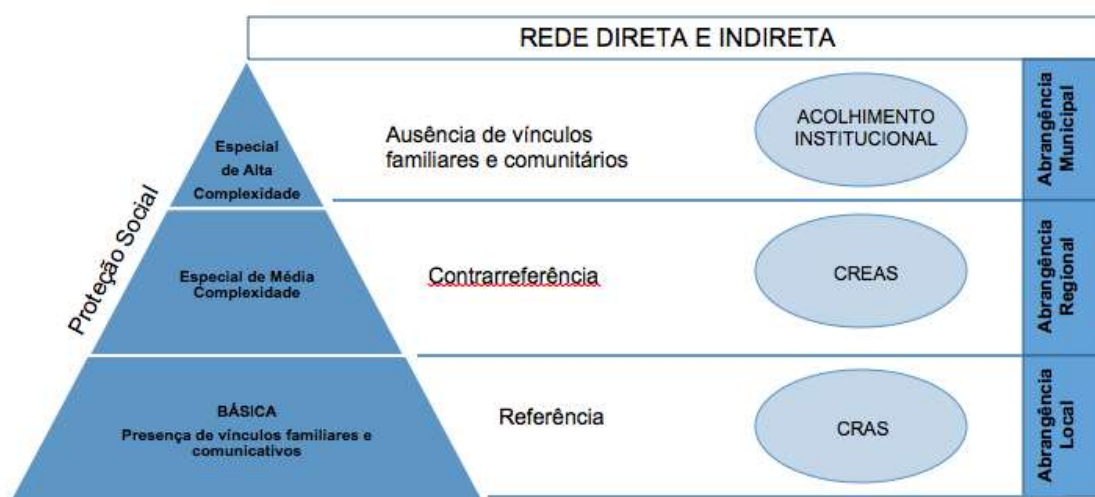
Fonte: Prefeitura Municipal de Belo Horizonte: CRR-UFGM, 2013.

Essa população, geralmente concentrada na regional Centro-Sul, é atendida e monitorada pelas ações de proteção e promoção da Assistência Social da Prefeitura de Belo Horizonte, as quais se materializam por meio de um conjunto de serviços, programas, projetos e benefícios socioassistenciais ofertados pelo SUAS. O perfil dos serviços é definido por indicadores que caracterizam os tipos de atendimento prestados. Tais Serviços atendem a população em

situação de rua buscando orientar, garantir proteção ou mesmo encaminhar para algum outro Serviço no campo da saúde, habitação, direitos humanos e cidadania, dentre outros.

Os Serviços, conforme explicado no item anterior, são organizados em três níveis de complexidade: Proteção Social Básica, Proteção Social Especial de Média Complexidade e Proteção Social Especial de Alta Complexidade. Este modelo administrativo é adotado pela Secretaria Municipal Adjunta de Assistência Social, responsável pelo comando único da Política Pública de Assistência Social no Município. Dentre suas atribuições, destacam-se: formular, planejar, coordenar, monitorar e avaliar as ações sócio assistenciais ofertadas pelo SUAS-BH, conforme as distribuições da rede de serviços apresentada no gráfico a seguir.

Gráfico 01. Organização do Sistema Único de Assistência Social de Belo Horizonte



Fonte: Arquivos da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, 2014.

Diante da representação gráfica da organização do SUAS em Belo Horizonte, vamos nos ater ao topo da pirâmide: a proteção social de alta complexidade e o serviço de acolhimento institucional a que esse tipo de proteção se propõe. Nesse aspecto, torna-se necessário seguir diretrizes adotadas pelo SUAS que garantam que os objetivos sejam alcançados. Dentre as diretrizes, é preciso considerar a vertente territorial como norteadora das ações desenvolvidas pela Política de Assistência Social, em função da alta densidade populacional, da heterogeneidade e desigualdade social nas diversas regiões da cidade. A territorialização é, portanto, uma forma de garantir a proteção e promoção de todos os indivíduos, tendo como ponto de partida a cultura de cada território. O Serviço de Proteção de Alta Complexidade

De acordo com as especificações do Serviço de acolhimento institucional, o acolhimento municipal existe para garantir temporariamente uma moradia digna e segura para aqueles que, por algum motivo, estão fora do bojo das famílias. Existe na capital mineira uma série de alternativas disponíveis para atendimento do público oriundo das ruas, assim como diretrizes específicas para cada tipo de público a ser atendido. Essas diretrizes consideram a faixa etária, gênero e condição de saúde.

Em Belo Horizonte, o censo mais recente, de 2013, apontou que 1.827 moradores de rua transitam pela cidade. O número é 57% maior que o da última pesquisa feita anteriormente, em 2005. Na data do censo, o número de moradores de rua correspondeu a 0,074% da população de Belo Horizonte. Das 1.827 pessoas, algumas vivem em calçadas, praças, debaixo de viadutos, terrenos baldios, ou pernoitando em instituições – albergues, abrigos, repúblicas e instituições de apoio. (PREFEITURA MUNICIPAL DE BELO HORIZONTE; CRR-UFMG, 2013). A pesquisa apontou que a população abordada é formada, predominantemente, por homens (86,8%) e a idade média da amostra foi de 39,6 anos. Mais da metade dessa população (67%) situava-se na faixa etária compreendida entre 31 e 50 anos, indicando um envelhecimento da população em situação de rua quando comparada aos censos anteriores. Essa mesma pesquisa indicou que 94% dos entrevistados desejam sair das ruas. Tal desejo muitas vezes não chegue a ser materializado, já que a pessoa não possui estímulo nem suporte para concretizá-lo.

Diante das necessidades dessa população acerca dos serviços de moradia e proteção oferecidos na cidade de Belo Horizonte, alguns possuem caráter cultural. O CREAS¹⁸ é o espaço de referência para a realização das oficinas de arte, cultura, lazer e esporte. Tal serviço tem o intuito de garantir o direito à cultura, que é parte integrante dos direitos humanos, os quais advêm das conquistas da Revolução Francesa e da sua Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, de 1789. No Brasil, os direitos culturais são normatizados somente a partir da Constituição Federal de 1988. A importância da garantia de tal direito se dá pelo fato de que a pessoa humana é um sujeito de singularidade, sendo a singularidade constituída pelas diferentes formas de cultura nas quais o indivíduo está imerso. No município de Belo

Horizonte, esta conquista, de forma mais específica, foi consolidada a partir da criação do Fórum População de Rua¹⁹.

Com a criação do Fórum, a política de atendimento à população de rua compreende a implementação e a manutenção de serviços e programas com padrões de qualidade, de modo a fornecer uma condição digna para os da rua. Entre os serviços prestados, há a previsão de promoção da convivência, socialização e organização grupal, atividade ocupacional, educacional, cultural e de lazer. Tal previsão, de responsabilidade dos CREAS, não alcança os abrigos, espaços de acolhimento permanente. Muitos moradores dos abrigos não conseguem se deslocar até os CREAS para se beneficiarem dos atendimentos, em detrimento de condições físicas, emocionais e de localização. Em relação ao direito à cultura, está previsto pelo Fórum a subordinação da dinâmica do serviço à identidade cultural, individual, familiar e coletiva (Art. 6º, V), o que garante também o direito de restabelecer a dignidade, autonomia e convivência comunitária. Mesmo com tais avanços, grande parcela da população de rua ignora os serviços oferecidos. As campanhas de divulgação e serviços de abordagem nas ruas não alcançam grande parte dessa população. Muitos dos órgãos públicos de atendimento à população de rua não possuem estrutura física e tampouco materiais para realização do que por lei deveria ser garantido em se tratando do acesso à arte. E este acesso, não contempla os espaços de acolhimento. Portanto, repensar a metodologia é uma necessidade para conseguir garantir o lugar da arte nas políticas para moradores de rua e assim atingir a maioria da população.

1.6.1 O Serviço de Acolhimento Institucional como espaço de proteção social

Este é um Serviço de alta complexidade e caráter transitório. Nele, as pessoas que foram vítimas de violência e tiveram seus direitos violados ou ameaçados por motivo de abandono, maus tratos, negligência, ou outros, com quebra ou suspensão momentânea do vínculo familiar e comunitário, são acolhidas. O objetivo dessa modalidade de acolhimento é proporcionar proteção integral dos indivíduos em situação de risco. Tal medida visa assegurar-lhes os direitos e restabelecer vínculos familiares e comunitários, na perspectiva de superação da violação de direitos, construção de novas referências familiares e comunitárias e

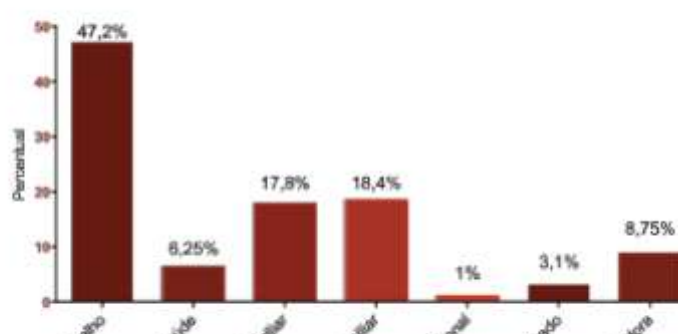
19 Fórum criado a partir da lei Lei nº 8.029, de 06 de junho de 2000, que dispõe sobre a política pública para a população de rua do município.

da inclusão social. Em Belo Horizonte, os espaços de acolhimento são organizados em casas amplas que atendem os usuários divididos por faixa etária e gênero. Existem também espaços que acolhem ambos os gêneros e também grupos familiares. Os espaços de acolhimento são adaptados conforme o público atendido que vai desde crianças de 0 a 12 anos, adolescentes, adultos e idosos. Os espaços são conveniados com instituições filantrópicas e concentrados, em sua maioria, na região Norte da cidade devido ao fato de nesta região encontrar construções de maior espaço físico.

1.6.2 O perfil dos usuários dos abrigos municipais.

O público atendido nos espaços de acolhimento do município de Belo Horizonte é composto de: mulheres vítimas de violência, acompanhadas ou não de seus filhos, pessoas em situação de rua e pessoas idosas. Os motivos que levaram e que levam a cada dia pessoas a viverem em espaços institucionais de acolhimento são muitos, mas a vida dessas pessoas possui um ponto em comum: todas passaram pela experiência de morar nas ruas. De acordo com dados fornecidos pela SMAAS²⁰, muitas dessas pessoas vieram de outras cidades para a capital mineira, em busca de oportunidades de trabalho ou mesmo para algum tratamento de saúde. Mas, além do trabalho ou da saúde, vários outros motivos contribuem para engrossar a camada de pessoas que atualmente vivem nas ruas da capital mineira.

Gráfico 02. Motivos da migração da população de rua de Belo Horizonte

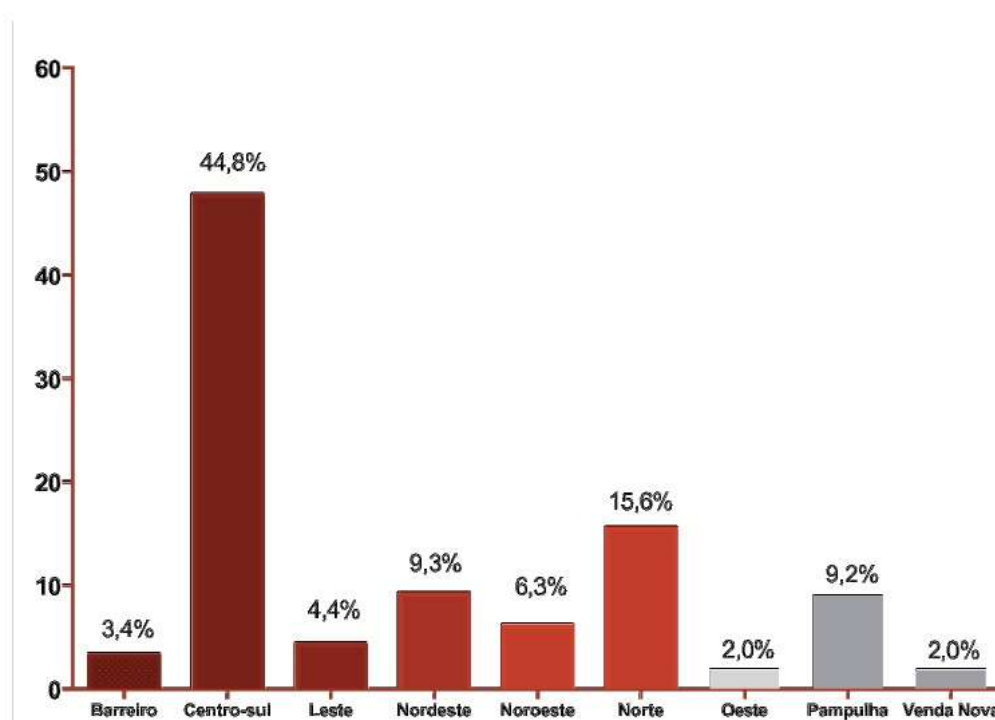


Fonte: Centro Regional de Referência em drogas, UFMG, Prefeitura de Belo Horizonte; 2013

20 Secretaria Municipal Adjunta de Assistência Social, vinculada à Secretaria Municipal de Políticas Sociais, responsável pela gestão única de assistência social no município.

Independente do motivo, a experiência nas ruas cria para essas pessoas novas identidades. Elas adotam nomes ou apelidos, o que, muitas vezes, pela falta de documentação de identificação, as distancia ainda mais de sua identidade primeira. Há as mulheres e homens que constroem para si histórias que não correspondem ao que vivenciaram, desfazendo-se assim de sua existência, de sua memória, de sua identidade primeira. Assim, essas pessoas não aparecem no recenseamento do IBGE, sequer possuem registro em cartório que as identifiquem, é como se não existissem. São invisíveis aos censos e, paradoxalmente, tornam-se bastante visíveis e indesejáveis perante a sociedade. Esses seres humanos são invisibilizados e rejeitados por diversos setores da sociedade. Essa relação entre os moradores de rua e a cidade expressa uma situação de exclusão. Ocupar os espaços urbanos, fixando-se em locais destinados ao trânsito das pessoas, deixa visível aquilo que a sociedade acha inapropriado para a cidade: a pobreza. Em Belo Horizonte, a fixação dessa população está concentrada basicamente na região Centro-Sul, conforme dados do censo de 2013 feito pela prefeitura local.

Gráfico 03. Localização da população em situação de rua em Belo Horizonte



Fonte: PBH (Prefeitura Belo Horizonte, CRR (Censo Regional de Referência em Drogas), UFMG, Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.

Diante das disputas simbólicas sobre o tipo de relação que o poder público deve ter com a população em situação de rua, os espaços institucionais de acolhimento tornam-se o local onde essas pessoas devem ser instaladas. É um lugar para suprir a falta de moradia para o público advindo da trajetória das ruas, garantir-lhe uma referência para estar, reduzindo a extrema vulnerabilidade em que se encontrava. É também um lugar onde essas pessoas não despertarão medo nem repulsa aos transeuntes, tampouco comprometerão a estética urbana, que, na camuflada perspectiva de muitos gestores públicos, associa a boa aparência de uma cidade a não exposição da pobreza, entre outros fatores.

1.6.3 A população de rua nos abrigos de Belo Horizonte

Os moradores e moradoras de rua são pessoas que experimentaram e vivenciaram a ruptura. Romperam com seus familiares, de formas variadas e com outras esferas... com amigos, na disputa por espaço na rua, com amigos, em ocasião de encarceramento ou mesmo óbito, com territórios, por ocasião de migração ou fuga, e com os padrões sociais, por não se enquadrarem mais neles. Embora vários esforços sejam feitos pela municipalidade, estes parecem ser sempre insuficientes para reinserir essas pessoas com autonomia em espaços sociais, diante da enorme distância do código de regras desses espaços em relação aos da rua, e da completa desestruturação em que se encontram.

Em Belo Horizonte, os moradores e moradoras de rua são encaminhados aos abrigos pelo serviço público de abordagem, por alguma instituição social filantrópica ou por iniciativa própria. Mesmo sendo o abrigo um lugar de passagem, ter uma cama para dormir, alimentação nas horas certas e apoio para as questões de saúde e social torna-se uma grande conquista. Apesar de a pessoa estar acolhida num espaço institucional, a liberdade que as ruas oferecem cria uma relação de contradições com a nova condição de abrigado. A partir de então, um diversificado trabalho se abre, no sentido de acolher a pessoa, fazer um estudo do caso para integrá-la com os demais moradores. É estimulada a inserção nas atividades do cotidiano do abrigo, a conduta da higiene pessoal, alimentação e o cuidado com as questões relativas à saúde.

O abrigo estabelece normas e regras a seus moradores e moradoras, as quais, em sua maioria, não são compatíveis com o que eles estavam acostumados nas ruas. Não fazer uso de bebidas alcoólicas, não se drogarem, tomar banho todos os dias e se higienizarem são condutas que

devem ser cumpridas, assim como dormir e acordarem nas horas estipuladas. Diante dessas regras e de outras que também elencam a normatização dos espaços de acolhimento, há um alto índice de evasão. Muitos optam pela liberdade que as ruas oferecem, pelos cantos sombrios onde ninguém os incomode e não os veem, aposentos secretos que se constituem novamente em moradias, retomando a um passado inesquecível. São abrigos efêmeros, mas que neles a regra cabe dentro do que a pessoa é capaz de cumprir. Lugares onde o repouso encontra situações privilegiadas. Nesses abrigos ocasionais, os devaneios íntimos são recebidos, neles ninguém vai interferir e tampouco opinar, pois ali não há gente para ouvir, nem para ver. A relação com a casa-rua só é invisível aos olhos de quem passa. Torna-se essencial, nesse aspecto, compreender a relação das pessoas que viveram nas ruas com o espaço de acolhimento e como este espaço é configurado. Nos abrigos não há cantos, não há um espaço para o devaneio, para ter uma privacidade fetal. Nos abrigos, tudo é muito asséptico, ao contrário das ruas. Para dar vazão aos devaneios e voltar a estar onde apenas a solidão é capaz de habitar, é necessário ter um ninho seguro. E as ruas, muitas vezes se torna este ninho.

Segundo Bachelard, habitar ninhos e sonhos são situações que exigem que nos façamos pequenos para vivê-las. De fato, em nossas próprias casas não encontramos redutos, cantos e ninhos onde gostaríamos de nos encolher. Encolher pertence à fenomenologia do verbo habitar. Segundo o autor, só mora com intensidade aquele que já soube encolher-se.

Eis o ponto de partida de nossas reflexões: todo canto de uma casa, todo ângulo de um aposento, todo espaço reduzido onde gostamos de nos esconder, de confabular conosco mesmos é, para a imaginação, uma solidão, ou seja, o germe de um aposento, o germe de uma casa. (BACHELARD, 1992, p. 286)

Nesse aspecto, o canto é um refúgio que assegura um primeiro valor de ser, é a imobilidade. É a certeza local mais próxima da imobilidade. O canto é uma espécie de meia caixa, metade paredes, metade portas e, portanto, está entre o interior e o exterior. O canto é um aposento que constrói em torno do nosso corpo e que se acredita que este está bem escondido, refugiado. Mas nos abrigos, é necessário delinear o espaço da imobilidade, fazendo deste o espaço do ser, pois muitos dos moradores e moradoras saem dos abrigos exatamente por não encontrarem ali esse espaço ninho, o espaço do ser, um canto.

Muitas das pessoas que saem, também retornam, outras nunca retornam e algumas tentam reproduzir os cantos das ruas dentro dos abrigos, o que ocasionalmente acarreta conflitos. Existem também aquelas que se adaptam às regras e aos poucos vão adquirindo habilidades sociais necessárias à convivência grupal e ao aprendizado de vínculos, o que, posteriormente, gera alguma relação de afetividade.

Morar num espaço coletivo, seja nas ruas ou mesmo nos abrigos, requer habilidades de convivência dos que moram e habilidades de compreensão dos que trabalham nos espaços. As ruas, durante muito tempo, acolheram quem agora vive nos abrigos e, nesse sentido, a rua é considerada como uma segunda casa, como é evidenciado em depoimentos de usuários(as).

Gostava muito da rua, sai porque adoeci, me buscaram e eu vim, mas sei que também tem uns perigos lá, né? Gostava de deitar e ficar olhando pro céu, até dormir. O céu era o teto da minha casa-rua. Tinha até uns móveis que eu achei e ajuntava num canto. Era lá minha casa, ninguém me incomodava. As vezes deito ali do lado de fora e fico olhando o céu, porque no quarto aqui do abrigo não tem o céu. (M.NV, 56 anos, moradora)

Assim, quem morou na rua constrói nos abrigos variadas maneiras de se adaptar, tendo em vista o espaço: delimitam seus territórios mas não deixam de ter uma relação de afeto com as ruas, que permanecem possuindo um valor de morada, quase humano e de muita intimidade. Tanto os abrigos, quanto as ruas acolheram essas pessoas, mesmo sendo espaços provisórios, são espaços amados.

Neste sentido, Bachelard (1992), em seu tratado *A poética do espaço*, oferece uma contribuição no que diz respeito a ver os espaços de moradia com intimidade, como algo que está fora, mas também está dentro dos que nele habitam. O lugar de moradia é templo sagrado, é lugar de comunhão de memórias. Suas portas e janelas são molduras do mundo e seus armários e gavetas guardam com zelo páginas de vidas.

Assim, eu me conforto com os desenhos de minhas leituras. Vou morar nas “estampas literárias” que os poetas me oferecem. Quanto mais simples é a casa gravada, mais ela trabalha minha imaginação de habitante. Ela não é apenas uma “representação”. Suas linhas são fortes. O abrigo é fortificante. Quer ser habitada simplesmente, com grande segurança que a simplicidade dá. A casa gravada desperta em mim o sentido da cabana; revejo aí a força de olhar que a pequena janela tem. E vejam! Se eu descrever sinceramente a imagem, eis que sinto a necessidade de sublinhá-la. Sublinhar não será gravar escrevendo? (BACHELARD, 1992, p. 67)

Segundo as concepções de Bachelard, entende-se que o valor de proteção desses dois espaços pode ser positivo, ligam-se também valores imaginados, os quais são, em pouco tempo, valores dominantes. O espaço compreendido pela imaginação não pode ficar sendo o espaço indiferente e abandonado. Esse espaço é, pois, um espaço vivido. E essa positividade experienciada não apenas em sua totalidade, mas em todas as parcialidades da imaginação. Em particular, quase sempre ele atrai e concentra o ser no interior dos limites que protege. Para os que vêm das ruas, ocupar um novo espaço, no caso os abrigos, é sempre um desafio, por ser muito diferente tanto das ruas quanto do que tinham na memória quando moravam com a família. Com o passar do tempo, os que ali continuam e não evadem, constituem suas amizades, relacionamentos, conflitos, determinação de espaços e, aos poucos, um sentido de pertencimento.

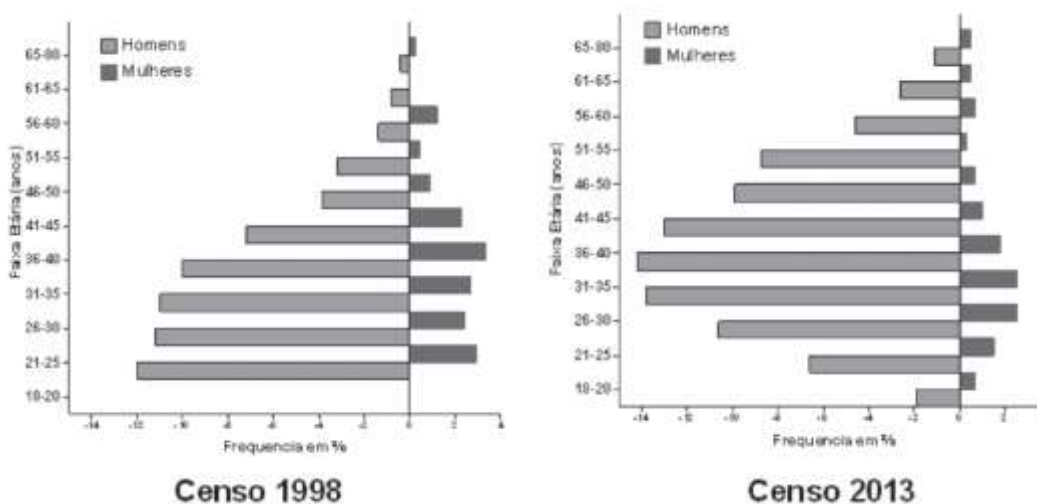
Apesar da ruptura entre os moradores de rua e seus familiares, ou pessoas com as quais foram criadas, ser quase sempre definitiva, é nos abrigos que eles conseguem restabelecer algum tipo de contato com suas origens. Por meio do estudo de cada caso, o serviço social do abrigo busca contato com familiares, e alguns passam, com muita raridade, a visitar o parente no abrigo. Raramente a família de um abrigado restabelece o vínculo de forma definitiva e a pessoa abrigada retorna para o seio da família.

Nesses espaços de acolhimento, pode-se também encontrar oportunidades para retorno aos estudos, algum aprendizado de artesanato, de frequentar alguma igreja e raras oportunidades de inserção no mercado de trabalho. Tais oportunidades nem sempre alcançam a maioria, pois, quando chega aos abrigos, esta população já está tomada por doenças, idade avançada, alcoolismo, dependência química, dentre outros fatores que impedem uma inclusão no mercado de trabalho e também de se desenvolverem socialmente.

De acordo com dados do censo (PBH; CRR-UFMG, 2013), constata-se que a população de rua da cidade de Belo Horizonte está envelhecendo. Quando comparada a distribuição etária entre os censos de 1998 e de 2014, pode-se observar um envelhecimento da população em situação de rua. Enquanto em 1998, 67% da população encontravam-se na faixa etária de 18 a 40 anos, no censo de 2013 esta porcentagem corresponde à faixa etária de 31 a 50 anos. Isso sugere que o processo de transição demográfica possa estar ocorrendo nesta população,

significando que a população está envelhecendo. Pode-se comparar nas duas pirâmides etárias o quanto a população envelheceu nos últimos quinze anos.

Gráfico 04. Pirâmides etárias dos censos de população em Situação de Rua de 1998 e 2013



Também de acordo com o censo (PBH; CRR-UFMG, 2013), além do envelhecimento, soma-se à população geral em situação de rua a prevalência de doenças mentais, como a esquizofrenia, a depressão, além de fatores causados pelo uso de álcool e drogas. Com o envelhecimento, abre-se a entrada para outras doenças, como a diabetes, hipertensão, entre outras. A integridade física e a saúde de quem vive nas ruas também é abalada com a alta prevalência de violência, em sua maioria contra as mulheres. A violência é praticada nas ruas, dentro dos serviços públicos, pelos próprios usuários e também por agentes públicos. Essa violência ainda é subnotificada por medo ou preconceito, o que evidencia a necessidade de as políticas públicas estarem atentas para atender as demandas que ocorrem em detrimento desse envelhecimento e de os abrigos disponibilizarem ações específicas para essa faixa etária. Diante da realidade dessa população de rua estar envelhecendo, o que a torna ainda mais vulnerável, é essencial que os abrigos sejam locais não apenas de proteção e moradia, mas de devaneios, onde cada morador possa encontrar seu espaço para ainda sonhar.

Diante de uma maioria tão fragilizada, sem condições para inserção no mercado de trabalho e sem perspectiva de desenvolvimento, o tempo no abrigo parece ficar suspenso. A população usuária desses espaços, diferentemente daquela que ainda permanece nas ruas, apesar de estar

institucionalmente assistida, está ainda longe de ter sua identidade reconhecida pela sociedade, seu lugar de habitação personalizado, sua história de vida e sua memória pessoal como frutos de uma cultura, a cultura das ruas.

1.7 O morador de rua e sua identidade errante

A população de rua, abrigada ou não, apesar de viver em condições de falta e de carência, é composta por sujeitos portadores de subjetividade, de identidade e de discursos. Indivíduos atravessados por memórias, saberes e expressividade. Sujeitos históricos e de direito, que vivenciam a condição de completa violação de seus direitos. Em sua itinerância e nomadismo, esses sobrantes buscam reconstruir laços e práticas que os reconfiguram como sujeitos. Esses homens e mulheres ocupam espaços e os transformam, criando uma forma de ser e de estar no mundo, geralmente não compreendida. Essa forma traduz um modo diferente de relações, de vida e de ocupação da cidade, e se configura numa identidade. Nesse sentido, pensar esse sujeito e o seu lugar dentro de um território cultural reconhecido é um grande desafio. Nessa busca, as ciências sociais fornecem indícios para a compreensão de tais impasses, o que pode nos levar a pensar a unidade da humanidade na sua diversidade.

Conforme Barros (1993), a antropologia contemporânea vem procurando resgatar na análise da cultura, o espaço da história, do sujeito, do indivíduo e da ação, recalcados em nome de uma gramática do funcionamento do espírito humano, construída pela perspectiva estruturalista.

Para Barros (2009), a cultura designa sentidos e significados.

Mais que integrada ao conjunto de práticas individuais e sociais, a cultura é que nos torna efetivamente humanos na medida que oferece um conjunto de valores, regras e atributos, nem sempre conscientes aos indivíduos e, por outro lado, em constante transformação. Sem se reduzir a um ornamento, a cultura se constitui como a própria condição para a vida coletiva, na medida que instala um território de inteligibilidades, de compreensão ampla, cujas determinações não são universais mas referentes a contextos de articulação específicos. (BARROS, 2009)

Nessa esfera de compreensão acerca da cultura, o autor a define como um sistema de comunicação, um sistema de trocas de informações e mensagens, constituído de universos informacionais singulares. Sendo a cultura um sistema de troca de símbolos e valores, restaria

aos sujeitos acionarem códigos já previamente definidos, que possibilitariam certas comutações e trânsito entre as redes de linguagens que compõem as culturas. Por meio do acesso a esses códigos, compreendem-se determinados espaços da cultura que, por outras vias, não se teria entendimento. Nesse sentido, é possível acessar a cultura do território das ruas, dos que vivem nelas, o modo como habitam cada canto e toda a sua dinâmica a partir de sistemas de diversas representações. A diversificação a que o autor se refere advém do resultado de uma profunda e complexa estrutura produtiva, de uma divisão de trabalho mais segmentada e da formação de uma rede de instituições (entre elas as responsáveis pela socialização dos indivíduos). Essa abordagem, tomando, pois, a cultura como um código, implicaria na observância de duas consequências que podem dirigir a análise em direção à questão da identidade.

Enquanto código, a cultura constrói e se estrutura em normas e regras sociais que, simétricas ou assimétricas, tanto podem ser produzidas e "zeladas" pela força de instituições formais, como a escola, a polícia e o Estado, quanto pelas próprias tradições e costumes cotidianos. Desta forma, o código realiza uma ação de impacto sobre os indivíduos, definindo sanções e penalidades para as transgressões. Mas atua também sobre o indivíduo, apresentando uma espécie de modelo dentro do qual ele próprio pode se localizar e, portanto, se realizar. Trata-se, como esclarece Rodrigues (1983:34), "da transformação do obrigatório em desejável, cuja efetivação é a função de muitos ritos e mitos realizar." Negar a sociedade, neste sentido, é negar a si próprio como sujeito num dado contexto cultural. Em outras palavras, seria o mesmo que renunciar à identidade. (BARROS, 1993)

A partir das ideias do autor, podemos pensar a cultura das ruas como um espaço de troca, para que as identidades dos que ali vivem não sejam renunciadas e que eles sejam vistos como sujeitos de um tempo e de um espaço. Vale ressaltar que a identidade do sujeito é mutável, se modifica de acordo com o que a pessoa vivencia, experimenta e acredita. A vivência nas ruas é uma experiência que transforma o sujeito e o redimensiona para que este se aproprie de novos códigos culturais, diferentes dos que tinha anteriormente. A reestruturação e o redimensionamento desses códigos, segundo o autor, pode ser pensada da seguinte maneira:

A concepção da cultura como código implica também na sua percepção como um sistema de comunicação que rege o encontro e as trocas entre indivíduos, grupos e instituições, sejam eles iguais ou diferentes, homogêneos ou não. Como tal, "plasmada na trama interacional, a comunicação é vulnerável a movimentos de origem diversos, voltados para fins distintos. Movimentos inerentes à existência social, fundadores do próprio encontro interacional. BARROS (1993)

O resultado desse processo é a existência de uma infindável busca pela construção das identidades, que se dá pela rede comunicacional. Esta rede dá a forma, o conteúdo e dinâmica às relações sociais. Nesta perspectiva, as diferenças não são mais sobrevivências ou particularidades isoladas, mas se posicionam, segundo Barros (1993), como "oposições ou aceitações que implicam num constante reposicionamento dos grupos sociais na dinâmica cultural". Trata-se, portanto, da compreensão da identidade enquanto processo, onde as diferenças se comunicam. Diante das referências fornecidas pelo autor, percebe-se o quanto torna-se importante promover experiências concretas para que esses cidadãos ampliem seus horizontes, podendo, pois, agregar novos sentidos às suas vidas, sem qualquer sacrifício do aprendizado, que só a riqueza das diferenças é capaz de proporcionar. Nesse sentido compreende-se que a reverberação da cultura na vida das pessoas é o que promove o seu caráter libertador e emancipador. Assim como a cultura oferece possibilidades de liberdade, a limitação cultural escraviza e não abre possibilidades de viajar imaginariamente para experiências que estão geograficamente longe de nós e são emancipadoras.

Sendo assim, o acesso à cultura não significa mais e mais pessoas visitarem museus ou assistirem a peças ou filmes, mas significa mais pessoas terem uma experiência intensa de ampliação de perspectivas pelo contato com o que é diferente. A partir das teorias do autor, podemos compreender a categoria *morador de rua* como substância, uma essência realista advinda do campo da identidade social. Essa condição é algo que vincula o sujeito à sociedade, que o identifica, que o fornece uma condição social, constituindo assim uma identidade. Nesse aspecto, constata-se que a identidade do morador de rua é uma construção já interiorizada e sedimentada numa sociabilidade diferente daquela que a sociedade espera. Essa identidade é definida por códigos e valores próprios, incorporados pela cultura das ruas.

Para a compreensão da cultura desses sujeitos, que passaram por uma história de vida nas ruas e que adquiriram nessa vivência elementos que hoje compõem sua cultura, o que torna necessária uma visão destes em sua totalidade. Essa totalidade²¹, proposta por Lévinas e que ele chama de ética da alteridade, apresenta a primeira como a busca radical do sentido do humano, o móvel de toda a filosofia e a segunda encontra no Outro uma fonte originária e inesgotável para a relação ética, onde o Outro é reconhecido. No âmbito da alteridade, o ser

²¹ Lévinas denomina de alteridade a relação com o outro em que esse não é passível de intelecção e compreensão. É o que do outro escapa ao sistema englobante da razão e, portanto, está fora da totalidade.

humano deve acolher todo Outro que se apresenta interpelando a responsabilidade infinita do homem para com o seu próximo.

Lévinas deixa claro sua preocupação com a alteridade pois, ao olhar a outra pessoa deve-se guardar uma distância, não uma distância de temor, frieza ou de medo, mas uma distância de respeito pelo que a pessoa é e representa. Ele irá dizer que a ética é a filosofia primeira, sendo as demais filosofias seus ramos. Para ele, a ética é o ordenamento que vem a mim no encontro face a face com o Outro, e não um código moral ou uma lei. Ela se traduz em movimento para o Outro. É esse entendimento acerca do que vem a ser o Outro que pode produzir lampejos para ver o Outro em sua amplitude e, principalmente nas mudanças etárias e nas questões que tais mudanças acarreta na demografia. Só a partir desse entendimento que podemos identificar a noção de alteridade.

Diante do que os autores propõem acerca da importância e do direito à cultura, tornou-se importante questionar: (I) qual a importância da introdução de linguagens da arte na vida das pessoas que vivem nos espaços de acolhimento? (II) como se dá o processo de emancipação destas pessoas na medida em que participam de experiências com a arte? e (III) de que forma pode-se garantir o contato com a arte e com demais códigos da cultura para os moradores e moradoras de abrigos? A partir desses questionamentos, e sendo o estudo de caso desta pesquisa o abrigo Maria Maria, este foi apresentado aqui como um dos espaços de acolhimento que ainda não adquiriu formas continuadas de acesso aos bens culturais e, especificamente, ao direito à arte para seus ocupantes.

1.8 O abrigo Maria Maria

Os abrigos da cidade de Belo Horizonte concentram-se, em sua maioria, na região Norte. Essa localização oferece imóveis mais adequados, geralmente casas amplas com várias acomodações que permitem fazer a instalação dos dormitórios e áreas comuns. Porém, em se tratando de abrigos para a população de rua, estes em sua maioria se localizam na região central da cidade, como é o caso do abrigo feminino Maria Maria, abrigo do estudo de caso. Para acolher a população de rua a Prefeitura de Belo Horizonte optou por espaços mais centrais, visto que, os que vem das ruas ocupam, em sua maioria, o centro da cidade, favorecendo a procura e aceitação do espaço. Neste espaço, as moradoras não chegam

voluntariamente, mas encaminhadas por processos de triagem feitos anteriormente pelos Serviços das políticas sociais. O abrigo Maria Maria e as pessoas que nele transitam estão configurados a partir dos aspectos elencados a seguir.

O espaço físico: O espaço físico do abrigo funciona no endereço há 17 anos. É o mais antigo da cidade de Belo Horizonte para acolhimento de mulheres. É uma habitação ampla, estruturada em dois pavimentos. No primeiro piso consta uma portaria com serviço 24 horas, por onde as mulheres entram e saem livremente. O horário de entrada à noite só é feito até às 23h. Também no primeiro piso, um escritório, onde se faz todo o trabalho administrativo, uma sala de estar, uma sala de refeições, uma cozinha industrial e dois dormitórios com banheiros. No segundo pavimento, consta uma sala de estar, um escritório, um depósito de materiais, quatro dormitórios, banheiros, lavanderia e um pátio onde as mulheres geralmente tomam sol, sendo também destinado para as fumantes. O abrigo possui 40 vagas, disponibilizadas para adultos do sexo feminino e transgêneros.

As moradoras: Atualmente²², 25 mulheres com faixa etária de 20 a 64 anos vivem no abrigo, sendo que todas possuem histórico de trajetória nas ruas. A maioria não possui mais vínculo com seus familiares, ou por negligência da família, por abandono ou mesmo por opção da própria moradora. O contato com as ruas agravou os problemas que estas já possuíam, seja de ordem da saúde física, emocional ou mental, ou mesmo de ordem social ou financeira. Muitas das mulheres também carregam consigo os efeitos causados por uso prolongado de drogas, alcoolismo e violência que sofreram. A maioria é acometida por doenças ou mesmo algum tipo de deficiência de ordem física ou mental. As mulheres chegaram ao abrigo, encaminhadas pelo serviço de abordagem e triagem, após serem identificadas em alta situação de risco e vulnerabilidade. O tempo que elas estão no espaço varia entre 12 anos, as mais antigas, e um mês, as mais recentes. Apesar de o espaço ser um local de transitoriedade, muitas vão ficando, pois não possuem mais o vínculo com a família e não têm condições de se ressocializar, tampouco de se empregar em algum trabalho. E elas vão ficando... um dia após o outro, num tempo suspenso onde um dia aparenta ser sempre igual ao outro. Não existe uma iniciativa por parte do abrigo ou das políticas públicas que contemple uma dinamização utilizando algum trabalho ocupacional dentro do abrigo. A ociosidade é constante.

As relações entre elas ocorrem espontaneamente, em sua maioria entre as ocupantes de um mesmo quarto. Essas relações se afluam em detrimento de uma determinada necessidade prática em que uma auxilia a outra, por exemplo, fornecendo um cigarro, buscando um copo d'água ou doando um vestido que não usa mais. Há também aquelas que ainda conseguem expressar seus anseios de afeto e, no ápice da solidão, buscam refúgio nas companheiras contando seus sonhos, traumas e devaneios. Outras se fecham, se isolam e ninguém sabe o que passa em corpos que são receptáculos de solidão, que ora ou outra transmitem pelo olhar ou gemido uma profunda dor. Percebe-se um cuidado recíproco entre elas, apesar de também existir conflitos pelos desgastes da convivência cotidiana.

As mulheres mais jovens e com comprometimento de saúde mais brando apresentam um grande desejo de obter um trabalho. Apenas duas mulheres do abrigo possuem um trabalho. Algumas dominam alguma técnica de artesanato e tentam ganhar algum dinheiro com pequenas vendas ou mesmo barganhas. Em seus depoimentos, elas carregam a memória das ruas e a forma como conviveram com outras pessoas. Pode-se observar que a convivência nas ruas também ofereceu oportunidades de relações humanas positivas.

A rua não é lugar bom de morar, mas foi lá que conheci o que é amizade. Tinha uma amiga que catava papel prá vender. Conheci ela na rua debaixo do viaduto onde dormia. Ela sempre me ajudava, me dava comida, cuidava de mim, me protegia e me ensinou a ganhar algum dinheiro vendendo papelão. Eu não sei por onde ela anda, e por confusão na minha cabeça, nem lembro o nome dela. Lembro só desse carinho, nunca ninguém se importou comigo, mas ela sim. (M.A.R. 34 anos - moradora)

Nota-se no depoimento da moradora uma relação com uma experiência de alteridade, experiência esta que fez a rua ser também um local de afetos, de aconchego. Esse afeto elas reproduzem com as companheiras do abrigo, ora protegendo, ora aconselhando ou cuidando.

Os profissionais e sua atuação: Outro grupo que é parte integrante do abrigo é a equipe de profissionais que nele trabalha, é contratada e administrada por uma instituição filantrópica²³. Esta equipe é composta por 17 integrantes sendo: 1 coordenador geral (formação em psicologia), 02 técnicos (formação em serviço social), 1 auxiliar administrativo, 06 agentes

23 No período de realização da pesquisa de campo, a Cáritas era a instituição conveniada com a prefeitura de Belo Horizonte.

sociais que se revezam em turnos, 02 cozinheiros (periodicamente supervisionados por uma nutricionista) e 04 porteiros que também se revezam em turnos.

A maioria dos agentes sociais, profissionais que atuam no acompanhamento direto das moradoras, possui escolaridade que vai do Ensino Fundamental ao Médio. Alguns já passaram por cursos de cuidadores de idosos, outros com experiências de cuidar de entes da própria família. Todos são orientados para o trabalho a partir de um regimento estabelecido pela entidade mantenedora em consonância com as diretrizes das políticas sociais do poder público municipal. Os agentes sociais demonstram grande disponibilidade para o trabalho que desenvolvem, o qual é muito abrangente. O trabalho que desenvolvem passa pelos cuidados com a higiene das moradoras, administração de medicamentos, acompanhamento em consultas médicas, aconselhamento, administração de conflitos, entre outras tarefas. Eles recebem salários pouco atrativos, o que os leva a terem um segundo emprego, dinâmica esta que ocasiona grande índice de rotatividade.

O cotidiano no abrigo: A rotina do abrigo Maria Maria é iniciada às 7h da manhã, quando ocorre a mudança no turno dos profissionais que trabalharam à noite. O cheiro do café acorda as moradoras, seguido do chamado de um agente social para que estas se dirijam até o refeitório. O banho das moradoras é realizado ao longo do dia, devido ao número de chuveiros. Às dez horas é servida uma fruta, e ao meio dia, o almoço. Cada moradora recebe seu prato já preparado. Depois de almoçarem, cada uma das moradoras lava seu prato e talher devolvendo limpo na bancada da cozinha. A alimentação é realizada entre intervalos de acordo com o acompanhamento nutricional realizado pelo abrigo. Por volta das 15h, um lanche é servido, e às 19h, vem o jantar. A alimentação é realizada entre intervalos de acordo com o acompanhamento nutricional realizado pelo abrigo. Após o jantar, as moradoras assistem as suas novelas, em um único aparelho de tv, na sala de estar. Depois se recolhem para os dormitórios, por volta das 22h. Apesar de haver uma profissional responsável pela limpeza geral do espaço, as mulheres que possuem condições físicas (a maioria é comprometida fisicamente) ajudam nas tarefas de limpeza, lavagem de roupa, cozinha e coleta do lixo. Na maior parte do tempo elas ficam ociosas. Geralmente ficam em seus quartos, dormindo, ou no pátio, fumando.

Acontecem também no dia a dia do abrigo muitas saídas das usuárias para resolver questões pertinentes a cada uma. Muitas são as demandas acerca de questões de saúde. Nesse aspecto

ocorrem saídas para a realização de consultas médicas, exames e acompanhamentos em centros especializados da saúde. Estas saídas são sempre acompanhadas por uma agente social. Saem também para receber benefícios da previdência social, ir à igreja ou realizar atividades relacionadas a algum estudo. Algumas frequentam escolas que contemplam o programa de Educação para Jovens e Adultos (EJA). Duas moradoras possuem vínculo empregatício e ficam o dia todo no trabalho. Outras moradoras, que possuem um vínculo mais visceral com as ruas, saem para perambular pelo bairro, andar pelo centro da cidade, encontrar com amigos que ainda vivem nas ruas, usufruindo de seus direitos de ir e vir. Algumas preferem ficar nas imediações do abrigo, por sentirem-se mais protegidas. Deitam-se na calçada e ficam tomando sol, fumando ou mesmo buscando estabelecer relações com outros moradores de rua e pessoas que transitam nas imediações.

Dentro das atividades de lazer, propostas pela coordenação do abrigo, constam passeios a parques da cidade e visitas espaços de cultura. Geralmente os lugares são definidos pela equipe de profissionais, mas as mulheres também podem optar nas escolhas. A preferência maior das moradoras é pelos parques verdes da cidade. Essas ações são isoladas e os objetivos visam o entretenimento.

Nesse aspecto, o contato com a arte acontece quando o passeio é feito a algum museu, mas não se manifesta na proposta algum trabalho ou mesmo uma intencionalidade que proponha uma mediação entre o público visitante e a arte a ser vista. As escolhas são feitas também a partir do que a instituição consegue contatar e que seja viável, tendo em vista os custos do passeio e acessibilidade. Nem sempre todas as moradoras participam, pois a participação é voluntária. Algumas não manifestam interesse, outras, por seu estado de saúde, não conseguem acompanhar. Algumas moradoras, que já participaram de oficinas de arte em outros espaços sociais da cidade, conhecem alguns dos espaços. Os profissionais do abrigo, em sua maioria, poucos acessam os espaços culturais da cidade. Alguns relataram que possuem o hábito de ir ao cinema, outros de ouvir música ou irem a algum show de música sertaneja, e uma minoria já teve acesso aos museus e galerias de arte da cidade de Belo Horizonte.

1.9 Os desafios para trabalhar diferenças e transitoriedade no abrigo Maria Maria

O abrigo Maria Maria, como todo espaço de acolhimento, é um lugar de transitoriedade que abriga diferenças. Essa característica é sempre um desafio para qualquer prática que exija uma sequência. Quando uma nova moradora chega ao abrigo, nunca se sabe o tempo que irá ficar. Nessa instável relação entre tempo, espaço e diferenças individuais, instaura-se um desafio acerca de que forma estas mulheres podem participar de experiências que as emancipem como seres humanos carregadas de subjetividades e com potencialidades ainda desconhecidas. Nesse sentido a arte vêm como linguagem que independe de regularidades temporais. As experiências com a arte e também o acesso aos códigos culturais podem acontecer mesmo que não se estabeleça uma sequência, mas que estabeleça um sentido para quem da experiência participa.

Para Bandeira (1995, p. 39), “a cultura, ao mesmo tempo em que é produção social, também produz a sociedade, constituindo um plano independente da vida social e, com a sua dinâmica envolve seus próprios mecanismos de comunicação e transmissão”. Na abordagem da cultura, dentro dos espaços de acolhimento pode-se obter uma dimensão de transformação social, pois os meios de transmissão tornam-se pertinentes, tendo em vista que esses processos de circulação da cultura dão suporte à socialização. É no processo da socialização humana que nos deparamos com uma multiplicidade cultural e, por meio dessa diversidade, começamos a nos identificar como iguais ou diferentes, sendo que os “diferentes” nos causam “estranheza”.

A estranheza não costuma ser vista como um ponto de partida para desenvolver práticas de alteridade, muito menos nos espaços de acolhimento. É como um ponto final, ou seja, algo que não vale a pena conhecer, que não tem solução, uma relação que está condenada a não dar certo. Segundo Escorel (1999, p. 99), “a alteridade pode ser reconhecida nos ‘talentos’ – o ‘dom da palavra’, a capacidade de ler, de lidar com instalações elétricas, de construir maquetes, de fazer artesanato - que substituem as falhas ou fracassos das histórias de perdas”. Escorel compreende que a pluralidade humana se manifesta através da diferença, que é representada pela diversidade da espécie em sua especificidade, singularidade, originalidade e identidade individual.

Os desafios encontrados no processo de acolhimento das mulheres no Maria Maria são variados, mas dois elementos, comuns em todos os espaços, são os grandes desafios, que é a diversidade dos sujeitos e a sua transitoriedade. É preciso considerar nas identidades das mulheres que ali se encontram suas histórias de vida, marcadas pelo abandono, relações de pertencimento fragmentadas e tempo de fixação no abrigo. Ninguém sabe quanto tempo cada uma irá ficar. Elas podem chegar e ficar anos, mas também podem ficar meses, ou dias. Isso resulta numa grande dificuldade de criação de vínculos com o espaço por parte das moradoras que chegam, com as que ali já se encontram e com os profissionais, que, mesmo já habituados, sempre precisam estar prontos para o novo que chega. Portanto, o trabalho de socialização dentro dos espaços de acolhimento torna-se um desafio toda vez que uma moradora de rua muda sua situação de vivência de rua para a situação de abrigada. As ruas da cidade são para as abrigadas sua mais recente memória de vida, local onde viveram, se relacionaram e que traduzem uma bagagem muito própria de uma cultura ainda pouco compreendida. Portanto, trabalhar com os códigos da cultura das ruas e com a complexidade humana existente nos abrigos é um grande o desafio, tanto para as políticas públicas quanto para os profissionais que atuam diretamente nos espaços. Dentre as propostas de desenvolvimento para os profissionais que trabalham nos abrigos, e especificamente com essa população, a Política Nacional para a População em situação de Rua prevê

Garantir a formação e capacitação permanente de profissionais e gestores para atuação no desenvolvimento de políticas públicas intersetoriais, transversais e intergovernamentais direcionadas às pessoas em situação de rua” (Política Nacional para a População em Situação de Rua, Art.7º, parágrafo I)

Apesar desta previsão e considerando o quanto são necessárias uma preparação e formação contínuas, estas, quando acontecem, não atingem todos os profissionais e também não consideram as especificidades do espaço, tampouco as individualidades que nestes residem e que emergem no cotidiano. Sendo assim, um dos fatores que inibe a promoção da população usuária²⁴ é a falta de formação direcionada às necessidades dos profissionais responsáveis pelo trabalho nos abrigos.

Os profissionais, que trabalham no abrigo Maria Maria, percebem que muitos dos desafios e problemas do espaço de acolhimento não cabem dentro das diretrizes já estabelecidas pela

²⁴ População usuária se refere a todos os que usam os benefícios de proteção dos Serviços de acolhimento por motivo de negligência familiar ou abandono.

administração do abrigo. Uma vez por mês, a equipe técnica organiza uma reunião com todas as moradoras, intitulada “roda de conversa”, para resolver entre todos os assuntos identificados, por meio de diálogos com todos, moradoras e equipe técnica. Nesse espaço dialógico, poucas são as moradoras que falam. Saber de suas impressões, o que pensam e o que sentem é um desafio por parte da equipe de trabalho. Apesar de serem estimuladas pelo condutor da reunião a se posicionarem, elas pouco se expressam, revelando uma postura de indiferença. Com os olhares sempre baixos, elas concordam, na maioria das vezes, com o que uma ou outra fala. Mesmo com o vínculo já estabelecido entre as moradoras e também entre os profissionais, existem conflitos de ordem relacional pertinentes à própria dinâmica da convivência.

Dentre os desafios que acarretam as diferenças, existem aqueles que são voltados para o sonho de sair do abrigo, de ter uma casa própria, um canto para morar sem ter que dividir com outras pessoas. As mulheres do Maria Maria, que não têm comprometimentos mais sérios que poderiam dificultar seus sonhos, possuem desejos que ultrapassam os muros da casa. Algumas ainda nutrem o desejo de sair do espaço, ter sua casa, trabalhar e se auto sustentarem.

De acordo com dados do censo de 2013, existe um entendimento por parte de quem vive na rua de que a saída da rua e, posteriormente, a ressocialização seriam alcançadas, de melhor forma, por meio do trabalho. A partir deste censo, percebe-se que o processo de construção e/ou reconstrução de projetos de vida dessa parcela da população deve ser incentivado por políticas públicas que estimulem uma nova compreensão dessa realidade. Mesmo com esse entendimento sobre a importância do trabalho como forma de alavancar a vida de quem viveu nas ruas e com os esforços empreendidos pelo governo, percebe-se que há uma grande lacuna para que esta compreensão se transforme numa realidade, conforme se observa no depoimento abaixo de uma moradora.

Eu preciso ter um dinheiro pra minhas coisas, mas arrumar emprego é difícil. Depois do atropelamento que sofri fiquei assim, não posso nem mais fazer nada e não consegui aquele benefício do governo que paga a gente quando não conseguimos mais trabalhar. Então eu faço coisas e tento vender. Aprendi a fazer cestaria em um centro de convivência que frequentei. Lá a gente aprendia umas coisas. (C.A.B, 36 anos, moradora)

Diante deste cenário, é imperioso pensar e experimentar caminhos capazes de articular conhecimentos de forma transdisciplinar, em áreas como saúde, arquitetura, geografia,

segurança pública, cultura, arte, antropologia, economia, a fim de contribuir para que essas mulheres, e todas as pessoas em situação de rua, tenham garantido o direito de serem cidadãs e serem vistas com mais humanidade pela sociedade, permitindo-lhes ter uma vida produtiva, com melhor qualidade e o usufruto da felicidade possível. Nesse sentido, torna-se fundamental abrir esse espaço para campos de pesquisa que possam contribuir para a construção desses caminhos.

Tendo em vista o desejo e a necessidade de desenvolver uma forma de trabalhar a alteridade, ampliando assim os horizontes de quem mora no abrigo Maria Maria, a pergunta que guiou esta pesquisa foi: como aproximar profissionais e moradoras de maneira significativa por meio de experiências que possam agregar novos sentidos às suas vidas? Nesse sentido foi necessário desenvolver uma linguagem que estimulasse a percepção acerca do que é o “Outro” e do que este apresenta de diferente, de desigual, merecendo ser respeitado da maneira como se encontra, sem indiferença, descaso, repulsa ou exclusão pelas suas particularidades. A arte portanto é uma linguagem que possui esse potencial, sendo capaz de criar formas de vinculação entre pessoas de contextos e trajetórias tão distintas, como é o caso da interação entre profissionais e moradoras do Maria Maria.

Até aqui foram apresentados diferenciados pontos de vista a partir do diálogo entre os autores, o perfil de quem mora nas ruas, as políticas públicas que atendem essa população e o abrigo deste estudo de caso Maria Maria. No próximo capítulo serão apresentadas teorias acerca das potencialidades da arte, dos processos de mediação e como esta linguagem pode desencadear, por meio de experiências, formas de reconfiguração de identidades dos rostos invisibilizados pela exclusão.

2. RETRATOS DA ARTE

Assovia o vento dentro de mim. Estou despido. Dono de nada, dono de ninguém, nem mesmo dono de minhas certezas, sou minha cara contra o vento, a contra vento, e sou o vento que bate em minha cara. (GALEANO, 1991, p. 279)

2.1 A arte como dispositivo para trabalhar identidades

A arte, em suas mais variadas linguagens e procedimentos, é um dispositivo que contribui para o desenvolvimento do ser humano e de processos acerca das identidades. Tal afirmação permeia as concepções de Bourriaud (2009) auxiliando na compreensão da alteridade pelo viés da arte. Ele entende a obra de arte como um dispositivo formal que desencadeia um processo social denominado estética relacional, no qual o intercâmbio humano é o próprio objeto estético e seu principal elemento caracterizador. Em suas premissas o autor propõe efetivar uma intervenção subjetiva de modo consciente, não com a finalidade de impor uma visão ou forma, mas, sobretudo, com o fim de produzir uma colaboração, um diálogo ou um intercâmbio. Nessa abordagem a relação entre linguagem e experiência estão correlacionadas no sentido em que a linguagem exclusivamente é o meio de codificação das experiências não presentes. Nesse entendimento a arte como linguagem pode ser vista como um núcleo instável, que poderia ser compreendido como um modo de organizar as coisas. As “coisas” podem ser materiais ou sensíveis, podendo também ser relacionais e intangíveis. Ao organizar, os artistas se veem obrigados a transitar fisicamente de um lugar ao outro e de um contexto de enunciação ao outro, manipulando objetos e articulando ideias num trabalho solitário, ao mesmo tempo assumindo um papel de responsabilidade com o outro por meio do que sua arte expressa. Diante dessa solidão, dos processos subjetivos, em muitos casos, conscientes de suas limitações os artistas recorrem aos dispositivos. Nesse sentido, as teorias de Bourriaud dialogam com a realidade dos abrigos, onde as pessoas que neles se movimentam podem ser a matéria-prima para a produção de experiências relacionais capazes de converter um ambiente de hostilidade e ociosidade em um espaço de relações. Compreender os processos acerca desse movimento pode contribuir, no abrigo Maria Maria, para o entendimento do conceito de alteridade que é a relação com o Outro e desdobramento das identidades que é o reconhecimento de cada um sobre si mesmo.

Gilles Deleuze, em seu ensaio sobre Michel Foucault, descreveu o dispositivo como “uma espécie de novelo ou meada, um conjunto multilinear [...] composto por linhas de natureza diferente”²⁵. Os dispositivos articulam saber, poder e subjetividade em um mecanismo de aparência confusa e por isso dificilmente representável, cuja função é “fazer ver” e “fazer falar”. Para o autor, a subjetividade dificilmente é pensável no exterior do dispositivo, pois o dispositivo é também um mecanismo de subjetivação.

Agamben, por sua vez, propõe a definição de dispositivo²⁶ de forma muito sintética: “chamo dispositiva a todo aquele que tem de uma maneira ou outra, a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos”²⁷. Em suas leituras sobre Foucault, Agamben aponta o dispositivo como uma rede composta por elementos heterogêneos (discursos, instituições, edifícios, leis, protocolos, proposições), nos quais se realiza “o cruzamento das relações de poder e desaber”²⁸. Para o autor os seres vivos não fazem parte dessa rede, tampouco são independentes dela, pois somente em relação com os dispositivos os seres vivos atuam como sujeitos. Segundo o autor, o modo de resistência ao dispositivo é a “profanação”²⁹: “a restituição ao uso comum daquilo que foi capturado e separado neles”³⁰. Mas a profanação dificilmente pode ser uma empreitada individual, ela requer colaboração na compreensão dos mecanismos que produzem separações e colaboração nas desmontagens, desativações e subversões dos mesmos. A arte participa da profanação alterando momentaneamente as condições de enunciação, tornando visível o escondido, cometendo atos de sabotagem seletivos, reorganizando as peças até o absurdo, detendo temporalmente o funcionamento do mecanismo, invertendo o sentido das linhas ou das expressões, produzindo organizações efêmeras, entendidas como objetos de observação. A partir dessas concepções, as experiências com a arte pode favorecer o desenvolvimento do ser humano em qualquer contexto. Para as pessoas em situação de rua, o contato com a arte é uma oportunidade que pode produzir possibilidades libertadoras, emancipadoras e trazer opções melhores de vida a quem as vivenciam. A arte portanto é um dispositivo estruturador e, nesse sentido, pode ser

²⁵ G. Deleuze, “¿Qué es un dispositivo?”, em VVAA, *Michel Foucault, Filósofo*, Gedisa, Barcelona, 1990, p. 155.

²⁶ Giorgio Agamben, “¿Qué es un dispositivo?”, *Sociológica*, ano 26, nº 73 (maio-agosto 2011), pp. 249-264.

²⁷ G. Agamben, *idem*, p. 257

²⁸ *Idem*, 250.

³⁰ *Idem*, 264.

utilizada como meio para trabalhar a subjetividade dos sujeitos, abrindo possibilidade de eles se reconectarem às suas próprias existências, ressignificarem-nas e se apropriarem.

Nesse aspecto, o pensamento de Deleuze em diálogo com Guattari sobre a arte, em *O que é filosofia?* apresenta a ‘arte’ numa posição privilegiada da tríade filosofia, ciência e arte. A arte é, para eles, uma categoria desenvolvida com o significado de operar afetos, temporalidades, emoções, moralidade, percepção e devir. A atividade de composição criativa da obra de arte é descrita como ‘percepção’ – independente se agrega a sensação que tem vida além dos criadores. Em seus comentários, Deleuze afirma que a inspiração para arte é dada pelas sensações; o afeto de métodos, materiais, memórias e objetos. “Nós pintamos, esculpimos, compomos e escrevemos com sensações.” (DELEUZE, 1992, p. 166). Dessa maneira, olhamos para o princípio de nossa base antropológica, que é a cultura a qual fomos fundados, e encontramos o modo em que a arte se conecta com nossa natureza fundamental. Nesse aspecto, as experiências com a arte podem ser o canal para as sensações que geram o desenvolvimento das expressões atravessadas pela sensibilidade do olhar, de como ver o mundo, de como ver o Outro.

Ver e perceber o Outro pelo viés da arte é um exercício constante no trabalho dos artistas que se utilizam do sentido do Outro em seus trabalhos. A arte de retratar pessoas é um gênero que pode fornecer bases para o entendimento do conceito de identidade e alteridade. Perceber o Outro é muito mais que apenas ver e retratar. Perceber o Outro perpassa pelas sensações, no caso da arte, mas também pelos conceitos, como elucida Deleuze, em sua obra *Pourparlers*.

O pensador faz uma comparação entre a história da filosofia e o retrato em pintura. Em uma passagem, ele afirma que o historiador da filosofia faz retratos conceituais ou mentais dos filósofos. Mais importante do que o suposto objeto do retrato – na citação, um filósofo, e neste artigo, um pintor –, é o meio ou o procedimento utilizado. “O pintor usa a sensação para fazer os seus retratos, ao passo que o filósofo ou o historiador da filosofia usa os conceitos.” (DELEUZE, 1994, p. 27). Nesse sentido, Deleuze nos convida a pensar o que realmente é importante ou faz sentido retratar. Usar uma narrativa conceitual ou uma narrativa por intermédio das sensações? Em qual medida é possível usar a arte e/ou a filosofia para o entendimento do Outro quando se trata da condição humana nos espaços de acolhimento?

Considerando as provocações acima, fiquei convencida que, tanto o exercício do questionar, próprio da filosofia, quanto o exercício das expressões, próprio da arte, poderiam ser experiências que favoreceriam o entendimento do que vem a ser o Outro. Nas experiências estéticas, ambos os exercícios podem estar interligados, constituindo da experiência algo muito maior do que apenas fazer, mas um fazer com pensamento, um fazer a partir de uma escuta do outro, de uma observação e da compreensão das particularidades de cada um, daquilo que torna cada ser humano único. Por meio dessa interligação poderia culminaria pois as mais diferenciadas e autênticas formas de expressão.

2.2 A arte da narrativa como experiência estética

Diante do desejo de realizar a pesquisa no abrigo Maria Maria, e de experimentar formas de trabalhar o sentido da alteridade por meio da arte, foi imprescindível e necessário promover, de formas democráticas como realizar uma intervenção num espaço onde os desafios são muitos. Nesse aspecto a proposta teria que agregar experiências que produzissem significados para as pessoas envolvidas.

Larrosa (2002) atribui o sentido de desenvolvimento do Outro às oportunidades de experiência que este possa ter. Para ele, a experiência é fundamental, nasce nas relações entre o conhecimento e a vida humana, emergindo nas relações entre o sujeito e o seu entorno. Portanto, o saber da experiência é um saber particular, subjetivo, relativo, contingente e pessoal. A experiência é entendida numa relação em que algo passa de mim para o Outro e do Outro para mim. Nessa passagem, ambos somos afetados. Assim, o desenvolvimento cognitivo pelo viés da experiência implica em um tipo particular de relação: uma relação de produção de sentido que passa pela capacidade de escutar (ou de ler) aquilo que as coisas (textos, filmes, notícias, pessoas, objetos, animais, cotidiano, etc.) têm a nos dizer. Uma pessoa que não é capaz de se pôr à escuta cancelou seu potencial de formação e de transformação.

Desse modo, o mais importante, desde o ponto de vista da experiência, não é o tema, ou o conteúdo da formação, mas os efeitos que ela produz no sujeito. Para Larrosa, se a experiência é o que perpassa, significa, então, que a experiência é uma relação com algo que a pessoa não é. Nesse caso, a formação do sujeito leva em conta sua condição de alteridade, de

exterioridade, como vimos no capítulo anterior. A experiência é uma relação em que algo tem lugar dentro de cada um. Trata-se de uma condição reflexiva, voltada para dentro, subjetiva, que implica naquilo que somos, e com uma dimensão transformadora, que promove a transformação do sujeito. Sem experiência não há como transformar.

Um exemplo de como a experiência com a cultura e com a arte pode contribuir para a emancipação e transformação de pessoas com trajetória nas ruas é o jornal *Aurora da Rua*³¹. Esta publicação, criada por um grupo de pessoas que vivem em situação de rua, relata o cotidiano da população que sobrevive nas ruas da cidade de Salvador, Bahia. A ideia da criação de um jornal de rua é tornar visível e audível a face daqueles que são invisibilizados por vários setores da sociedade, gerar renda e melhorar a imagem dos moradores de rua. Além de ser um veículo de informação, o jornal pretende ser um agente de transformação de uma realidade desumana e excludente.

Existe no jornal um espaço para que mulheres e homens em situação de rua, através de oficinas de textos, narrem suas histórias ou de outras pessoas. Nessas narrativas, as personagens, em situação de rua, têm um nome, uma biografia e também um sonho. No jornal, seus sonhos são relatados. Alguns sonham em ser cantores famosos, outro, em ter uma casa para morar, outro, fazer cinema, ser compositor de sucesso... e até outro que sonha em montar um atelier para realizar oficinas para o povo que vive nas ruas. Por meio dessas narrativas, o leitor vivencia outras experiências e é apresentado a novos artistas que expressam suas histórias e tornam públicos os seus sonhos. Diante dessa oportunidade de encontro entre autor(a) e leitor(a), tendo o jornal como dispositivo, podemos constatar o quanto é importante experimentar as narrativas do cotidiano e fazer destas um veículo de expressão.

As histórias de vida por meio de narrativas representam mais do que memórias de tempos passados ou de sonhos a serem realizados. Revelam o poder atualizador da memória, bem como a possibilidade de práticas e fortalecimento de identidades, de reconhecer a consciência do próprio potencial e a presença de sonhos inspiradores.

31 Jornal de rua criado no mês de março de 2007 dentro da Comunidade da Trindade, em Salvador. O francês Henrique da Trindade é um dos responsáveis pela comunidade e idealizador do jornal. (www.auroradarua.org.br)

Sobre a importância das narrativas, Benjamin (1994, p. 115) critica o ritmo acelerado da sociedade capitalista, questionando sobre a cultura moderna “qual o valor de todo nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós?”. De acordo com as concepções do pensador, essa perda de experiência faz com que a arte de contar seja cada vez mais rara, consequência da difusão da informação. “Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio.” (1994, p.203).

Segundo Benjamin, a atividade do narrador está associada à atividade do artesão, no sentido em que o ritmo lento do artesão assemelha-se ao do narrador espontâneo, na sua arte de contar e encantar ao transmitir suas experiências. Para Benjamin, o mundo atual encontra-se pobre no narrar de experiências, possuindo apenas vivências, individuais e fragmentadas. Nesse contexto, o autor propõe a produção de uma narrativa que encontra-se intimamente relacionada ao ato de rememorar, entendido como o exercício do despertar, a possibilidade de ressignificação da própria experiência através das memórias conscientes e inconscientes cheias de significados, sentimentos e sonhos. Nessa rememoração, emergem o ato de viver, o entrecruzamento de tempos, espaços e visões. Portanto, produzir narrativas não é só relatar, mas trazer as experiências no plural e revelar as antigas narrativas sob o ponto de vista cultural. A narrativa deve mergulhar na vida do narrador e trazer essa vida pulsante como marca do próprio narrador. Trata-se, para Benjamin, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Esse tipo de narrativa não está interessado em transmitir o “puro em si” da coisa narrada, como uma informação ou um relatório, mas mergulha a coisa na vida do narrador para, em seguida, retirá-la dele. Assim, se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso.

Neste sentido, as narrativas são formas de dizer de nossas experiências e podem ser expressas por aquilo que chamamos aqui de mônadas³². Ancorada na leitura de *A Infância em Berlim por Volta de 1900* (BENJAMIN, 1994), compreendo que as mônadas são centelhas de sentidos que tornam as narrativas mais do que comunicáveis: tornam-nas experienciáveis. A imagem da mônada utilizada por Walter Benjamin em seus escritos, é inspirada, segundo referências do próprio autor, na “Monadologia” de Leibniz. As mônadas são conceituadas

32 Na definição do físico Leibniz, as mônadas não são corpos materiais, são miniaturas de significados que consistem em “autômatos incorpóreos”, os quais, não obstante a sua imaterialidade, estão profundamente conectados ao mundo dos corpos, articulando a perspectiva de união entre diversidade e unidade. Daí deriva a sua ligação com o universal, pois a substância simples – ou mônada – deve ter um “*pormenor do que muda, que produza, por assim dizer, a especificação e variedade*” (LEIBNIZ, 1974, p. 64)

como os elementos das coisas, indivisíveis e indissolúveis, substâncias simples e sem partes, que conformam o real em sua totalidade. Sendo a realidade múltipla e diferenciada, tais elementos mínimos diferem entre si e estão sujeitos a mudanças naturais.

Esses fragmentos de experiências pessoais, que saltam do desenrolar contínuo do tempo, carregam a estrutura de um todo universal. E é nessa tensão, entre o particular e o universal, que a mônada de Benjamin se inscreve: “a ideia é mônada – isto significa, em suma, que cada ideia contém a imagem do mundo. A representação da ideia impõe como tarefa, portanto, nada menos que a descrição dessa imagem abreviada do mundo.” (BENJAMIN, 1994, p. 70).

A partir dessas concepções, tornou-se importante pensar como seriam as narrativas das mulheres do Maria Maria, guardiãs de tantas memórias não lineares. Como seriam suas mônadas?

Acreditei que a produção de narrativas contribui para outra forma de organizar suas identidades, reunindo a perceptibilidade, sensibilidade e receptividade, aquilo que é um estado presente e não apenas o que o precedeu, mas o que está prenhe de futuro. A mônada, portanto, revela-se como uma chave para que se mantenha o equilíbrio entre um individualismo que não se comunica com o mundo exterior e uma consciência social ilusória, que pretenda abarcar os sujeitos desprezando suas especificidades. Nesse sentido, a mônada pode revelar o caráter singular de uma experiência particular, mas sem perder de vista suas articulações com o universo amplo da cultura em que ela está imersa e com o olhar subjetivo do autor, que é um ser pesquisador. É como uma constelação, onde cada estrela possui uma unidade própria, indissolúvel, e todas estão conectadas em um mesmo campo energético, propondo uma forma que a emoldura e a caracteriza como uma constelação, um sistema que, por sua vez, é diferente dos outros. Nesse aspecto, vale pensar quais as formas de estabelecer as narrativas individuais e como estas podem suscitar novos rumos para propor experiências de narrativas de vidas que antes estavam aprisionadas, ou mesmo na deriva.

Assim, os pequenos textos memorialísticos podem ser considerados mônadas, uma vez que espelham em suas linhas particulares uma subjetividade inserida num universo social. Isso pode ser conferido no texto abaixo, construído a partir de narrativas de vida e memórias de uma moradora de rua do abrigo Maria Maria.

Pelas gretas o frio me acordava. Tapava com jornal, colava tudo, até cheguei a costurar com barbante. Nada adiantava. O vento rasgava minha casa. Um dia me acharam, estava muito doente e não sei pra onde fui levada. Morei em várias casas de passagem, mas nenhuma delas é minha como era a minha cabana de papelão. (M.M.P.V., 49 anos, moradora)

A experiência com a construção de mônadas pode ocorrer não só a partir de histórias contadas, mas também por narrativas de imagens, desenhadas, pintadas, imagens em vídeo e fotografadas. Nessa perspectiva, a imagem pode ser tomada como uma possibilidade mimética do real e, ao mesmo tempo, uma (des)construção desse real, pois vai carregar toda a carga de subjetividade de quem a construiu.

Ao analisarmos as fotografias como mônadas, partimos do princípio que elas são portadoras de um pensamento, isto é, carregam consigo e veiculam um pensamento, pelo menos do autor que a fez. Sendo assim, toda imagem, por sua vez, nos faz pensar e sempre nos oferece algo para pensar, como um fragmento do real, uma fagulha do imaginário. Mas apesar de ser fragmento, toda imagem possui uma forma, uma inteireza que a qualifica como independente e que se comunica com outras formas.

Maurício Lissovsky (2006) trata das relações entre a fotografia e a História nos escritos de Walter Benjamin, instigando-nos a entender a fotografia como um objeto que contrai o acontecimento e o exprime, na forma cristalizada da mônada. A imagem fotográfica, enquanto mônada, expressa algo que se encontra “lá fora” no espaço-tempo. Condensa as dimensões de tempo: passado, presente e futuro. A fotografia é, assim, ao mesmo tempo, irrupção e congelamento. O momento fotografado não volta mais, ficou ali congelado naquela imagem. Ainda segundo Lissovsky, “Na fotografia, os dois modos da temporalidade – a fugacidade e a interrupção – evidenciam-se como o problema das condições de visibilidade: problemas de aura e da centelha. A foto oscila entre aquilo que lhe escapa e isto que nela se infiltra.” (LISSOVSKY, 2006, p. 26).

Segundo Flusser (2002), Em algumas reflexões de Benjamin, o autor argumenta que as imagens são mediações entre o homem e o mundo. “O homem “existe”, isto é, *entretanto* o mundo não lhe é acessível imediatamente” (FLUSSER, 2002, p. 9). Nessa ideia, o aspecto das imagens tem o propósito de representar o mundo. No contexto social contemporâneo, essas deixam de ser mapas do mundo, que expressam a experiência coletiva, e se transfiguram em

biombos, que representam uma vivência individual. “O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função de imagens. Não mais decifra as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas. Tal inversão da função das imagens é idolatria”. (FLUSSER, 2002, p. 9)

Galeano (1991) contribui com o conceito de narrativa por meio de sua literatura ficcional do *Livro dos Abraços*³³. Esta obra aborda questões sociais por meio de pequenos contos. Suas narrativas tratam das relações humanas construídas em diversas sociedades, culturas e idades, são compostas por relações que se misturam a fatos extraídos da realidade, sobretudo em referência a questões sociais, culturais e políticas que pertencem à América Latina. Percebe-se através dos contos deste livro que as relações, quando analisadas por meio da linguagem artística, suscitam uma reflexão mais intensa, na medida em que a arte em si mesma gera ou provoca, diante de uma realidade já estabelecida, um estranhamento, cujo resultado é a problematização. Nessa vertente problematizadora, alguns dos pontos apresentados no *Livro dos Abraços* são objeto de nossa atenção no estudo aqui apresentado, como a função da arte e do leitor; as relações humanas e de poder; as memórias e as tradições culturais.

O autor deixa visível, nas pequenas narrativas, elementos acerca das origens, identidades, contradições, sentimentos e ações. Tais elementos são capazes de influenciar e condicionar um movimento do público, provocando a emersão de todo um processo de interação social.

Na obra de Galeano, estão presentes os aspectos abordados acerca de construção e de negação das identidades, ou mesmo a importância da arte para o desenvolvimento do sujeito. A partir desses aspectos, pode-se estabelecer uma reflexão centrada em uma realidade em que falta ao ser humano comida, afetividade, segurança, educação de qualidade, acesso à cultura e à informação e muitos outros bens materiais e culturais que conferem à pessoa a condição de sujeito. Diante dessa perspectiva, faz-se pertinente pensar a mediação como um processo educativo que estimula o contato do sujeito com a arte de forma espontânea e afetiva, impulsionando nessa relação algo de emancipador, de libertador e, sobretudo, de encantamento. No conto *A função da arte/I* (GALEANO, 1991), há o seguinte fragmento:

33 Obra da literatura moderna uruguaia que relata as andanças do autor por vários lugares da América Latina.

Diego não conhecia o mar. O pai, Santiago Kovadloff, levou-o para que descobrisse o mar. (...) Quando o menino e o pai enfim alcançaram aquelas alturas de areia, depois de muito caminhar, o mar estava na frente de seus olhos. E foi tanta a imensidão do mar, e tanto o seu fulgor, que o menino ficou mudo de beleza. E quando finalmente conseguiu falar, tremendo, gaguejando, pediu ao pai: Me ajuda a olhar!

Esta passagem do livro levanta questões que podem ser observadas a partir do momento em que o desejo que Diego tem de conhecer o mar é realizado com a presença de um mediador, representado pela figura paterna, que não só o encaminha rumo ao que será conhecido, mas o ajuda e compartilha com o menino a experiência do primeiro contato com o objeto desejado. A criança representada no conto é ativa, possui desejos e quer descobrir. O adulto é o mediador que apresenta possibilidades para que seja estabelecida uma interação entre o Diego e o mar, sendo este último uma metáfora da imensidão, da intensidade e do estranhamento diante do mundo proporcionado pela arte.

Na literatura de Galeano, percebe-se práticas motivadoras da fantasia, mesmo em situações de intensa pobreza. Estas práticas são essenciais para que o sujeito tenha condições de superar o automatismo ao qual é atravessado, e isso se dá justamente através da arte. A arte dinamiza o imaginário e possibilita ao sujeito construir e reconhecer sua identidade a partir de suas memórias e identidades culturais. Para que a arte desempenhe esse papel, sobretudo nas classes vulnerabilizadas, é fundamental a atuação de um mediador, aquele que vai criar elementos motivacionais e usá-los como ponte para estabelecer o contato com a arte.

2.3 Arte, mediação e a população do Maria Maria

É possível suscitar relações inter-humanas capazes de construir no grupo de profissionais e moradoras do abrigo Maria Maria diferentes estratégias de experiências criativas e sensíveis. Dentro do extenso universo da arte, e por meio de espaços de convívio efetivamente criativos e colaborativos, foi possível eleger uma ação que contemplou a análise das relações que envolvesse mediação³⁴ com a arte, espaços de acolhimento e alteridade, diante da condição do sujeito abrigado. Para tanto, tornou-se necessário buscar, dentro das capacidades e

34 A mediação é um meio de potencializar uma experiência estética no encontro entre a arte/cultura e o público, seja em escolas, instituições culturais ou na vida cotidiana. A ação mediadora propõe estratégias de acesso e aproximação com a arte, especialmente a contemporânea, em seus processos de interatividade.

potencialidades já existentes no abrigo, formas de intervenção para os profissionais e para as moradoras. Foi necessário também que os profissionais que trabalham no abrigo Maria Maria compreendessem que as moradoras com histórico nas ruas são sujeitos portadores de subjetividades, de memórias, de desejos... e a arte pode ser a via para essa compreensão. A mediação pode ser entendida como uma estratégia de fazer chegar elementos da arte e da cultura até o público, de forma que este possa realizar a fruição da obra, passando por uma experiência estética, por um estado de estranhamento. Pensar a mediação como um processo é pensar em algo contínuo, sem necessariamente ter um fim. O termo mediação vem sendo usado de forma estratégica. No caso da arte-educação e dos museus, o termo representa a “prática de convidar os diferentes públicos a usarem a arte e suas instituições para promoverem processos educativos, através de sua análise e exploração, sua desconstrução e, talvez, mudança; e para provocar formas de desenvolver estes processos em outros contextos.” (MORCH, 2009, p.33).

Nesta pesquisa, utilizei o termo “mediação” indistintamente. Este foi criado para traduzir o termo “*Kunstvermittlung*”, em alemão, que tanto é utilizado para designar arte-educação como mediação da arte, quanto para denominar a educação em museus e centros de arte, como a mediação propriamente dita. Essa expressão foi cunhada pelos curadores da Documenta 12³⁵, exposição de arte que aconteceu em Kassel, na Alemanha. A exposição ofereceu um percurso apoiado em linguagens plurais e garantindo uma tradição com a conexão global da arte.

De acordo com a Documenta 12, o processo de mediação é atravessado por discursos que orientam a proposta do trabalho. O primeiro discurso, o afirmativo, é mais dominante. Este atribui à mediação e à educação em museus a função de comunicação externa da missão do museu. Nesse aspecto, a arte é entendida como um campo especializado que diz respeito, principalmente, a um público restrito que detém este tipo de saber. As práticas mais frequentemente associadas a este discurso são as palestras e outros eventos relacionados, como sessões de filmes, visitas guiadas por professores e publicações. A mediação é idealizada por especialistas autorizados institucionalmente, que se dirigem a uma esfera pública já interessada, automotivada e especializada no campo. O segundo discurso, igualmente dominante, é chamado de *reprodutivo*. Nesse aspecto, a mediação e a educação em museus assumem a função de educar o público de amanhã, as novas gerações e indivíduos

35 Método curatorial criado pelo diretor artístico Roger M. Buergel e pela curadora Ruth Noack para a Mostra de Arte na cidade de Kassel/Alemanha, em 2007.

que não buscam a arte por vontade própria. Esse discurso objetiva encontrar meios de introduzir este público à arte, reduzindo assim os temores sobre visitar museus. O terceiro discurso é o *desconstrutivo*, e está intimamente ligado à museologia crítica e seu particular desenvolvimento, a partir da década de 1960. Nesse discurso, o objetivo da mediação é examinar criticamente, junto aos seus públicos, o museu e a arte, bem como os processos educativos e canônicos. O quarto discurso é o *transformador*. Nele a mediação e a educação em museus assumem o propósito de expandir a instituição expositiva, constituindo-a politicamente como um agente de mudança social. Museus e espaços de exposição são entendidos como organizações. O discurso transformador questiona, entre outras coisas, até que ponto a participação a longo prazo de diversas esferas públicas é necessária para sustentar a instituição – não no sentido quantitativo, mas como um caminho para satisfazer as demandas de uma sociedade baseada no conhecimento e em pontos de vista passageiros, questionáveis e restritos acerca do conhecimento especializado. Os quatro discursos não devem ser considerados em termos de distintos níveis de desenvolvimento, de acordo com categorias hierárquicas ou histórico cronológicas. Na prática, várias versões destes discursos operam simultaneamente na mediação e na educação em museus. Deste modo, não há prática desconstrutiva ou transformadora que não evidencie, de um jeito ou de outro, elementos afirmativos ou reprodutivos. Por outra parte, inúmeras manifestações dos discursos afirmativo e reprodutivo, dominantes atualmente, não apresentam nenhum traço de qualquer dimensão transformadora ou desconstrutiva.

Pensando a mediação em arte como um processo promovedor de experiências estéticas, foi plausível me perguntar como isso pode acontecer num espaço onde o cotidiano das pessoas que ali vivem é cheio de incertezas e as diferenças é a característica marcante desse grupo. Tornou-se necessário, portanto, recorrer a elementos sensíveis advindos da própria arte para inspirar e fornecer lampejos para que o público (profissionais e usuárias), pudessem extrair de suas próprias existências substâncias que facilitassem o início de um processo criativo. As identidades de cada uma, a memória de vida e a cultura oriunda das ruas deram corpo à construção de um processo em que se trabalhou o sentido da alteridade por meio de narrativas onde o rosto de cada participante foi o elemento desencadeador da experiência estética.

2.4 A identidade na arte do retrato

O ato de retratar pessoas e de se autorretratar passa, primeiramente, por uma relação de identidade. Afinal, o retrato de alguém busca representar uma pessoa, e essa pessoa é possuidora de alguma história, mesmo que desconhecida.

A prática de retratar vem desde os primórdios da arte, mas se potencializou no período do Renascimento, momento da história em que o homem passou a ser o centro de todas as questões, em detrimento do humanismo. O retrato, configurando a figura humana, de forma bidimensional ou tridimensional, tornou-se, então, o mais presente e influente gênero na história da arte. Pelo retrato pode-se representar características expressivas do retratado, o gênero, o tempo e o contexto em que vive, as crenças, a idade, o estado de espírito e as emoções.

Clément Rosset (1976) apresenta a ideia de que a imagem do indivíduo constitui uma ilusão psicológica, um duplo da pessoa inefável. A tese dele caracteriza a ilusão como um mecanismo defensivo de proteção contra o real, como se percebe na citação abaixo.

Eu possuo o privilégio, que é também uma maldição se quiserem, de ser duas vezes único: porque sou este caso particular e 'único' onde o único não pode se ver. Conheço bem a unicidade de todas as coisas que me cercam, e a proclamo, sem grande esforço: é que, pelo menos, me é dado vê-la, afirmá-la como uma coisa que posso observar ou manipular. Não acontece o mesmo com o eu, que nunca vi nem verei jamais, nem mesmo em um espelho. Porque o espelho é enganador e constitui uma 'falsa evidência', quer dizer, a ilusão de uma visão: ele me mostra não eu mas um inverso, um outro; não meu corpo, mas uma superfície, um reflexo. (ROSSET, 1976, p. 65)

Rosset (2002), em seus estudos sobre identidade, afirma não haver diferença entre nossa identidade social e nossa identidade real. A partir disso, podemos nos perguntar se a identidade "oficial, dos documentos", não seria uma imagem, aquele algo tangível e visível que assegura e reconforta, indicando que existimos. Não seria a identidade um duplo? Não é comum sacrificarmos o que existe, o único, para manter uma identidade social? A identidade social não é fruto de uma preocupação com nossa imagem perante o Outro?

Rosset fornece pistas para avançarmos nessas reflexões quando explicita que a identidade pessoal pressuporia “um hipotético substrato, algo da ordem da essência, de uma constância invariável, de um caráter ‘natural e não convencional’, não ‘composto’”. O autor nos lembra que a identidade é um Outro. Um eu que é a imagem de si. Esta identidade tem origem em um sentimento de uma “unidade do eu, da essência”. As várias formas de olhar o Outro ou mesmo nos olhar influem (e são influenciadas por) em nossos afetos, em nossa capacidade de admissão maior ou menor do real. Para o autor, sempre que buscamos intimamente o que somos, nos deparamos com a percepção de alguma característica particular, contingente. A ideia aqui é a de que somente somos no mundo sensível, no único mundo, no aqui e agora. Entre o ser invisível que somos em devir, e o que somos nas relações, não há dois, mas um único. De algum modo, sabemos que a aparência nos revela, nos constitui, nos pertence intrinsecamente, seja ela qual for.

Teixeira Coelho (2008) embarca neste debate pondo em discussão elementos de uma representação rígida, repleta de regras e cânones, sem qualquer forma de expressão por parte do artista. Coelho (2008) destaca que na história da arte o retrato é, talvez, o gênero no qual mais fortemente se apresenta a questão da verossimilhança. De que serve um retrato se ele não se parece com o representado?

Tal discussão acerca da representação do rosto forneceu entradas para que artistas retratistas modernos conquistassem autonomia para expressarem seu ponto de vista em suas obras. Para Coelho (2008), a resposta do artista moderno foi: “Quando um retrato não se parece com o retratado, serve para fornecer o retrato do retratante, pelo menos seu retrato intelectual, conceitual, estético – e também seu retrato espiritual.” (COELHO, 2008, p.17) Essas mudanças no mundo da arte foram resultado de uma sociedade que também se modernizou. O artista moderno passa, portanto, a apresentar um trabalho expondo a sua identidade de artista, conceitos, costumes, modos de vida e filosofias. Essas transformações se desdobraram aparecendo na obra de muitos artistas do século XX e contemporâneos, e que trabalham com o retrato, como destaca Coelho: “As personagens de Francis Bacon estão francamente desesperadas e as de Lucian Freud, em decadência física (portanto, em desconstrução espiritual). Olhá-las é uma provação, beirando o insuportável. É difícil aceitar a advertência e a premonição que esses artistas nos fazem.” (COELHO, 2008, p.174-175)

As representações, advindas da identidade do artista, podem ser entradas para se pensar o conceito de alteridade, em como vemos o Outro ser visto, qual a representação que é feita deste e como este passa a ser representado perante aquilo que se considera que seja. Tal abertura também permite pensar sobre como a população de rua é vista e como a sociedade a retrata. Quais elementos desse retrato realmente são compatíveis com o que essa população representa na realidade? Uma das consequências desse movimento mundial é o caráter multifacetário que se tornou um dos principais aspectos de perceber as sociedades contemporâneas. Se na arte essa possibilidade livre de ver e representar favorece o artista em relação à espontaneidade das suas expressões, a sua arte não se encontra mais submissa a nenhuma regra, podendo transitar com liberdade por todas as linguagens, técnicas, conceitos e ideais. Por outro lado, quando o representado quer se ver naquilo que realmente o representa e o artista não o representa de tal modo, cria-se um estereótipo, algo que não corresponde ao conceito de verdade.

2.5 A fotografia como dispositivo para trabalhar identidades

Podemos nos dar conta da nossa imagem quando nos vemos no espelho. Este, o nosso inverso, nos aponta aquilo que somos, mesmo que o que somos não nos agrada. Essa visão do eu, do que a imagem nos representa e também de como vemos o Outro pode ser vista por meio da fotografia, um dispositivo de espelhamento do eu.

A fotografia também pode ser uma via que contradiz nossa imagem, como atesta as teorias de Susan Sontag. Segundo ela, fotografar é apropriar-se da coisa fotografada. Significa pôr a si mesmo em determinada relação com o mundo, semelhante ao conhecimento. Sendo assim, o que está escrito sobre uma pessoa ou fato é, declaradamente, uma interpretação, do mesmo modo que as manifestações visuais feitas à mão, como pinturas e desenhos. A autora atesta que as imagens fotografadas não parecem manifestações a respeito do mundo, mas sim fragmentos deste, miniaturas da realidade que qualquer um pode fazer ou adquirir. As imagens fotográficas, no entanto, não são a realidade, mas meros fragmentos desta.

As fotos, que brincam com a escala do mundo, são também reduzidas, ampliadas, recortadas, retocadas, adaptadas, adulteradas. Elas envelhecem, afetadas pelas mazelas habituais dos objetos de papel; desaparecem; tornam-se valiosas e são vendidas e compradas; são reproduzidas. Fotos, que enfeixam o mundo, parecem solicitar que as enfeixemos também. São afixadas em álbuns, emolduradas e expostas em mesas, pregadas em paredes,

projetadas como diapositivos. Jornais e revistas as publicam; a polícia as dispõe em ordem alfabética; os museus as expõem; os editores as compilam. (SONTAG, 1986, p. 15)

Na sua visão sobre fotografia, a autora atesta que esta tornou-se um passatempo, uma forma de arte de massa, um rito social para comemorar conquistas de indivíduos tidos como membros da família. Assim, as câmeras acompanham a vida familiar, registrando o crescimento das crianças e reafirmando simbolicamente a continuidade ameaçada e a decrescente amplitude da vida familiar em épocas recentes. Um álbum de fotos de família é hoje, muitas vezes, tudo o que dela resta, dando às pessoas a posse imaginária de um passado irreal.

Na fotografia, muitos foram os que viraram a câmara em sua própria direção e para a sua vida, sobretudo a partir da segunda metade do século XX. A necessidade de confirmar a realidade e de realçar e eternizar a experiência por meio de fotos é um consumismo estético massificado hoje. As sociedades industriais transformam seus cidadãos em dependentes de imagens, fazendo desse hábito uma irresistível forma de poluição mental. Um pungente anseio de beleza, de um propósito para sondar abaixo da superfície, de uma redenção e celebração do corpo do mundo. Todos esses elementos do sentimento erótico são afirmados no prazer que muitas pessoas tem com as fotos. Mas outros sentimentos, menos liberadores, também se expressam, como o das pessoas que possuem uma compulsão por fotografar, transformando a experiência em si num modo de se ver.

Os autorretratos de Susan Sontag exprimem um mundo interior solitário através da representação do corpo, um imaginário pessoal em um processo de busca individual. Seus trabalhos, produzidos em curto período (1972 a 1981), só ficaram conhecidos após sua prematura morte. As imagens surrealistas de suas fotografias se contextualizam em casas velhas, paredes descascadas, paredes em ruínas, que remontam o cenário de sua infância, numa fazenda no Colorado. O fundo e a figura se fundem, denunciando uma identidade que a artista quis evidenciar.

Na fotografia, um outro expoente do autorretrato é a norte-americana Francesca Woodman. A contradição de seus registros é que possuíam uma revelação intensa, sempre apresentando o corpo da artista nu, de forma frontal e impudica. Ela trabalhou a autorrepresentação explorando questões de sua identidade. Vê-se nas imagens um corpo desintegrado: um par de

pernas embutido num armário, braços envoltos numa casca de árvore, o torso nu coberto com papel de parede. Já em outras, o seu corpo se desfaz num rastro de movimento. A aparência fantasmagórica evoca a fotografia espírita do século XIX, destinada a provar a existência de vida para além da morte. Muitas leituras críticas da sua obra concluíram que Francesca Woodman usou a fotografia como uma forma de desaparecimento: um prenúncio de sua trágica morte.

Também na fotografia, outra referência para se pensar a arte do retrato e a identidade é o trabalho de Cindy Sherman. Esta artista se destaca ao encarnar certos estereótipos femininos, usando o próprio corpo como principal elemento em suas obras. Por meio de seus retratos, ela questiona o papel da mulher na sociedade. Os trabalhos mais conhecidos de Sherman e os que a tornam tão famosa são aqueles em que se auto fotografa, encenando-se de modo a representar diferentes figuras de um extenso repertório. A artista é, ao mesmo tempo, modelo e fotógrafa. Sherman utiliza este meio de expressão artística para capturar "imagens de si". Apesar de serem imagens dela, são autorretratos, pois a soma dessas "imagens de si" não resulta um verdadeiro eu de Cindy Sherman. As imagens demonstram a impossibilidade de qualquer noção estável de identidade.

Diante das teorias expostas e das diferentes formas de como quem é artista pode utilizar variados procedimentos para se retratar, de como ele ou ela se vê e como também pode ver o Outro, é possível perceber o quanto é complexo a noção acerca da identidade. Por meio de vertentes contemporâneas da arte, podemos compreender como o ato de retratar pode assumir papéis diferenciados, pode denunciar, elucidar contextos e percorrer rostos registrando cada expressão a partir daquilo que o artista busca acerca de um rosto, de um corpo, de uma identidade.

Nessa abordagem vale refletir sobre o contexto atual das práticas midiáticas de autorretrato. Os internautas no século XXI, dificilmente conseguem imaginar como era antes mundo sem a internet. Todos os aplicativos que hoje existem e as chamadas redes sociais disponíveis torna o mundo atual bem diferente, um mundo tecnológico cheio de possibilidades e recursos para uma liberdade de escolhas.

De acordo com Bauman, em seu livro *A cultura líquida no mundo moderno*, vivemos em um mundo líquido-moderno, no qual a obsessão e a compulsividade não permitem que nenhuma

forma consecutiva de vida social se mantenha com o mesmo aspecto por muito tempo e, ele ressalta também o conceito de que o homem gerencia a “política da vida” de cada indivíduo, já que cada um tem a liberdade e a responsabilidade por suas próprias escolhas.

Com o desenvolvimento e barateamento das tecnologias de reprodução de imagens, como os smartphones, webcams, e a facilidade de utilizá-los, permite fazer autorretratos, agora é chamado de selfie quando postado nas “redes sociais”. Esse termo advém da derivação da palavra inglesa “self-portrait”. O selfie é uma prática atual, comportamento abrangente em todas as camadas da sociedade. As pessoas fazem selfie de cenas de seu cotidiano, sozinhas ou com outras pessoas. Fazem selfies de partes do corpo, de cenas que apresentam narrativas do cotidianos, grupos familiares ou mesmo da pessoa sozinha. Essas imagens alcançam todos os contatos do seu autor de forma imediata, bastando apenas estar conectado em algum sistema de comunicação virtual. Por meio do selfie a pessoa pode construir sua imagem, criar um personagem, uma nova identidade e fazer recortes de várias situações. e dispara aquilo que deseja expor sobre si e seu cotidiano. O selfie primeiramente passa pela fotografia, mas sempre sob o recorte do olhar de quem o produziu. Apesar de a imagem fotográfica registrar, de forma tão rápida e instantânea, a realidade, a imagem retratada do objeto não é o próprio objeto, apenas um aprisionamento do fato, que passará a ser eternizado enquanto dure o objeto midiático.

No processo de mediação com a arte, o autorretrato por meio da fotografia é uma forma direta e instantânea de se trabalhar o conceito de identidade e alteridade. Para retratar o Outro, é necessário um retratado e um retratista. O retratista vai ser quem vai fotografar, pintar ou desenhar a pessoa. No caso do autorretrato, o autor, para se retratar precisa se auto-observar. Portanto, tal prática contribui para a elucidação e para a experiência com os dois conceitos propostos. A experiência a partir do que é o rosto do Outro pode ser inserida em todas as possibilidades em que o sujeito também esteja inserido, afinal não existe o sujeito se este não estiver vinculado a um “outro”. Nesse sentido, vale pensar como o processo de retratar pessoas e se autorretratar perpassa por mecanismos de se autorreconhecer ou, até mesmo, da negação da própria imagem.

2.6 Retrato de uma memória errante

Trabalhar a identidade significa, primeiramente, passar pelo filtro da memória do sujeito. Pensar a memória é pensar o tempo atual, visto que a memória guarda a história do sujeito no seu tempo presente, no que o representa e o mostra como sujeito de um tempo, de um lugar.

Para uma experiência estética acontecer e impactar a vida de quem a vivenciou, esta deve ser significativa, buscar na memória desse sujeito elementos que o fazem aderir ou não a essa transformação. Por meio de textos, imagens de obras de artistas ou procedimentos devidamente selecionados pelo mediador, o processo poderá ter ou não um impacto positivo na formação cultural do sujeito. Vale ressaltar que nenhum processo de mediação é neutro. Há intenções por parte do mediador, como escolha de um tema, material, demanda, entre outros aspectos. Essas escolhas, associadas à sensibilidade e aos modos de se inter-relacionar de cada mediador, é que produzem resultados diferenciados em cada processo, promovendo ou não o interesse do sujeito mediado.

A intenção de utilizar a arte do retrato com as moradoras do abrigo se dá em razão da concreta possibilidade deste gênero dialogar, em sua essência, com as participantes, como se fossem espelhos colocados diante de cada uma. Olhar-se num espelho causa impacto, e é nessa gênese do impacto que mora toda a intenção. Por meio do retrato, vários procedimentos das artes visuais podem ser trabalhados, como o desenho, a gravura, a pintura, a escultura e a fotografia. Cada procedimento carrega em sua materialidade e em seu fazer determinada carga de significados. Nesse sentido, podemos ter na gravura elementos materiais, visuais e técnicos que não encontraremos no desenho ou na pintura, e assim concomitantemente. Nesse aspecto, e explorando cada procedimento, pode-se pensar formas diferenciadas de produção de retratos, tendo a cidade de Belo Horizonte e suas ruas como cenário que condiciona a memória de quem viveu nas ruas. As ruas e os elementos que nelas se encontram podem ser vistos como texturas e sulcos. Essas texturas, encontradas na cartografia da cidade, assemelham-se às marcas e sulcos dos rostos das mulheres. Assim, o deslocamento do olhar, através da busca de novas formas de expressar os rostos, suas texturas, cores, luzes e sombras, é um convite para as moradoras do abrigo e os profissionais envolvidos encontrarem-se, uns aos outros e a si mesmos, e se depararem com suas próprias identidades.

Além dos elementos da figura humana serem exploradas no retrato, os materiais e técnicas também contribuem para a apropriação da identidade no processo expressivo. Cada procedimento traz em seus materiais e técnicas elementos que podem ser associados com a intencionalidade do processo de mediação. Um exemplo dessa associação pode ser verificada no processo de mediação com a arte da gravura. Tal procedimento estabelece com as usuárias do abrigo um diálogo que se dá pela associação com a própria cidade. Essa identidade carrega também as construções arquitetônicas presentes nas ruas. As calçadas rugosas, as luzes e as sombras da cidade podem remeter a um vasto território de sugestões e realizações pictóricas, cromáticas, provocando novas percepções e situações no plano da possibilidade do registro em processo calcográfico, resultantes da produção de gravuras, e procedimentos como a *frottage*, *xérox*, monotípias dentre outros. Assim, o espaço da rua, vivenciado pelas moradoras do abrigo, está relacionado diretamente com suas memórias afetivas e esse tecido urbano compõem suas identidades.

A compreensão da linguagem gráfica e de suas possibilidades é, pois, perceptível para aqueles que possuem intimidade com esses elementos e, sendo a cidade uma grande matriz, quem nela vive conhece suas reentrâncias, seus altos e baixos. Neste sentido, a cidade de Belo Horizonte oferece a possibilidade de ser esta grande matriz, elemento múltiplo que pode servir de fundo ou imagem, expressando por meio de uma experiência estética a impressão dos retratados. A cidade como matriz favorece as impressões e reproduz os rostos dos que nela viveram, assim como os rostos retratados também trarão as marcas da cidade em seus sulcos.

No campo da materialidade artística, o procedimento da pintura também encontra na cidade essas relações que podem ir das cores das edificações, dos letreiros até as cores dos reluzentes de papéis de bala jogados ao chão. Por sua vez o desenho em grafite ou carvão podem buscar marcas na fuligem dos carros, no cinza do asfalto e na fumaça impregnada nas frestas da arquitetura. Essas marcas, conversas e memórias das matérias e dos materiais fazem da experiência com a arte uma via de encontro com a própria identidade, considerando também a memória das pessoas, das coisas e do lugar que se vive.

Tais percepções de construção e desconstrução, utilizando materiais, memórias, cidade, tempo e espaço se configuram por meio das narrativas dos envolvidos em interface com o universo da produção artística, por meio da composição de retratos. Assim, a experiência com os

procedimentos da arte e, especificamente, com o retrato devem estar relacionadas diretamente com a memória afetiva, já que esse tecido da memória urbana compõe suas identidades.

Diante dessa proposta de contextualizar o retratado, e sendo as moradoras do abrigo, possuidoras de uma afinidade tão íntima com a cidade e suas ruas, podemos estabelecer uma relação com um *flâneur*³⁶. O *flâneur* é um conceito que define, acima de tudo, alguém que não se sente seguro em sua própria sociedade e, por isso, busca a multidão. A rua se torna moradia para o *flâneur*, que, entre as fachadas dos edifícios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros e placas luminosas da publicidade urbana são adornos de parede, assim como o quadro de uma pintura é para o burguês. Os muros são a escrivaninha onde apoia para escrever alguma coisa e as bancas de jornais são suas bibliotecas. Nesse aspecto, “a vida do flâneur, em toda a sua inesgotável riqueza de variações, só se desenvolve entre os paralelepípedos cinzentos e ante o cinzento pano de fundo do despotismo: eis o pensamento político secreto da escritura de que faziam parte as fisiologias.” (BENJAMIN, 2000, p. 35).

Benjamin mostra que, nas cidades grandes, vive-se sob a égide do normal. Mas, o que é normal, afinal? Normal é tudo aquilo que não está encarnado no conceito de *flâneur*. Na visão do pensador, o *flâneur* é um ponto de crítica ao capitalismo, pois ele não se enquadra ao sistema. É o contrafluxo, elemento de resistência ao progresso, germen de crítica e de resistência. O *flâneur* é tudo aquilo que resta de um passado que o capitalismo destruiu, um tipo de herói da modernidade, pois é a vez do homem do povo, como se observa nas palavras de Benjamin:

(...) é impossível não ficar emocionado com o espetáculo dessa multidão doentia, que traga a poeira das fábricas, que inspira partículas de algodão, que se deixa penetrar pelo alvaiade, pelo mercúrio e todos os venenos utilizados na fabricação de obras primas (BENJAMIN, 1994, p. 73).

Benjamin apresenta em suas ideias um capitalismo que engole tudo e transforma o homem em uma simples peça de sua engrenagem, o que leva a pensar que o *flâneur* não consegue existir dentro desse progresso: ou ele se encaixa ou ele não existe mais. O não existir é ser excluído, invisibilizado, pois ninguém quer ver aquilo que não se adequa, o que não está

36 Metáfora descrita por Walter Benjamin sobre as mudanças que se processavam em Paris do século XIX. O *flâneur*, caminhando pela cidade, experimentava sensações de estranheza e familiaridade. O que ele fazia era compreender a cidade pela sobreposição dos espaços, operando simultaneamente uma atualização do passado e uma decodificação simbólica de sua transformação. Ao proceder dessa forma, toma para si a direção metodológica da montagem das informações a partir do detalhe. (BENJAMIN, 2000)

enquadrado dentro do que é legitimado. Benjamin constata a incapacidade do homem moderno de exercitar experiências por causa da ascensão da era industrial. O homem, tão exposto a esse processo desumanizante, se torna incapaz de ter uma experiência autêntica. Essa degradação da experiência na vida moderna vai se tornando algo doloroso, proporcionando um impulso para outra base artística, com novos objetivos e que busque a reconstrução de um mundo esfacelado, fragmentado e sem unidade. Nessa relação de fragmentos é que vai se constituir outra possibilidade, mais próxima do real, uma nova possibilidade de relação, que será mais eficaz com a esfera social na qual vivemos. Nessa abordagem, e focando a relação das pessoas que vivem nas ruas, torna-se pertinente pensar essa experiência como um meio de obtenção de novos sentidos. O olhar de quem observa as ruas pode se prender em detalhes da arquitetura, ordenados ou mesmo desordenados. Pode-se fazer recortes em viadutos e edifícios enquanto se caminha pelos becos, praças, escadarias e ruas. Quando Benjamin apresenta o flâneur e sua segurança nas ruas, fazendo uma análise pelo método fragmentário-microscópico, com uma perspectiva mais poética, pode-se perceber uma semelhança ao olhar de Bachelard, quando ele fala da segurança, mas uma segurança promovida pelo espaço interno da casa, dos cantos, gavetas e de toda proteção que o espaço da moradia da casa oferece. Os dois pensadores tratam de produtos culturais e das relações humanas com o espaço, objetivadas nas relações da cultura em que as instâncias do movimento de alienação formulam resultados das exteriorizações do nosso espírito.

Redescobrir a cidade por meio do olhar, como se fosse um *flâneur*, é uma dinâmica que pode acontecer em espaços já conhecidos ou mesmo desconhecidos e é só a partir das sensações experimentadas no movimento de circulação que se torna possível construir relações contínuas na memória e criar mapas mentais³⁷ com os fragmentos das imagens memoradas. Nessa abordagem, o mapa mental pode ser entendido como uma colagem na qual os fragmentos de imagens apreendidas são organizados e unificados, criando assim um novo elemento, significado ou imagem. A imagem solidamente relacionada corresponde a um significado que se constrói numa síntese de contornos claros que a faz única e intransferível. Esses significados organizados e compreendidos passam portanto a fazer sentido, a serem vistos como algo produzido e portanto dominado por quem o produziu. Nesse aspecto, o imaginário corresponde, assim, à necessidade do ser humano de produzir conhecimento pela multiplicação dos significados.

37

Mapas mentais são entendidos como imagens decorrentes dos processos associativos da memória.

Segundo Jauss *apud* Ferrara (1999), o fenômeno artístico se encontra no complexo eixo de produção-recepção, ou seja, na possibilidade de interferência da arte no universo do receptor enquanto fator de não condicionamento e na quebra da informação estanque e passiva. O juízo perceptivo dependeria, assim, integralmente da consciência do receptor. Existe a possibilidade de se acionar os registros de qualquer parte da composição, interferir e reestruturar os dados como num jogo de comunicações, cujas mensagens podem atuar no sentido de ajustar, temporariamente, o diversificado e complexo emaranhado de códigos que se misturam no cenário urbano. Para Lucrecia Ferrara,

O significado não está no que se vê, mas no “como” se vê, similarmente à excitação ótica que nos impõe os meios urbanos. Por vezes há uma imagem reconhecível: um poste, um telhado, janelas de prédios repetindo-se, tudo isto pode nos remeter a um significante- matriz, embora descentralizado, em torno do qual gira um espaço pictórico mágico aberto a uma infinita incorporação. (FERRARA, 1999, p. 12)

Acredito que a compreensão da linguagem visual e suas possibilidades é, pois, perceptível para aqueles que possuem intimidade com esses elementos e, sendo a cidade uma grande matriz, quem nela vive conhece suas reentrâncias, seus altos e baixos, suas cores, suas luzes e sombras. A cidade de Belo Horizonte oferece a possibilidade de ser este grande cenário, elemento múltiplo de fragmentos que pode servir de fundo ou imagem, expressando por meio de uma experiência estética as narrativas dos retratados. Nesse ponto, compreendendo ser a arte uma via de acesso para trabalhar práticas de alteridade, é de suma necessidade formular estratégias capazes de desencadear soluções pertinentes à realidade encontrada nos abrigos e que partem das seguintes questões: (I) como promover experiências estéticas dentro do próprio espaço do abrigo sem que este paralise suas funções?; (II) com quais elementos formais e expressivos as artes visuais podem contribuir para o desenvolvimento das pessoas que ali trabalham e também para as que moram?; (III) como desenvolver uma formação conjuntamente com profissionais e usuários?; (IV) como trabalhar o conceito de alteridade com o público envolvido?; (V) como desenvolver uma metodologia para se trabalhar a diversidade, a transitoriedade e a cultura das ruas com o público atendido?; (V) como promover experiências concretas para que as moradoras do abrigo ampliem seus horizontes e passem a agregar novos sentidos às suas vidas?; (VI) como preparar os profissionais para que estes sejam mediadores aos processos ligados arte?

Diante dessas questões, apresentaremos no capítulo 3 uma experiência de formação de mediadores dentro do abrigo feminino Maria Maria envolvendo os profissionais que ali trabalham e as moradoras. Serão compartilhados aqui o processo e os resultados do trabalho de campo, que abrangeu a uma série de experiências com as artes visuais, utilizando o retrato para a compreensão do conceito de alteridade e de fortalecimento de identidades.

3. RETRATOS DE MULHERES: A EXPERIÊNCIA DE FORMAR MEDIADORES PARA OS “DA RUA”

Um rosto é um centro de expressão humana, o invólucro transparente das atitudes e dos desejos do Outro, o lugar do aparecimento, o ponto de apoio quase imaterial de uma multiplicidade de intenções. Decorre daí que nos parece impossível tratar como coisa um rosto ou um corpo, mesmo morto. São entidades sagradas, não são dados da visão. (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 260)

3.1 Um Espaço para a Arte

Este capítulo apresenta a experiência de formação de mediadores para trabalhar o contato com a arte com as moradoras do abrigo Maria Maria, finalidade dessa pesquisa. Apresento aqui como foi realizado o planejamento da proposta da formação e como foi executada, envolvendo as moradoras do abrigo e os profissionais que neste trabalham. Por se tratar de uma experiência, esta terá um tom de narrativa e por isso, na descrição das ações, foi utilizada a primeira pessoa. Os registros fotográficos, presentes neste capítulo, foram feitos ao longo dessa formação no abrigo Maria Maria, ocorrida no período de dois de fevereiro a trinta de junho de 2017. A maioria foi feita por mim, e as exceções serão explicitadas em nota de rodapé.

O processo teve seu início a partir de uma conversa com a coordenadora do abrigo, visando conhecer como é a dinâmica do espaço. Expliquei que, para trabalhar o conceito de identidade e de alteridade, por meio da arte no espaço do abrigo significaria emergir, durante cinco meses, não apenas no espaço físico, mas também numa relação de aproximação e convivência com das moradoras e com os profissionais. Nesse aspecto foi também acordado que era preciso garantir um espaço para que a arte fosse introduzida. A princípio, não sabia como iria fazer para criar esse espaço e tampouco como o um vínculo seria estabelecido com as moradoras e com os profissionais.

Precisava conhecer o cotidiano das moradoras, como os profissionais atuavam, os horários, e tudo o que acontecia com frequência e em ocasiões esporádicas. Assim poderia pensar uma forma de me movimentar e estabelecer horários e espaços para a consolidação de minha pesquisa. Conversei também com as técnicas do serviço social sobre como as mesmas acompanham os casos das moradoras, sobre as histórias de cada uma e de como o trabalho poderia acontecer contemplando suas individualidades e também o coletivo do grupo. Nesse sentido, muitas contribuições vieram acerca da rotina das moradoras e de como a equipe direciona cada caso, cada situação. Falaram também das dificuldades e limites que possuem em acompanhar casos que, muitas vezes, extrapolam os recursos humanos e técnicos do espaço. São casos de patologias e históricos de vida que necessitariam de um esforço além do que o abrigo disponibiliza e que são encaminhados para outros espaços de outros serviços do município.

Na medida em que fui conversando e entrevistando todos os funcionários, fui percebendo que o desafio seria grande. Com os agentes sociais, compreendi toda a rotina das moradoras, do despertar ao recolher, passando pelo banho, refeições, alimentação, medicações e higiene pessoal. Esse grupo, responsável pelo trabalho direto com as moradoras, contribuiu de forma significativa para que eu definisse em que pontos poderia introduzir o trabalho, em quais momentos e como abordar determinados temas. O porteiro me forneceu todas as informações sobre o ir e vir das mulheres, a relação com o espaço externo da casa e de como a vizinhança vê o espaço. A cozinheira me relatou como o refeitório funciona, a relação das mulheres com a comida e como elas ocupam o espaço nas quatro refeições diárias.

Assim fui traçando um retrato falado da rotina do abrigo, compondo com a fala de cada um e das minhas percepções sobre esse espaço, como funciona e o que poderia ser ali implementado. Posteriormente, realizei entrevistas com as moradoras. Algumas falavam mais à vontade, enquanto outras, em meias palavras. Nenhuma se negou ao diálogo. Dessa forma, e individualmente, fui conhecendo cada uma, sabendo de onde veio, sua trajetória nas ruas, seus vínculos com outras pessoas de fora do abrigo, anseios, o que conhecem sobre arte, suas habilidades e seus sonhos.

Em todas as conversas, o olhar para a pessoa era a primeira porta de entrada. Procurava sempre o olhar da pessoa, que, muitas vezes, se baixava timidamente. Acredito que a imagem

do rosto é a via que primeiramente identifica o sujeito, mostrando particularidades de seu semblante, de sua aceitação ou não aceitação do Outro. Após esse primeiro contato foi necessário pensar quais as formas de desenvolver experiências estéticas e também reflexões sobre os conceitos de memória, identidade e alteridade para compor, assim, o retrato de tanta diversidade ali existente e formar também mediadores para atuarem juntamente nesse processo.

3.2 Como a Proposta foi Planejada

Para o desenvolvimento do trabalho foi necessário formular estratégias capazes de desencadear soluções pertinentes aos desafios encontrados no abrigo. Nesse sentido, percebi que o maior desafio seria realizar o trabalho sem parar as atividades do espaço, e conduzir as experiências contemplando conjuntamente a participação de profissionais e moradoras. Foi preciso também escolher elementos das artes visuais que permitissem trabalhar o conceito de alteridade, promovendo, assim, as pessoas que no abrigo moram e também as que nele trabalham. Nesse aspecto, a construção de uma metodologia capaz de trabalhar a diversidade, a transitoriedade e a cultura das ruas se fez necessária. Nesse aspecto também foi necessário pensar como a arte pode desencadear experiências a partir de processos de subjetividades e assim ser possível promover experiências significativas com as moradoras do abrigo e profissionais, ampliando seus horizontes e agregando novos sentidos às suas vidas.

Diante desses desafios, considerei necessário elencar alguns pontos que foram os elementos norteadores de todo o processo da formação. Esses elementos são importantes porque concentram toda uma pulsação que é visceral e que justifica as teorias referenciadas, como também o objeto da pesquisa e suas vertentes. Nessa perspectiva, elegi primeiramente as moradoras do abrigo e os profissionais que ali trabalham como o material humano participante da pesquisa. Os profissionais participaram de um processo de formação em mediação com a arte, ora observando ora atuando, conjuntamente com as moradoras em experiências estéticas envolvendo a arte e o sentido do que é o Outro. Os outros elementos dizem respeito às moradoras do abrigo. Estes foram eleitos para que os profissionais pudessem se apropriar dessa realidade e, a partir do que era experimentado, do que era falado e também visto, pudessem compreender o que é o Outro e como trabalhar as questões pertinentes ao rosto do Outro.

O espaço de convivência foi o segundo elemento contemplado. O espaço físico do abrigo é a referência de casa, de morada, de segurança e aconchego que cada moradora possui. Mesmo não agregando para elas o valor de lar e a relação de pertencimento, é a referência de moradia que, no atual momento de suas vidas, está em vigor e que concentra a realidade em que vivem. Um outro elemento foi o cotidiano das moradoras usuárias do serviço de acolhimento. A rotina do abrigo e o cotidiano de suas moradoras já estão consolidados e este é o pano de fundo para tudo que ali acontece. O cotidiano é o cenário onde todas as narrativas se fazem vivas e mostra, em pequenas e contínuas cenas, como cada uma vive e se configura naquele espaço. Nesse aspecto não havia como ignorar a cultura das ruas, pois esse foi o elemento que ofereceu uma variedade de informações sobre as identidades das moradoras. A cultura das ruas habita em cada uma e faz parte de suas identidades. Outro elemento, foi as narrativas de vida de cada moradora. Suas histórias são componentes de suas identidades e, por isso, elementos imprescindíveis para a compreensão do conceito de alteridade. Nesse percurso as experiências com a arte foi o último elemento, e o que condensou todos os outros. As experiências forneceram oportunidades para a compreensão dos conceitos abordados, materializando ideias, pensamentos, sentimentos, expressando o que cada moradora e os profissionais apreenderam de todo o processo. Diante desses elementos que considerei estruturantes, apresentei intenção da proposta para a realização da formação para o grupo de profissionais, afim de que fosse analisada e aprovada, para então ser desenvolvida. A proposta consistiu, portanto, em encontros com as usuárias, encontros com os profissionais e encontros com os dois grupos. Nesse aspecto, foi importante que moradoras e profissionais vivenciassem experiências separadamente, mas que em algumas experiências, os dois grupos estivessem em conjunto. Trabalhar o sentido da alteridade nos contextos diferentes proporcionaria uma visão de como um grupo veria o outro e como ambos se convergiriam por meio de experiências estéticas tendo o outro como referência. A proposta previu a realização de laboratórios³⁸ de investigação e criação, atividades externas, como visitas a museus, reuniões e leituras por parte dos profissionais de textos acerca dos conceitos abordados na pesquisa.

Os técnicos do serviço social apontaram alguns elementos que necessitavam serem adaptados, devido à dinâmica de funcionamento, o número de profissionais por turno e a rotina das atividades do abrigo. As atividades do cotidiano no espaço do abrigo não poderiam ser

38 Laboratórios são espaços criados para desenvolver experiências acerca de materiais e conceitos pertinentes ao processo artístico a que se propõe investigar.

interrompidas, sendo necessário ajustar a proposta em detrimento de o espaço funcionar 24 horas ininterruptas e, com isso, vários profissionais trabalham em regime de turno. Foi necessário, primeiramente, pensar numa forma que contemplasse a participação de todos os profissionais e moradoras. Diante desse contexto de funcionamento, a formação foi planejada para acontecer em diferentes horários, a fim de criar condições para que todos os profissionais participassem. Os encontros foram programados para acontecer duas vezes por semana, mas, a depender da atividade e da necessidade de concentração de horas (como foram os casos das visitas a museus), o encontro aconteceria uma vez na semana. Essa variedade de horários precisava ainda abranger algumas experiências relativas ao cotidiano das moradoras que aconteciam na hora do almoço, no café da manhã, à noite ou finais de semana. O espaço onde os laboratórios aconteceram também foi variado. A depender da experiência e dos procedimentos artísticos ou temas abordados, os laboratórios poderiam acontecer na sala de estar, pátio, sala de refeições ou em espaços externos. A minha presença dentro do abrigo e as experiências aconteceram em momentos variados, em situações de adversidades, de conflitos e também em situações bastante favoráveis para o desenvolvimento da formação. Parti do princípio de que, para introduzir as experiências, essas deveriam acontecer dentro da realidade já existente e irem se adaptando dentro dos espaços e lacunas disponíveis. Dessa forma, as experiências aconteceram sem interromper as atividades que as moradoras já possuíam e tampouco afetaram a rotina do abrigo.

Aos conteúdos conceituais definidos inicialmente para serem trabalhados, como alteridade, identidade, memória e cidade, foram incorporados outros, sugeridos pela equipe técnica, como hábitos alimentares, de higiene e de cuidado com o espaço de acolhimento. As sugestões foram acolhidas visto que estas comungavam com o sentido do que é ser o Outro dentro de um determinado espaço. Mediante a oportunidade de conhecer o acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) sobre retratos que, nesse período, estava em curta temporada em Belo Horizonte, esta nova atividade externa foi acrescida ao cronograma, que está apresentado na tabela 02. Para a realização da proposta, o trabalho foi planejado para acontecer no período de fevereiro a maio de 2017. A carga horária prevista foi de 80 horas, dividida em dois encontros semanais com duração de duas horas cada encontro. No caso das visitas a espaços externos, por demandar um tempo maior, a carga horária se concentrava em um encontro semanal de quatro horas.

Tabela 02. Cronograma de ações da formação no abrigo Maria Maria

| Período | Laboratórios de investigação e criação | Atividades externas | Reuniões e formação com moradoras e profissionais do abrigo | Carga horária mensal utilizada |
|----------------------|--|--|---|--------------------------------|
| 01 a 28 de Fevereiro | <p>Experiência 1: Retratos da arte</p> <p>Narrativas visuais Produção de mônadas visuais por meio de fotografias</p> <p>Minha história: Depoimento e produção de pequenas narrativas sobre elementos de identificação com as obras vistas no museu Inhotim</p> | Visita ao Centro de Arte Contemporânea Inhotim | <ul style="list-style-type: none"> - Reunião para apresentação da proposta com os profissionais. - Reunião para apresentação da proposta da formação com as moradoras - Entrevistas com as moradoras e profissionais para conhecimento da dinâmica do abrigo. -Planejamento e avaliação da visita | 16 horas |
| 01 a 31 de Março | <p>Experiência 2:</p> <p>Retratos de toda gente: o rosto de cada uma</p> <p>Experiência com retrato e autorretrato a partir de pintura em aquarela</p> | Visita ao Centro de Cultura banco do Brasil. Contato com a exposição <i>Entre nós</i> acerca da arte de retratar a figura humana | <p>Diálogos com o as moradoras e profissionais sobre as características de cada um, sobre o sentido da alteridade e como estas características se configuram no rosto do Outro.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Planejamento e avaliação da visita | 16 horas Continua |

| Período | Laboratórios de investigação e criação | Atividades externas | Reuniões e formação com moradoras e profissionais do abrigo | Carga horária mensal utilizada |
|------------------|--|---|--|--------------------------------|
| 01 a 31 de Abril | <p>Experiência 3:</p> <p>Retratos de Minas: Mulheres de barro Conhecer a identidade da cultura mineira e as relações de pertencimento com essa cultura</p> | Visita ao Centro de Arte Popular da CEMIG | Apresentação de diferentes formas de criar uma representação tridimensional e discussão sobre a cultura regional mineira e os traços dessa identidade nas moradoras. Planejamento e avaliação da visita | 16 horas |
| 01 a 31 de Maio | <p>Experiência 4:</p> <p>Retratos da Cidade: a cidade que está em mim. Explorar a cultura das ruas presente na identidade de cada moradora</p> | Expedição pelas ruas do bairro Lagoinha. | Apresentação e demonstração de diferentes suportes de gravação e apresentação de reproduções de obras de artistas gravadores. Organização da expedição. | 16 horas |
| 01 a 31 de Junho | <p>Experiência 5:</p> <p>Retratos na mesa: A gente não quer só comida Fortalecimento da identidade coletiva por meio de uma experiência utilizando fotografia, pintura e papietagem.</p> | | Reunião coletiva entre profissionais e moradoras sobre os rituais das refeições. Reflexões em pequenos grupos sobre as formas de pensar como cada um se representa por meio do ritual da comida e das demais formas de ocupação dos espaços coletivos do abrigo. | 16 horas |

O trabalho aconteceu por meio da aplicação de instrumentos como entrevistas, observação das moradoras, depoimentos orais e escritos e também gravados com os profissionais do abrigo e com as moradoras. As entrevistas aconteceram em alguns momentos em grupos, onde cada uma se manifestava, e também individualmente, por meio de perguntas que eram respondidas oralmente e transcritas por mim, ou mesmo respondidas sob a forma escrita pela pessoa ou mesmo gravadas por meio de um aparelho celular. Para que o público se manifestasse e assim fosse possível estabelecer um perfil do mesmo, as perguntas e preposições foram realizadas no início e ao longo da formação, a partir das seguintes questões: (I) quais contatos você já teve com a arte? Relate uma experiência com a arte que foi importante para você. (II) o que você pode citar que considera ser arte? (III) dentro do que considera como arte, o que você mais gosta de ver ou de mesmo de fazer? (IV) quais os espaços de arte você já visitou ou visita frequentemente na cidade de Belo Horizonte?

Estas perguntas foram feitas com a intenção de cartografar cada participante, tendo em vista o repertório, contato e o interesse pela arte, como também a disponibilidade, a forma de se relacionar com as diferentes linguagens da arte e o que cada um conhecia acerca do que estava sendo proposto. Posteriormente, outras perguntas, de caráter relacional, também foram feitas, para buscar elementos que pudessem nortear como os participantes se relacionavam entre si, como se conheciam e em que momentos estes poderiam, individualmente ou coletivamente, se ocupar com o Outro por meio de uma experiência com a arte. O material coletado com essas questões tornou-se a base para a formulação das experiências utilizando a arte do retrato, com o intuito de desenvolver as práticas de alteridade através de um processo de mediação por parte dos profissionais do abrigo com as moradoras.

Assim, o grupo de moradoras e profissionais iniciou um percurso formativo em que experiências estéticas foram desenvolvidas. O trabalho consistiu em experiências nas quais as 24 mulheres abrigadas vivenciaram procedimentos no campo das artes visuais a partir de temas de suas próprias histórias de vida. Nesse trabalho com as moradoras, os técnicos do abrigo também participavam como observadores e, em alguns momentos, vivenciando as experiências. Essa proximidade teve como objetivo favorecer o fortalecimento dos vínculos entre o grupo de profissionais e moradoras, e contribuir para que os profissionais compreendessem como acontece os processos de mediação com arte.

Paralelamente ao trabalho com as moradoras, também foi criado um espaço para o grupo de profissionais, onde eram realizadas experiências com suas próprias identidades, discussões sobre o processo do trabalho com as moradoras, levantamento de questões pertinentes a como abordar assuntos da arte diante de um processo de mediação em espaços externos ou mesmo dentro do abrigo. Participaram desses encontros as duas técnicas do serviço social, a coordenadora geral do abrigo, seis agentes sociais, o porteiro, a encarregada do serviço administrativo, a auxiliar de serviços gerais e a encarregada de cozinha. Devido à dinâmica do trabalho no abrigo, a formação aconteceu em pequenos grupos, respeitando a disponibilidade desses profissionais e considerando os horários em que estes poderiam abdicar de suas ocupações. Nesses encontros, o conceito sobre o que é o Outro era sempre discutido por intermédio de algum procedimento artístico. O resultado das vivências com as moradoras era apresentado e também eram levantados pontos sobre os quais eram identificadas outras necessidades de atuação onde a arte poderia ser um instrumento de fortalecimento da identidade das moradoras. Nesse sentido, alguns aspectos da formação foram adquirindo contornos mais definidos sobre o que fazer nas próximas ações e como o grupo de profissionais poderia lançar mão dessas experiências e ressignificá-las em outros contextos. O contato com os procedimentos das artes visuais, com produções artísticas e as visitas a museus da cidade provocaram discussões e reflexões acerca do conceito de alteridade, de quem é o Outro, como é o seu rosto, quais suas características mais marcantes, quais suas fortalezas e fragilidades. Assim, os profissionais do abrigo foram se apropriando de elementos e estratégias que facilitariam outros processos de mediação em espaços externos e também em experiências com a arte dirigidas por eles no próprio abrigo. Considerando os depoimentos dos próprios profissionais, cada um foi percebendo que o contato com a arte é capaz de promover o desenvolvimento das pessoas e fazer delas seres humanos mais sensíveis ao mundo em que vivem.

A arte é importante porque faz da gente pessoas de mais qualidade. Minha mãe reunia toda a família em volta de uma mesa, à noite, para ajudar ela a fazer flores de pano pra vender. Eu aprendi ainda em idade de menino. Essa era a arte da família. Hoje sei que a arte é muito mais do que isso, mas minha mãe me ensinou que pela arte a gente pode sobreviver. Para as mulheres que moram aqui no abrigo, isso é importante e eu aprendi que tudo pode ser arte, que essa que está guardada nos museus também serve pra gente se desenvolver, conhecer e ver o mundo com outros olhos. (I. M. S. 20 anos - porteiro)

O processo de formação abrangeu as experiências no espaço do abrigo com as moradoras, as experiências e discussões com os técnicos e as visitas realizadas aos museus e expedição pelas ruas do bairro. Houve também a contribuição dos serviços educativos dos museus, que eram previamente agendados e combinados, para que o percurso das visitas atendesse à demanda da proposta. Em todas as visitas realizadas os serviços educativos dos museus mostraram-se receptivos ao grupo, deixando-me a vontade para formular a proposta de mediação ou mesmo interagir na proposta já aplicada pelo espaço. Essa forma compartilhada de trabalhar a mediação, anteriormente planejada, promoveu diferentes formas de abordagens acerca da arte e das formas de composição de retratos. Nesse sentido, houve também orientações sobre como organizar visitas tendo em vista o que a agenda cultural da cidade está oferecendo no momento e como promover experiências estéticas acerca do que foi visitado, proporcionando uma forma de apreensão da arte mais ampliada e agregada de significados.

Fotografia 01. Atividade de mediação feita pelo serviço educativo do Centro de Arte Popular CEMIG (Centrais Elétricas de Minas Gerais) com as moradoras do Maria Maria e profissionais



Fonte: elaborado pela autora, 2017

A metodologia utilizada na formação dos profissionais e com as moradoras do abrigo contemplou a rotatividade dessas pessoas, o tempo que estavam disponíveis e momentos em que muitos não puderam estar presentes mas que, posteriormente, se inteiravam das atividades. Todos os encontros, independente de quantos participantes ou quais eram, tiveram

início, meio e fim. Assim, mesmo que não conseguissem estar presentes nos próximos, já garantiam o aprendizado em sua completude, de modo que a experiência de um encontro era em si uma totalidade.

Ao longo da formação, percebeu-se que o grupo desenvolveu uma forma diferente de olhar o outro, situados em um outro espaço que não era só o abrigo, onde a arte estava presente no processo de relações. Também nesse processo o grupo desenvolveu um olhar diferenciado sobre diferentes procedimentos das artes visuais, que contribuiu para a posterior criação de retratos. Nesse sentido, as habilidades de caráter pessoal e relacional foram importantes para se reconhecer e reconhecer o Outro. Já as habilidades de conhecimento vieram para ampliar os conceitos trabalhados acerca de alteridade e também os conceitos pertinentes ao universo da arte. As habilidades artísticas foram essenciais para que os participantes conseguissem materializar suas impressões sobre o Outro e configurá-las sob a forma de um retrato. As habilidades de percepção acerca do Outro também foram necessárias para que houvesse uma escuta sensível das narrativas orais vindas do próprio grupo, configurando suas memórias e criando uma consonância com as memórias do Outro.

3.3 Desenvolvimento da Formação

3.3.1 Laboratório de criação e investigação: a identidade na arte dos retratos

A formação foi desenvolvida a partir do que chamei de laboratório de investigação e de criação. Esse laboratório, espaço de investigação de conceitos e criação de expressões, aconteceu durante um período de cinco meses e consistiu num conjunto de cinco experiências organizadas sequencialmente. Essas experiências contemplaram os conceitos e temas já definidos e eram divididas em dois momentos. O primeiro momento investigou o tema proposto e apresentou referências por meio de imagens de obras de arte como as gravuras de Osvald Goeldi, fotografias de retratos pintados de artistas nordestinos, imagens de instalações de Tiravanija dentre outras. Também no primeiro momento foram apresentadas composições musicais trazidas por mim e também pelas moradoras, onde poderia, por meio da composição explorar os conceitos abordados. O segundo momento era de criação, sendo organizado para a realização de experimentos com a arte a partir de procedimentos da pintura, da fotografia, da gravura e modelagem.

As experiências abordaram maneiras diferentes de incentivo para se pensar o Outro, o que promoveu uma rede de diálogos e narrativas que emergiram a partir dos temas trabalhados. Para falar de si e do Outro, foram utilizados temas e narrativas oriundos do próprio cotidiano das moradoras: suas roupas, seus pertencentes, a comida que mais gostavam, as histórias de amor, os sonhos, os lugares que gostavam de ir, as lembranças, o quarto, a cama, dentre outros.

Diante das conversas que se seguiam a partir dos temas e narrativas, um contexto surgia. Isso gerava nos participantes o começo de uma percepção, ou a si mesmo, por meio de uma determinada referência, como é apresentado na narrativa de uma das moradoras.

A Maria Amélia é assim: gosta de ficar lendo e estudando nos livros e cadernos. Faz isso todo dia, vai pra escola dela de noite. Deve ser bom, mas não tenho paciência não. Hoje ela tá ali olha, debruçada fazendo as tarefas dela. Só isso que ela faz. Nem sei se aprende, mas tá lá fazendo e eu acho isso muito importante e é até bonito. Eu vejo ela, mas na verdade to vendo ela rodeada de livros e cadernos. (M.F.S., moradora)

Em um segundo estágio, o processo era invertido. A imagem da pessoa era primeiramente abordada. Nesse sentido, características físicas e de personalidade eram evidenciadas e expressadas. Tais características demonstravam alegria, tristeza, cansaço, medo, timidez, raiva, dor e tudo aquilo que a imagem do rosto da pessoa expressasse. As observações mostravam a forma com que cada uma via a outra, como pode ser notado na narrativa de uma das profissionais que trabalham no abrigo.

Eu nunca vi tanta mulher de repente ficar bonita. A gente vai olhando pro rosto de algumas e vai descobrindo umas belezas que estavam escondidas. Mesmo quando são velhas e cansadas. Mesmo as ruguinhas, a cara de cansada, a tristeza...fica tudo muito bonito quando a gente gosta delas. Acho que não existe as feiuras. Elas ficam todas bonitas e no fundo elas são belas. Eu percebo quando os olhos brilham, quando entristecem. Fico aqui arrumando, limpando, mas noto tudo. Noto pela cara delas quando não estão bem. (N.S.V, auxiliar de serviços gerais)

As variadas formas de representação da imagem de cada participante se converteram num desafio, para trabalhar a visão do Outro e de si mesmo, por meio da arte do retrato. Estas representações foram desenvolvidas a partir de cinco experiências envolvendo o grupo de profissionais e moradoras do Maria Maria.

3.3.2 Primeira Experiência: Retratos da Arte

A primeira conversa formal sobre arte iniciou dentro de um ônibus, alugado pela coordenação do abrigo. O grupo, formado por 24 moradoras do abrigo Maria Maria e seis profissionais, se dirigia para o Centro de Arte Contemporânea Inhotim, situado a 100 km de Belo Horizonte, para a realização da primeira visita a um espaço de arte. Apenas os profissionais sabiam que aquele era o início da formação, uma vez que a proposta já havia sido apresentada para toda a equipe de trabalho. Naquele espaço, eu me apresentei e expliquei para todos os presentes sobre a proposta, dizendo ser a visita ao Inhotim o ponto de partida para conhecer um pouco sobre o que vem a ser arte. Em seguida, pedi para que cada integrante se apresentasse e, para isso, ofereci um pequeno espelho de bolso. Expliquei que cada um deveria se olhar no espelho, se observar atentamente e depois se apresentar dizendo como via a sua imagem refletida. E assim, uma a uma foi se apresentando, narrando o que via naquele pequenino círculo espelhado: o próprio rosto. Esse foi o primeiro contato com o conceito de identidade por meio do reflexo no espelho. Posteriormente, pedi que cada passageira também falasse da colega que estava sentada na poltrona ao seu lado, dizendo alguma característica que percebia na outra pessoa. Durante o percurso, perguntei sobre o que cada uma conhecia sobre arte, o que consideravam ser arte e que experiências com alguma forma de arte já vivenciaram. Elas foram narrando suas experiências.

Eu acho que arte é muita coisa, pode ser pintura, pode ser até um filme ou novela. Eu já fui uma vez no Palácio das Artes ver uma exposição uma vez. Eu faço algumas coisas de arte. Eu aprendi a fazer uns artesanatos no centro de população de rua, não sei se era arte, mas fazia e criava umas pecinhas de biscuit. De vez em quando até vendia umas. Depois eu aprendi a fazer sozinha arte com miçangas e hoje eu sei muito. Faço chaveiros, anéis e umas flores. Olho nas revistas os gabaritos e vou copiando. A gente descobre que dá conta e vai, vai fazendo. Meu sonho era estudar arte. Um dia, quem sabe, né? (M.J.S., 31 anos, moradora)

Tanto as moradoras do abrigo quanto as profissionais foram falando sobre suas experiências acerca da arte e do que gostavam de fazer.

Eu gosto de ir a show de música sertaneja, gosto de cinema também. Pintura eu não ligo muito não. Gosto de arte que a gente aproveita. Já levei meus filhos na Praça da Liberdade e lá tem uns museus. Já fui em um. Não me lembro bem o que tinha, mas acho que vi coisas sobre astronomia mas já faz muito tempo. Gosto de arte, não entendo muito mas acho importante a gente conhecer, visitar os lugares onde elas ficam, ter esse conhecimento porque assim a gente fica mais criativa. (M.N.T., 40 anos, agente social)

Algumas das moradoras não quiseram se manifestar e outras só falavam que gostavam de arte mas que não sabiam muito explicar por que gostavam ou nem lembravam se já haviam experimentado algo que pudesse ser arte. Chegando ao museu, o grupo foi organizado para fazer a visita guiada. Expliquei sobre o que era o espaço, como a arte pode ser apresentada de diferentes formas, com materiais diferenciados e propus que observassem também os elementos da natureza como parte integrante do espaço. Elas observavam silenciosas e por vezes comentavam sobre a beleza do lugar.

A visita foi mediada pelo serviço educativo do espaço, mas solicitei que em alguns momentos eu fizesse algumas considerações a respeito do que era visto e também fizesse indagações. Iniciei pedindo que, quando elas deparassem com alguma obra que lhes lembrasse de algo, ou que mesmo se identificassem com algo, que gostassem ou não, para se manifestarem e dizerem para todo o grupo. Orientei também que pudessem fazer perguntas acerca do que era visto e também comentar sobre alguma forma de inquietação durante a visita. Já orientado, o grupo primeiramente foi conduzido à Galeria da Praça.

A primeira experiência foi visitar a instalação sonora da artista Janet Cardiff. A obra sonora, intitulada *The murder of crows*, conta com 40 caixas de som dispostas em círculo dentro de um ambiente recoberto acusticamente. Cada caixa de som toca uma voz de um moteto³⁹, dando a oportunidade ao visitante de ouvir cada uma das vozes separadamente. Antes de entrar no espaço, o mediador do serviço educativo do museu pediu que elas entrassem na galeria de olhos fechados, em fila indiana, uma apoiando na outra pelo ombro. O grupo seguia o comando do mediador passando pelas várias caixas acústicas, sem abrir os olhos.

³⁹ O moteto é um gênero musical polifônico surgido no século XIII, onde, inicialmente, usavam-se textos distintos para cada voz. O moteto tornou-se uma das grandes formas da música polifônica, sendo que o apogeu de seu uso ocorre no contraponto modal do século XVI.

Fotografia 02. Moradoras do Maria Maria no Centro de Arte Contemporânea Inhotim



Fonte: elaborado pela autora, 2017

Após o grupo realizar o percurso pela galeria, o mediador deu um comando para que parassem e abrissem os olhos. Elas então começaram a explorar o espaço, constatando que o som vinha das caixinhas acústicas. Depois que todas exploraram o espaço perguntei o que sentiram com a experiência, o que imaginaram que poderia ser aquele som. Uma moradora falou sobre seu medo:

Eu tive medo quando fechei os olhos. Não sabia pra onde estavam me levando, mas obedeci. Sentia que minha companheira estava na frente e podia ficar agarrada no ombro dela. Quando entrei e escutei aquelas coisas parecendo música tive muito medo de novo, mas depois acostumei e me deu vontade de chorar. Quase chorei mas ai segurei né? Se eu tivesse sozinha não ia não, mas agarrada em todo mundo a gente ganha a coragem e vai seguindo, seguindo. Quando abri o olho e vi que não era nada de mais eu relaxei, mas achava que tinha muita gente ali, um tanto de gente cantando. Nunca ia pensar que era de mentira, que aquilo tudo vinha de caixa de som. (D.S.S. 58 anos, moradora)

E assim, durante todo o percurso nas galerias, elas foram observando as obras expostas, fazendo perguntas, apontando detalhes e também se identificando com imagens e materiais que viam no trabalho dos artistas. Algumas apenas observavam, outras se manifestavam por meio de falas. Aquelas que nada diziam eu ia perguntando, estimulando-as a se colocarem

perante a obra que mais chamou-lhes a atenção. Aos poucos elas foram falando de suas impressões sobre os materiais utilizados nas obras, suas formas, cores e até sobre a saudade.

Gostei desse trabalho com coisas que tem no mar. Isso nem parece ser arte, mas se tá aqui deve ser. Um monte de coisas do mar, guardadas em caixas de vidro. Que saudade! Gosto do mar, de ir a praia, tomar sol. Gosto do cheiro, do vento e da areia. Morava em Fortaleza e sinto falta das praias, mas tive que sair de lá. Gostava de caminhar pela praia e juntar conchinhas para fazer brincos e colares. Nunca pensei que isso poderia ser usado de outra maneira, como arte, coisa que faz a gente sentir algo, talvez uma saudade de um tempo que se foi. Olhando olhei para essa obra de arte pensei que essa praia, presa dentro dessas caixas de vidro, poderia também ser uma pintura de praia, feita numa grande tela. Não sei se eu iria ter o mesmo interesse que tive por essa, mas ficaria também muito bonito né? Mas o artista deve ter tido seus motivos prá fazer desse jeito. Na certa ele preferiu fazer assim para usar coisas que ele com certeza tinha já guardado em casa, colhido de alguma praia. (P.B.T. 45 anos, moradora)

Fotografia 03. Detalhe da interação de uma moradora com a obra *Amor lugar comum*, de Luiz Zerbine, no Centro de Arte Contemporânea Inhotim



Fonte: elaborado pela autora, 2017

Na obra *Desvio para o vermelho*, de Cildo Meirelles, elas transitaram pelo espaço de uma casa toda vermelha. Observaram atentamente cada objeto e comentaram sobre o que seria morar numa casa toda vermelha, o que para umas era esquisito, para outras era normal. Uma das moradoras comentou que a casa poderia ser toda azul: “Seria bonita ela azul, ia me sentir mais calma. Tudo assim vermelho deixa a gente agitada e dá muito nervoso. Tudo vermelho na casa parece casa de pomba gira”. Diante dos comentários explorei com o grupo o conceito

de calma e de fúria e, de como os artistas podem representar tais conceitos pelo uso de uma determinada cor.

Fotografia 04. Moradoras do abrigo interagindo na obra *Desvio para o Vermelho*, de Cildo Meirelles, no Centro de Arte Contemporânea Inhotim



Fonte: elaborado pela autora, 2017

Na galeria do artista Tunga, uma moradora se identificou com as narrativas visuais que encontrou. Na obra visitada, tranças, tacapes e pentes são elementos que compõem narrativas visuais recorrentes no trabalho do artista. Nessa observação, a memória de infância de uma das moradoras foi acionada: “Gostava de trançar meu cabelo quando era mocinha. Tinha um cabelo louro comprido e minha mãe fazia uma trança enorme nele.” Já outra moradora já chamou a atenção para as tranças feitas com tiras de cobertor São Vicente⁴⁰, remetendo a lembranças de quando morava nas ruas. “Olhem... tranças feitas de cobertor, como os cobertores que a gente usava quando ficava na rua...”.

40 Cobertores que foram popularizados pela ordem religiosa vicentina. Estes eram doados pelos padres da igreja católica para moradores de rua se cobrirem no inverno.

Fotografia 05. Detalhes da obra Palíndromo Incesto, criada pelo artista Tuga entre 1990 e 1992. Galeria Psicoativa Tunga, Centro de Arte Contemporânea Inhotim



Fonte: elaborado pela autora, 2017

Entre uma observação e outra, fui buscando, por meio de perguntas, formas para que as moradoras e as profissionais expressassem suas impressões sobre o que viam e quais obras que se identificavam. As profissionais eram estimuladas por mim a participarem das provocações com as moradoras, ora perguntando, ora falando suas impressões ou identificando com elementos presentes nas obras visitadas. A intenção era que elas passassem a mediar as conversas, estimulando as moradoras a compartilharem suas impressões em relação ao que viam, ao que eram afetadas, ao que sentiam, e ao que as obras as faziam refletir a respeito de suas próprias vidas a forma de ver ou de estar no mundo.

Quero muito entender por que algumas obras deixam a gente pensando, refletindo... Algumas eu passo por elas e esqueço. Outras eu fico pensando, fico incomodada... Por que será que o artista usou formas tão absurdas? Isso fica me martelando. É como se quisesse me dizer algo que está guardado dentro de mim. Vi alguns trabalhos onde o artista usou crânios, essa coisa que parece que tudo se acaba, é meio ruim de ficar pensando. Mas acredito que no fundo é esse o recado que a obra passa pra gente: ficar pensando, sobre a vida, sobre o tempo, sobre a morte. (M.R.A. 40 anos, Assistente Social)

Sucessivamente, em todas as galerias visitadas, fui procurando estabelecer uma conversa entre as profissionais e as moradoras, onde ora uma falava, ou perguntava e a outra respondia, trocando impressões sobre o que viam e o que compreendiam acerca das obras visitadas. No encontro seguinte, este já na sala de estar do abrigo, foi proposto para as moradoras e profissionais que fizessem narrativas da experiência no museu, falando daquilo que mais as impactou. Poderia ser em forma de um pequeno texto ou oralmente. Algumas escreveram, outras narraram fatos que as identificaram com as obras. Uma das participantes falou que as obras que não compreendia, deixava-a entender do jeito que queria e assim poderia encontrar algum sentido, que poderia voar, pensar e criar imagens.

Se a gente entende tudo que nos mostram, fica difícil de pensar que as coisas poderiam ser de outra maneira. Eu não entendi por que o artista montou uma casa inteira só com objetos vermelhos. Mas mesmo não entendendo eu posso pensar que era por causa disso ou daquilo e que ela também poderia ser amarela, verde, roxa... Desse jeito fico imaginando. Numa obra normal, dentro do que é real, fica difícil a gente imaginar e com isso o pensamento não fica avoando. (M.N.V. 51 anos, agente social)

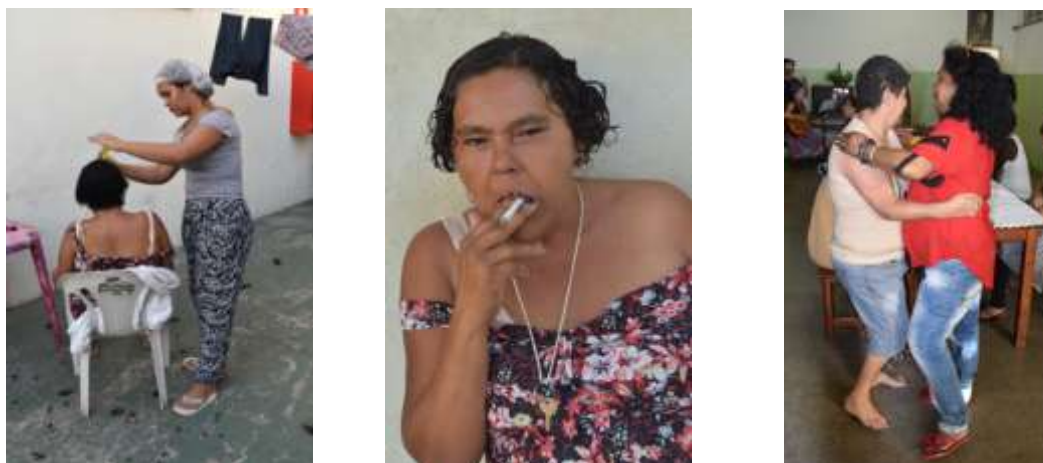
Diante das narrativas feitas em palavras e textos, o sentido da experiência foi sendo apresentado, resultando numa primeira ideia daquilo que cada uma entendia sobre arte e sobre como a arte age de forma distinta diante de diferentes linguagens e configurações. A partir dessa primeira experiência com as narrativas sobre o que foi visto, convidei as profissionais a fazerem outra forma de narrativa, após um trabalho de fotografia realizado com as moradoras.

Narrativas visuais do cotidiano

A experiência consistiu em captar algumas imagens do cotidiano das moradoras para a realização de um posterior trabalho de leitura das imagens. A experiência foi iniciada apenas com as moradoras. Os técnicos iriam, posteriormente, participar da outra etapa. Nesse dia apenas oito das moradoras estavam disponíveis. Algumas tinham médicos, outras estavam

lavando suas roupas, e algumas, a cortar os cabelos. Convidei as participantes a caminharem pelo abrigo para encontrarem cenas e acontecimentos que achassem interessante para serem registradas em fotografia. Cada uma escolheu sua cena e, com a câmera fotográfica em mãos, segui junto a elas para que efetuassem o registro com o cuidado de pegar os melhores ângulos para que a cena registrada conseguisse traduzir o que estava acontecendo. Após a captura das imagens, fizemos uma avaliação das mesmas em suporte virtual e selecionamos as que foram consideradas por elas as que melhor traduziriam a cena. Num segundo momento, convidei as profissionais para observarem as narrativas fotográficas e fazerem a descrição das mesmas. As narrativas visuais, mônadas fotográficas, transmitiram para o grupo de profissionais que as receberam, informações que traduziram a identidade de cada moradora.

Fotografia 06. Narrativas visuais feitas por moradoras do abrigo Maria Maria (A)



Fonte: Elaboradas pelas moradoras, 2017.

As narrativas produzidas por meio das imagens fotográficas, superfícies que buscaram representar algo que estava acontecendo num dado momento, representam instantes que ficaram retidos. Para Flusser (2002), as imagens pretendem representar algo que está “lá fora no espaço e no tempo”. Segundo o autor, as imagens são o resultado de um esforço de se abstrair duas das quatro dimensões de espaço-tempo, para que se conservem apenas as dimensões do plano. As imagens têm sua origem na imaginação. “Imaginação é a capacidade de fazer e decifrar imagens.” (FLUSSER, 2002, p.7). Nesse aspecto, foi possível, através da interação com as imagens do cotidiano das moradoras, reconstruir o lugar de cada uma, fazer com que cada ação presente nas imagens falasse um pouco do sentido de viver no espaço onde a cena aconteceu e dos protagonistas que fizeram cada cena acontecer. A possibilidade de utilizar imagens como narrativas, especificamente como mônadas, demarcou

características de identidades das mulheres, fazendo com que, posteriormente, o olhar de todas se voltasse para as autoras das narrativas e para as personagens da fotografia.

Fotografia 7: Narrativas visuais produzidas pelas moradoras.



Vejo a cena da Maria Paula nos varais. Ela é assim, rápida nas coisas, prática em tudo. Lava as roupas dela no capricho e muitas das vezes ajuda as outras também. A gente vê o prazer dela pela imagem. É como se ela estivesse dançando enquanto estende as roupas no varal. (C .V.C.A. 32 anos - Agente social)



Fonte: elaborado pelas moradoras, 2017 (B)

Assim foi possível usar as imagens fotográficas como elementos capazes de potencializar uma reflexão sobre quem é o Outro. Isso se deu porque a fotografia é um meio que instaura um movimento reflexivo de *sentir o que se vê e pensar o que se sente*. Dessa maneira, as mônadas fotográficas auxiliaram a (re)pensar o sentido do Outro e o conceito de alteridade, na medida em que foram apropriadas como telas, fundos vazios capazes de engendrar, ora formas visuais, ora verbais, ora escritas. As palavras nasceram da imagem e passaram a compor uma nova escrita, que também é imagem, é o retrato da pessoa descrita. Por meio dessa experiência, foi importante atentar para o poder de enunciação das imagens da fotografia, articuladas às palavras de quem as observou. Cada imagem conta uma história e essa pequena história, narra uma ação, um momento, uma coisa que aconteceu em um dado espaço de tempo.

Nessa experiência, as moradoras que fizeram os registros e os profissionais que fizeram a leitura dos mesmos, experimentaram o que é constituir narrativas visuais, orais e escritas, acerca do cotidiano do abrigo. Dando continuidade à experiência, realizamos outra atividade, utilizando elementos do cotidiano das moradoras.

Composições com elementos do cotidiano

É comum ver as moradoras, transitando pelo abrigo, embrulhadas em cobertores. Algumas chegam a sair para o lado externo do abrigo, sentam-se na calçada ficando ali, tomando sol e vendo as pessoas transitarem. Elas agem como se ainda morassem nas ruas.

Para a realização desta atividade, usei um cobertor como suporte. O cobertor é um traço presente da cultura das ruas e talvez o elemento material mais íntimo delas. Pedi que, além do cobertor, elas trouxessem objetos pessoais. Elas buscaram bijuterias, revistas velhas, tecidos e o cobertor velho. Uma das moradoras lembrou que na visita a Inhotim viram uma obra em que o artista utilizou tranças de cobertor. Pedi para elas que, num quadrado do cobertor, retirassem uma forma oval que correspondesse às dimensões do próprio rosto delas.

Fotografia 08 - Processo de produção de retratos com cobertor em atividade desenvolvida com moradoras do abrigo Maria Maria



Fonte: Elaborado pela autora, 2017

Posteriormente, nessa base oval, cada uma foi compondo um rosto, utilizando elementos que, segundo elas, correspondiam ao que eram, ou ao que sentiam que eram. Em seguida pedi que criassem uma segunda composição, dessa vez utilizando a outra parte de onde a forma oval foi retirada. Nessa base, cada uma deveria agregar elementos que as definissem, como se fosse uma moldura para o rosto.

Fotografia 09. Composição com cobertores e adereços feitas pelas moradoras do Maria Maria



Fonte: elaborado pela autora, 2017

Trabalhar com o princípio da forma e da contra forma propiciou uma discussão sobre como a imagem pode se modificar quando mudamos o seu contexto. Se a forma do rosto for deslocada, esta pode ganhar outros contornos, outras roupagens. As moradoras falaram sobre como elas se veem dentro do abrigo. Falaram também como elas acham que os outros as percebem. Uma das moradoras disse que “se a pessoa tá na rua, todos têm preconceito, não gostam. Se a pessoa vem pro abrigo, não consegue trabalho porque já morou na rua (...). Ninguém mora na rua porque quer e não é fácil saber e sentir que ninguém quer a gente por perto (...)” (C.L.P. 38 anos).

Já os profissionais, em encontro posterior e observando o trabalho com as moradoras, compartilharam suas impressões sobre observar um rosto fora do contexto do corpo. Dentre os depoimentos dos profissionais, destaquei este que traduz o objetivo da experiência e que elucidou para os demais profissionais o sentido de observar o rosto:

Ver um rosto assim sozinho, como se fosse recortado, me convida a olhar pra ele. Eu sei que esta é a M.A.V, mas se fosse uma desconhecida, eu não saberia o que a pessoa veste, de onde vem, quem é... ou seja, teria que encarar o rosto e decifrar que estória ele guarda, o que está aí atrás dessa face. Com a M.A.V., eu também posso fazer isso, afinal a gente convive aqui mas muito eu não sei sobre ela, o que sente, o que está por traz desse rosto. A princípio, é esquisito olhar um rosto assim, mas depois a gente começa a explorar o rosto, sem medo, sem preconceito, apenas com o que o rosto tem a dizer. (...) O exercício é difícil, mas é necessário. Só pelo rosto conseguimos reconhecer o outro. (C.M.S. 35 anos, agente social).

Uma das moradoras também comentou que “parece uma máscara”, que “parece gente morta”, que “parece um casulo de lagarta”. Conclui a atividade explicando para o grupo como é importante a observação do rosto do outro fora de um contexto, observar o rosto pelo rosto, mesmo que seja estranho pensar em fazer esse deslocamento.

3.3.3 Segunda Experiência: Retratos de toda gente

Visitar a exposição *Entre nós*, sobre formas de expressão da figura humana, foi uma experiência fundamental para que o grupo participante da formação conhecesse diferentes maneiras de retratar pessoas por meio da arte universal. O acervo de retratos do Museu de Arte de São Paulo, exposto no CCBB de Belo Horizonte (Centro Cultural Banco do Brasil), mostrou a figura humana em variados tempos e produzida por artistas de diferentes épocas e estilos. O serviço educativo do museu não disponibilizava mediadores e, assim, conduzi o grupo para a visitação.

Nessa visita, o grupo, composto por 18 participantes, entre moradoras e profissionais, pôde ter o contato com a arte do retrato, passando por variadas formas de expressão. Conheceram retratos figurativos, como os retratos da nobreza espanhola de Francisco de Goya, retratos do cubismo de Pablo Picasso, as figuras gorduchas de Botero, os retratos alongados de Mondigliani, além de esculturas de Renoir.

Fotografia 10. Grupo do Maria Maria em visita à exposição *Entre Nós* (acervo MASP) no Centro Cultural do Banco do Brasil de Belo Horizonte





Fonte: elaborado pela autora – 2017

Ao longo das diferentes formas de expressão, fui propondo que cada um percebesse as imagens e buscasse elementos para uma análise expressiva das mesmas. Expliquei que a análise expressiva é pautada naquilo que a obra transmite como alegria, tristeza, medo, ódio e demais elementos que traduzem um sentimento, a condição social, o contexto, o gênero e a idade do retratado. Nesse sentido, fazia perguntas sobre quem seria o retratado, a qual grupo social pertencia, quem seria a pessoa retratada, o que poderia estar sentindo, em que lugar se

encontrava, o que estava fazendo, se estava sozinho e, se não, quem poderiam ser as outras pessoas presentes na cena. Diante das questões, várias foram as opiniões sobre os retratados.

Acho que este senhor pertencia a realeza. Penso isso por causa das roupas, que ele está usando, muito elegante, possui botões de ouro. Ele também usa um anel no dedo com um símbolo. Ele tem uma cara altiva, mostra que tem poder, olha para a frente e ele faz uma pose e gente rica. Os móveis ao fundo também mostra que é gente poderosa, de posses. (M.C.P. 40 anos, agente social)

O grupo também conheceu os diferentes suportes e materiais que os artistas utilizaram na produção dos retratos. Nessa observação, perceberam que alguns eram pinturas em tela, outros, desenhos em papel, xilogravuras, e outros eram fotografias. Nessa análise formal, em que a obra de arte é analisada em sua materialidade e técnica, alguns participantes perceberam que certas obras não eram planas, mas sim esculturas e que os materiais das esculturas variavam, uns eram na madeira, outros na pedra e em bronze. Perceberam também que algumas pinturas pareciam tão reais como uma fotografia, outras já foram produzidas em grandes pinceladas e borrões. Durante a visita, fui perguntando sobre essas diferenças, apontando alguns elementos que os faziam analisar as distintas formas de produzir arte. As educadoras sociais também elaboravam perguntas e estimulavam as moradoras a emitirem suas opiniões sobre o que viam. Perguntavam sobre o tipo de material empregado na obra e como elas percebiam se era esse ou aquele material, quais as pistas o artista deixou que tornava perceptível como ele produziu a obra. Tais percepções podem ser observadas na explicação de uma agente social para o grupo de moradoras:

Dá pra ver que a mulher foi feita na pedra. Parece uma estátua de uma índia. O artista fez apenas algumas linhas para mostrar que é um rosto, mas deve ser porque a pedra é dura, né? Aquela outra lá de trás, que é de madeira, o artista encheu de detalhes, colocou até roupa e umas contas coladas. A gente vê que cada material pode ser trabalhado de um jeito. Depende muito também do artista. Uns fazem rosto mais simplificado, outros fazem mais detalhados... Num material tem um resultado, noutro o resultado já é diferente, né? (C.B.C.R. 38 anos, agente social)

O grupo foi seguindo pelas salas da exposição e em cada uma delas, a depender do tema abordado nos retratos, ou do procedimento artístico utilizado, uma nova conversa era estimulada, para que todos tivessem a compreensão de que o retrato poderia ser realizado em vários contextos, utilizando diferentes materiais e representado em diferenciadas formas de

expressão. Nesse entendimento sobre novas possibilidades de produção de retratos a partir de novas experiências no abrigo, a visita foi encerrada.

O rosto de cada uma

A experiência foi realizada com todo o grupo de moradoras e profissionais do abrigo. Trabalhar o autorretrato foi, a princípio, um grande desafio, pois ninguém queria se arriscar ao desenho dizendo que poderia “ficar feio”, “não sair como a pessoa é na realidade”. Fiz, então, uma recapitulação da exposição *Entre nós* e de como existiam formas variadas de retratar o rosto. Percebi que, pelo que falavam sobre as obras que mais gostaram, o grupo queria um retrato mais realista. Demonstrei, então, numa folha de papel como o rosto poderia ocupar o espaço, como se fosse uma fotografia em tamanho 3x4. Muitas buscaram suas carteiras de identidade, outras buscaram espelhos. Cada uma se observou, olhando a forma do rosto, seus contornos, formato das sobrancelhas e características do cabelo. Algumas pentearam os cabelos para ficarem mais arrumadas, outras passaram batom, trocaram as blusas que vestiam e até colocaram brincos e colares para ficarem mais enfeitadas. Diziam não quererem parecer que estavam desarrumadas.

Se é prá ter um quadro com a minha cara eu quero melhorar ela uai. Nunca tive uma pintura de mim e isso deve ser importante. Vi aquele monte de pintura de gente no museu. Agora vou ter a minha. Mas não dá pra ficar assim, com esse cabelo parecendo vassoura. Vou pentear, passar um creme pra abaixar, colocar um brinquinho, tirar essa roupa relaxada. Se ficar mais arrumada o retrato pode ficar mais bonito e assim eu aparento nele mais ajeitada não é não? (A.M.C.P. 51 anos, moradora)

Assim foram fazendo desenhos frontais e colocando os detalhes de tudo que observaram. Colocaram também detalhes das roupas que estavam vestidas no momento, adornos como brincos e colares. Nesse aspecto, o desenho foi direcionado para que parecesse mais realista, pois era importante para elas conseguir fazer algo que representasse o que estavam vendo.

A fotografia e os espelhos cumpriram um papel de modelo inicial, mas depois elas se desprenderam desse modelo e foram criando elementos em suas imagens que não condiziam com o que estava visualizado, mas com seus desejos e anseios pela imagem que estavam produzindo. Depois do desenho, pintaram com aquarela. O procedimento da técnica foi

ensinado de modo que fossem pintando camadas sobre camadas, até conseguirem um resultado expressivo que as agradassem.

Fotografia 11. Processo de Pinturas em aquarela sobre canson realizadas por moradoras do abrigo Maria Maria



Fonte: elaborado pela autora, 2017

Cada participante foi se identificando, por meio de pequenos detalhes, com as características físicas que as definiam, como a cor da pele, as expressões faciais, os elementos que usavam, como óculos, brincos, colares, padrões de estampas de roupa, estilo do penteado, dentre outros aspectos. Muitas consideraram que ficaram parecidas, outras, que ficaram até mais bonitas, pois no desenho puderam se maquiar, colocarem-se mais magras e com os cabelos do jeito que gostariam de ter. Uma das moradoras não considerou que o retrato correspondeu ao

que era. Disse que “pelo desenho e pela pintura não conseguiu fazer aquilo que sentia que era, mas que iria continuar tentando” (R.V.C 28 anos).

Pintura 01. “Retratos de Marias” com aquarela sobre canson, tamanho 40x30cm



Fonte: moradoras e profissionais do abrigo Maria Maria, 2017

Os profissionais que participaram da experiência falaram do que sentiram durante o processo de se autorretratarem, colocando a importância de se observarem por todos os ângulos.

Cada pessoa possui diferentes lados e, por isso, deve-se buscar o lado mais expressivo. Existe uma responsabilidade de retratar o outro que, por sinal, deve ser maior do que a de se autorretratar, porque a pessoa pode às vezes desaproveitar o retrato feito. Fazer retrato da gente também não é fácil não. Eu preferi fazer o meu, tive mais liberdade de modificar, colocar coisas que me identificava, mas fiquei com receio de encher de coisas e depois ela não gostar. (C.P.M 38 anos – agente social)

As moradoras também relataram da importância de serem retratadas por alguém e de se autorretratarem. Muitas não possuem registros fotográficos e sua imagem em fotografia é a da carteira de identidade.

Eu não tenho fotografias minhas de quando era criança. Nessa época, ninguém tinha máquina de tirar fotos. (...). Tinha um álbum que guardava de recordação. Depois que fui viver nas ruas, perdi tudo. Jogaram fora tudo que eu tinha, até o meu álbum. E nisso aí foi embora fotos de pessoas que eu gostava muito. (...) Tô gostando de pintar meu retrato. Olhei no espelho e fui conferindo com minha carteira de identidade. (...). (C.V.V., 38 anos, moradora)

Expliquei que, por meio da arte, podemos criar ilusões. Podemos criar um contexto e se inserir nele sem que este exista na realidade. Recordei com elas a exposição visitada *Entre nós*, em que havia a pintura de um quadro do pintor mexicano Diego Rivera chamado *O carregador ou las Ilusiones*. Nesse quadro o artista representou um cenário para fotografia, típicos de parques e festas populares. Esses cenários geralmente trazem a imagem de uma

peessoa com o rosto vasado, onde o cliente introduz apenas o seu rosto. A fotografia, posteriormente, resulta num corpo ilusório e cenário ilusório, mas com o rosto real da pessoa que foi fotografada. Nessa abordagem, o Serviço Educativo do CCBB, na exposição *Entre Nós*, criou uma proposta para que o visitante seja fotografado num cenário que reproduziu a pintura de Rivera.

Fotografia 12. Reprodução em painel de madeira da obra *O carregador* - serviço educativo CCBB.
 Pintura 02. *O carregador*, na exposição *Entre nós* - CCBB-BH.



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2017

A partir do resgate da pintura de Rivera, convidei o grupo a fazer uma pintura em painel, criando, assim, a possibilidade de fotografias ilusórias. Conversamos sobre qual seria a ilusão, como seria o cenário, os personagens e elementos que elas gostariam de representar. A decisão foi inânime. A ilusão de todas era um casamento. Todas queriam se casar e assim e ter claro, um noivo.

Fotografia 13. Processo de pintura de painel com moradoras do abrigo Maria Maria



Fonte: elaborado pela autora, 2017

Partimos para a produção da pintura do painel em uma lona. Consultamos na internet banco de imagens de casal de noivos para ter uma referência. Durante o processo da produção, as moradoras foram opinando quanto aos elementos colocados, pintando e inserindo adereços como flores de plástico no buquê e na grinalda e rendas e modelo do vestido da noiva. Enquanto produziam falavam do sonho em ter um companheiro. Algumas das mulheres que já tiveram companheiros falavam da experiência e também da falta que faz uma presença masculina em suas vidas.

Ter alguém prá ficar e cuidar da gente é bom. Mas tem que ser homem que preste. Não pode ser traste não. O último que arrumei foi minha perdição. Envolvi em tudo quanto é porcaria por causa dele e agora tô aqui. Abandonei tudo, até meus filhos. Não vale a pena não, apesar de ser bom. Hoje quero só essa brincadeira aqui, de fazer de conta, de iludir que sou noiva de novo. Com o outro nem vestido de noiva tive, nem buquê, nem nada. Só tive amolação. Esse casamento aqui, mesmo de mentira faz a gente ficar alegre...e isso já vale não é? (J.P.M. 41 anos- moradora)

Fotografia 14. Moradoras, técnicas e porteiro do abrigo Maria Maria posando no painel de acrílica sobre lona preparado pelas moradoras



Fonte: Elaborado pela autora, 2017

Diante do resultado das fotografias, os participantes falaram da sua relação com a imagem ilusória, do quanto é prazeroso “brincar com a própria imagem”. Uma das profissionais disse ter ficado surpresa com a possibilidade de “emprestar seu rosto” ou mesmo “pegar um corpo e emprestado”. Nessa experiência percebi, em todos os participantes, uma relação de muita ludicidade em cada etapa das atividades. Todos demonstraram estarem satisfeitos com as imagens retratadas, que foram posteriormente impressas e expostas no abrigo. O painel também foi explorado posteriormente nas comemorações da festa junina do abrigo, onde todas puderam novamente posarem com outros “noivos” que na ocasião festiva visitaram o abrigo.

3.3.4 Terceira Experiência: Retratos de Minas

Conhecer a arte do retrato nas variadas formas de representação da identidade do povo mineiro foi outra experiência que o público do abrigo Maria Maria vivenciou por meio de visitas a espaços de cultura. O Centro de Arte Popular CEMIG foi o espaço escolhido para

esta proposta, pois possui um acervo que apresenta obras de artistas populares por meio de procedimentos tridimensionais. Nesse acervo o grupo se deparou com representações da figura humana feitos com barro, madeira e rocha.

O serviço educativo do museu disponibilizou um mediador para acompanhar a visita com 24 integrantes e combinamos que, em alguns momentos, eu iria fazer considerações acerca das formas de representação da figura humana. Dentre as obras do acervo, as bonecas de barro, oriundas do Vale do Jequitinhonha, foram apresentadas para o grupo. Elas conheceram a história da ceramista Dona Isabel, viram algumas das peças dela feitas no barro e também de outros artistas ceramistas da região do Vale do jequitinhonha. Durante o percurso da visita o grupo teve contato com as esculturas em madeira do mestre Marinho, e as peças de arte Sacra do Barroco Mineiro, com representações de santos, originárias do século XVII, além da sala com as esculturas em madeira do artista Virgínio Rios.

Fotografia 15. Parte do grupo do abrigo Maria Maria em visita ao Centro de Arte Popular CEMIG, sala com as esculturas do artista Virgínio Rio



Fonte: elaborado pela autora, 2017

Dentre as peças visitadas em todo o acervo, várias representavam narrativas do cotidiano e expressavam cenas de grupos familiares, pessoas trabalhando, mães amamentando, entre outras. Sobre esse aspecto, fui mostrando que o retrato pode ser tridimensional, que pode ter altura, largura e profundidade, e que cada escultura pode apresentar um conjunto de formas com vários personagens ali organizados numa composição, como se fosse uma cena. Os participantes observavam e também faziam perguntas e comentários sobre o que viam,

lembrando de suas memórias de vida por meio das cenas e dos materiais empregados nas peças. Uma das moradoras comentou sobre sua experiência com o barro:

Morava em Araçuaí, lá no vale do Rio Jequitinhonha. Lembro que quando era pequena, eu aprendi com minha avó a modelar panelinhas. Depois cresci, e com 12 anos, me deram pra uma mulher aqui de Belo Horizonte pra eu aprender a trabalhar. Mas lembro de como era amassar o barro, solvar bem e ir moldando a panela. Depois alisava com um sabugo de milho, até ficar bem lisinha. Gostava de fazer isso e gostava de minha avó ensinando. Depois de fazer as panelas, com as sobras do barro, eu fazia umas bonequinhas”. (M.L.B. 65 anos, moradora)

As mulheres foram associando o que viam às suas memórias. Na sala das peças religiosas, uma delas reconheceu nos objetos de devoção as cabeças de ex-votos. “Eu era levada em Aparecida do Norte pra curar minha cabeça, era fraca do juízo. Minha madrinha me levava e comprava uma cabeça dessas para oferecer para a santa. Mas eu nunca curei não.” Na sala de objetos da cozinha mineira, as formas de queijo, pilões e utensílios domésticos também foram associados às suas identidades e histórias de vida.

Eu já soquei muito em pilão. A gente lá na roça sovava milho, socava amendoim e até carne seca pra fazer paçoca. Eu gostava de socar era a carne. Aproveitava e roubava uns pedacinhos. Tinha dias que o braço doía mas não podia parar não. Tinha que socar até ficar fininha as carninhas. Aí botava farinha. Punha muita farinha pra render. Hoje nem tem mais isso não. As paçocas que a gente come hoje em dia é de carne que já vem moída de máquina. (M.L.B. 65 anos, moradora)

A visita promoveu oportunidades de perceber elementos formais da arte visíveis na materialidade dos objetos e esculturas, e também elementos de caráter expressivos peculiares na arte popular mineira. Esses elementos, apontados ora por mim, ora pelo monitor do museu, proporcionaram ao grupo participante novas referências de representação de retratos. Com essas referências, o grupo se despediu do monitor encerrando a visita.

Mulheres de barro

A visita ao Museu de Arte Popular ofereceu aos participantes novas possibilidades de trabalhar o retrato, utilizando a tridimensionalidade por meio de uma atividade com argila. Para isso, expliquei como manusear a argila: sovando primeiramente para retirar o ar e, posteriormente, repuxando o barro para buscar o formato da imagem que se quer produzir. Pedi que cada participante, entre profissionais e moradoras, escolhesse um para ser seu par e

se retratarem mutuamente. A modelagem deveria pegar apenas a parte superior do corpo em formato de busto, para que o olhar do observador se concentrasse mais no rosto da pessoa retratada.

Nessa experiência, o olhar sobre o rosto do Outro era um detalhe que não poderia ser negligenciado. Para isso, as participantes deveriam se olhar mutuamente e se posicionarem frente à frente. Posicionados, elas foram, então, preparando sua porção de argila, sovando-a enquanto cada uma observava atentamente o rosto da parceira, buscando na fisionomia a ser retratada elementos que caracterizavam a pessoa. Cada elemento foi estudado minuciosamente e depois foram buscando resolver tecnicamente como poderiam aplicar o que consideravam como características.

Fotografia 16. Registros do processo de criação de retrato e autorretrato através da modelagem argila por moradoras e profissionais do abrigo Maria Maria



Fonte: elaborado pela autora, 2017

Algumas faziam os detalhes soltos e depois soldavam com o próprio barro, outras iam repuxando o barro fazendo surgir orelhas, narizes e cabelos. Com ferramentas feitas com palitos, faziam texturas, retiravam excessos, garantindo as expressões faciais e realçando os detalhes que identificavam cada pessoa representada. Enquanto se modelavam mutuamente, iam conversando, falando de coisas do cotidiano e também pedindo para que as fizessem bonitas. Após a conclusão do trabalho, cada uma voltou a imagem feita para a pessoa retratada. Em seguida, cada participante recebeu a representação do seu rosto pelas mãos de quem o modelou. Pedi que cada uma falasse sobre o ato de retratar o Outro, as dificuldades que teve, como resolveu os problemas e o que sentiu ao retratar a outra pessoa, sendo simultaneamente retratada. Perguntei também se o resultado foi condizente com a expectativa e como cada uma se via ou não no busto modelado, ao que foi respondido por uma delas:

Modelei a minha amiga e fiz com muito cuidado, pois queria que ela gostasse do resultado. Tive dificuldades em fazer os olhos, ela tem olhos profundos e os que fiz ficaram esbugalhados. Tive dificuldade no cabelo pois queria colocar as trancinhas que ela usa e não consegui. Mas acho que ficou bonita assim mesmo. Quando fui retratada pela Maria da Glória, senti que era importante, pois ela olhava muito pra mim. Senti que era observada e que ela, assim como eu, tentou fazer o melhor que conseguiu. Achei muito boa essa experiência porque a gente aprende a observar cada pedacinho do rosto do outro. (C.B.S. 35 anos, agente social)

Pela maleabilidade da argila, as participantes podiam fazer e desfazer, corrigir, acrescentar, retirar. Essas possibilidades que o barro oferece também foram exploradas com o grupo, no sentido de transferir para o material aquilo que cada uma queria representar no Outro. Durante o processo, uma das moradoras deu o seguinte depoimento:

Eu tô gostando de fazer essa arte. Fazer minha companheira de quarto no barro me dá a chance de tirar dela o que não gosto e colocar nela só o que acho que é bom. Mas, na verdade, vou fazer ela com tudo que tem nela. A gente não é só beleza o tempo todo, né? (...) Tem dias que acordo de ovo virado e ninguém aguenta olhar pra mim. A gente é assim mesmo, cheias de coisas que presta e também que não presta, mas vai equilibrando. (...) O importante é todo mundo saber que não somos perfeitos. A gente é como barro mesmo... pode ser remodelado, desmanchado, refeito, ou ficar do jeito que tá. Eu prefiro ser assim, e quem quiser me aceitar sou desse jeito. (J.M.P., 31 anos, moradora)

Fotografia 17. Bustos em argila feitos por moradoras e funcionários do Maria Maria



Fonte: elaborado pela autora, 2017

Por intermédio dessa experiência, o sentido de quem é o Outro foi introduzido no próprio ato de fazer o Outro, de observar, do diálogo estabelecido enquanto a modelagem acontecia. A utilização do barro contribuiu para essa significação, por conta da sua própria materialidade.

3.3.5 Quarta experiência: retratos da cidade

As narrativas foram utilizadas como produtoras de subjetividades em todos os processos de experiência com a arte envolvendo tanto as moradoras quando os profissionais do Maria Maria. As narrativas feitas pelas moradoras, oralmente ou escritas, a partir de um determinado tema, eram a base para outras construções dentro do campo da sensibilidade. As histórias de vida das moradoras e sua vivência nas ruas configuram um jeito de ser e de estar muito particular. Essa forma cria um panorama que só é possível de compreender por meio do conhecimento das histórias que ali se entrelaçam. Nesse sentido, foram utilizadas formas de narrativas que forneceram possibilidades de construção de múltiplos olhares para o cotidiano da vida das moradoras do abrigo pelos profissionais envolvidos. As histórias foram narradas e criaram um retrato delas, inserido nas lembranças que traziam das ruas da cidade, dos labirintos que percorriam em busca de alguma proteção e dos lugares que elas mais se identificaram durante a trajetória nas ruas. Os becos, os viadutos, a textura das calçadas, os cheiros e a fuligem sempre presente em seus corpos, a meses sem um banho, trouxeram depoimentos e lembranças que geraram uma série de narrativas, criando, assim, novos retratos.

Eu ficava de beco em beco perto do mercado da Lagoinha. Tinha 25 anos na época. Ali achava sempre o que comer, mas quando a noite chegava, o medo vinha. Tinha amigos que me davam proteção, mas tinha gente que me perseguia. Um dia comecei a fazer programas e assim ganhei mais proteção. Não tenho vergonha disso, era a forma de ter meu dinheiro, pagar um lugar pra dormir, tomar banho (...). Não tenho família (...) então me agarro no que e em quem aparece para ajudar. Hoje não faço mais isso não, nessa idade é difícil. Só quem já viveu nessa situação de morar nas sobras da cidade pra entender por que que a gente é assim. A gente é e pronto! (S.S.P., 62 anos, moradora)

Nessa experiência tendo a cidade como pano de fundo para as narrativas, foi organizada uma expedição com as moradoras pelas ruas do bairro onde o abrigo está localizado e nas avenidas que o margeiam. Nessa expedição, as moradoras foram identificando elementos que mais chamavam suas atenções. Durante o trajeto, uma das moradoras comentou sobre o cheiro da comida que exalava de um bar, que sempre parecia ser linguiça fritando. Outra mencionou um

grupo de homens trabalhando numa construção. Achava bonito ver pessoas trabalhando em conjunto. Outra comentou sobre as casas antigas e os prédios ao fundo, imagem que identificava o centro da cidade. Já outra disse que não observava nada disso, mas que gostava de sair olhando pro chão, talvez achasse alguma coisa de valor como dinheiro ou joia perdida.

Fotografia 18. Registros da expedição realizada com as moradoras do Maria Maria pelas ruas do bairro Lagoinha, em Belo Horizonte



Fonte: elaborado pela autora, 2017

Durante o trajeto, pedi para que observassem as cores presentes nas ruas, as texturas, as formas com que cada edificação foi projetada, os sulcos nas calçadas, as vegetações presentes, os sons, os cheiros, a temperatura e tudo aquilo que fosse elemento para uma posterior discussão sobre as formas encontradas nas ruas e como é estar caminhando pelas ruas com um olhar de pesquisador. Algumas coisas que elas foram selecionando ou mesmo narrando, eu ia fotografando e gravando, para depois acionar, juntamente com elas, a memória dos achados durante o percurso. A expedição pelo bairro aconteceu num prazo de duas horas, quando retornamos para o abrigo. Realizar essa expedição com elas foi importante para que percebessem que suas identidades podem também ser representadas a partir de apropriações de suas trajetórias de vida nas ruas.

Eu sei o que é cada greta dessa calçada aqui. Quando fico de saco cheio, venho pra cá e me deito bem ali. Sei que tem um buraco de formigas na parede e fico olhando elas em fila saindo e entrando. Nunca mexo nelas. Fico no meu lugar e elas no delas. É bom ninguém mexer com quem está quieto. Eu sei disso, por isso não mexo nem com formiga. Não gosto que mexam comigo quando tô pensando. Me irrita e eu perco a cabeça. Se me deixa quieta no meu canto, eu não incomodo não. Gosto da rua. Me dá uma paz eu ficar de fora... sentada, sem ninguém saber quem eu sou. (M. L. S., 50 anos, moradora)

As diferentes trajetórias que cada moradora teve ao viver nas ruas resultaram em distintas experiências acerca de suas relações pessoais, coletivas e também afetivas. Essas diferenças levaram a elas terem olhares diferenciados sobre a cidade, os quais podem se articular, sem perder de vista a dimensão histórica e social do conhecimento a ser construído. Esse entrecruzamento possibilitou na atividade proposta o enraizamento de experiências articulando, através da narrativa, saberes das trajetórias de vidas individuais. Assim, a partir do que cada moradora observou, foi possível desenvolver uma produção de narrativas visuais, conforme descrito a seguir.

A cidade que está em mim

A experiência da expedição trouxe para o grupo de moradoras, e para os profissionais, que nesse processo eram observadores, uma oportunidade de expressar por meio de narrativas visuais suas expressões e impressões acerca da relação com as ruas da cidade. Para isso, primeiramente ouvimos as gravações feitas em vídeo da expedição, depois analisamos as imagens fotografadas dos detalhes que cada uma apontou enquanto caminhava. Vaguear o olhar sobre essas imagens trouxe para elas aquilo que ali não estava traduzido. Uma das moradoras disse que caminhar pelas ruas do bairro não é a mesma coisa que ir para a Praça da Liberdade, ou para a Praça Raul Soares. Outra falou que caminhar pelo bairro a fez lembrar quando observava as coisas na rua para tentar encontrar alguma forma de sobreviver. Uma mencionou outros espaços que são mais bonitos para caminhar, para fazer outras expedições e olhar a cidade com olhos de pesquisador.

Pedi para cada uma eleger um ponto da cidade, um lugar que elas conhecessem bem, que se identificassem e que o lugar traduzisse algum significado. Apresentei nesse encontro uma cartografia da cidade de Belo Horizonte, que foi estendida em cima de uma mesa. Elas vagueavam com os dedos a cartografia, desbravando as ruas e praças, descobrindo cada lugar onde elas ficavam no tempo de moradia nas ruas. Assim, elas puderam ter uma dimensão geográfica das distâncias acerca de onde elas hoje se encontram, dos trajetos que faziam de uma praça a outra, atravessando avenidas e viadutos.

Após realizarem a expedição pelo mapa, elas definiram o local onde queriam se representar. Buscaram em suas memórias os elementos que iriam fazer parte da representação, como monumentos, pontes, praças, entre outros. O espaço da cidade trouxe uma série de lembranças

de pertencimento, lembranças do tempo de escola e de outros aprendizados perdidos em suas lembranças, lembranças estas que o tempo de acolhimento institucional acaba por fazer uma assepsia. A relação com a cidade é também de pertencimento, de um espaço moradia. As ruas, os becos, as marquises foram, durante muito tempo, suas moradias e, portanto, essa relação também constitui a identidade de cada moradora.

Para a realização da experiência de produção das narrativas visuais, foi utilizado o procedimento do desenho a carvão. A intenção foi trazer de volta na memória delas elementos que elas próprias narraram em suas histórias, como a fuligem das ruas, o carvão originado dos pequenos fogões de lata que faziam na rua para cozinhar suas refeições ou para se aquecerem do frio. Essa carga de significados que o material utilizado carrega também contribui para demarcar os instantes onde cada moradora consegue mapear acerca de sua própria identidade. As produções representaram os locais da cidade, cenários escolhidos por cada moradora, mostrando o quanto a cidade está impregnada em suas identidades.

Fotografia 19. Processo da experiência com desenho a carvão pelas moradoras do abrigo Maria Maria



Fonte: elaborado pela autora, 2017

As imagens narraram, por meio de elementos gráficos, a arquitetura da cidade que as acolheu, os bancos dos parques onde muito já dormiram. As representações mostram uma cidade

anfitriã, uma cidade que lhes proporcionou um período de vivência nas ruas, uma cidade acolhedora. A cidade, então, se encontra como casa, como cenário para muitas experiências vividas e que cada uma traz tatuada em suas memórias. Desse modo, tendo a cidade como cenário das identidades das moradoras, cada participante seria uma personagem desse cenário. Nessa abordagem a imagem da cidade acolhe e abriga outra imagem: a imagem da moradora. Nessa série de produções, imagem e fundo estabelecem uma narrativa. O resultado pode ser observado nas expressões e narrativas das moradoras sobre seus próprios desenhos.

Desenho 01. Desenhos a carvão sobre papel canson 30x40 feitos por moradoras do abrigo Maria Maria



“ Quando ia prá casa de um tio passava no viaduto Santa Tereza. Por isso gosto desse viaduto. Sempre que vejo ele lembro desse parente. Nunca mais fui lá, nem sei se já morreu. Passar no viaduto é bom. Parece que a gente tá desfilando né?” (M.F.S. 52 anos - moradora)



“ O abrigo Maria Maria é a minha casa. Aqui tenho um monte de amigas e gosto muito de ajudar elas. Tenho medo de sair na rua. Não gosto muito. Se saio só se for na porta, na rua, do lado de fora. O abrigo é onde eu quero ficar. Aqui tem gente que gosta de mim.” (R.S.P. 50 anos - moradora)



“ A Praça Sete era o lugar que ficava. Lá gostava de ver o movimento de carros, das gentes que iam para o trabalho, para as casas...Eu ficava lá, nem casa nem trabalho tinha. Mas eu tinha a praça. Não vou mais lá, mas quando passo indo de ônibus eu vejo aquele pirulitão.” (N.V.P. 52 anos - moradora)



“A Praça da Liberdade me traz muita paz, muito sossego e eu gosto de ficar lá passeando. Vou sempre sozinha. Gosto dos prédios e tem aquele bonito do arquiteto famoso, parece umas ondinhas de mar. Quando vou me arrumo bem prá ir bonita. Acho tudo muito lindo.” (J.V.S. 31 anos - moradora)

Diante da experiência, os profissionais que observaram o processo também se apropriam desse universo, visualizando o que pode estar por trás de cada narrativa e de como a relação com a cidade reverbera peculiaridades tão distintas para a vida de cada moradora. Nessa oportunidade, esses profissionais deram depoimentos acerca de suas percepções com a observação.

Achei interessante como elas se envolveram e contaram sobre coisas que a gente nem percebia, nem sabia. Notei que elas se sentiam muito conhecedoras do que diziam. Cada lugar para elas tinha um sentido que era verdadeiro e elas queriam mostrar isso. A cidade para elas é uma extensão do abrigo. A cidade confere mais dados para a identidade de cada uma. Por isso, quando estão muito agitadas, algumas saem, dão voltas e depois retornam... calminhas. A cidade é como se fosse um lugar para descarregar tudo, pois é grande, é aberta, acolhe elas, apesar dos perigos e das ameaças que existem. (R.S.V., 35 anos, assistente social)

Em um encontro posterior, e partindo da mesma referência das narrativas acerca da cidade, as moradoras, juntamente com as profissionais, realizaram uma outra experiência por meio do procedimento da gravura.

Nesse processo, utilizei com elas o registro de uma xilogravura de Oswaldo Goeldi observada pelo grupo durante a visita à exposição *Entre nós*, no CCBB. Além das gravuras vistas no museu, levei algumas reproduções do artista para o grupo. As imagens apresentaram o universo sombrio das cidades, tão peculiar na obra expressionista do artista. Nesse aspecto, a solidão, as ruas vazias, os andarilhos e a atmosfera dos subúrbios, expressados nas gravuras de Goeldi, eram cenas de grande intimidade para as moradoras. Na observação dessas imagens, elas foram estabelecendo relações pessoais acerca de suas próprias histórias de vida nas ruas.

Expliquei que muitos artistas representam em suas obras as questões sociais e que tais representações, além de serem a expressão de seus sentimentos, denunciam e registram a situação de um determinado grupo, de um povo, de uma nação.

Cada uma foi apontando nas imagens elementos com que se identificavam ou não. Comentaram como o artista retratou as pessoas em situação de solidão, de abandono, usando poucos traços, apenas duas cores, mas que a imagem, segundo uma das moradoras, “deu conta

de falar das misérias que estão em cada canto da cidade, como o frio, abandono, solidão e fome”.

Xilogravura 01. Reprodução da obra *Abandonado*, gravura feita em madeira



Fonte: Oswald Goeldi, 1937

Olhar para essa imagem me fez lembrar de quantas vezes fiquei assim. O coração dói muito quando a gente não tem para onde ir, o que comer, com quem falar. Eu acho que esse artista deve ter passado por isso ou conheceu alguém bem próximo que passou. Será que ele iria fazer um desenho assim se não tivesse visto bem de perto essa pobreza? Ele deve ter conversado com muito orador de rua, ou até mesmo ter sido um de nós. (M.C.S, moradora)

Xilogravura 02. Reprodução da obra *A tarde*, de Oswald Goeldi, de 1954, gravura em madeira.



Fonte: Oswald Goeldi, de 1954

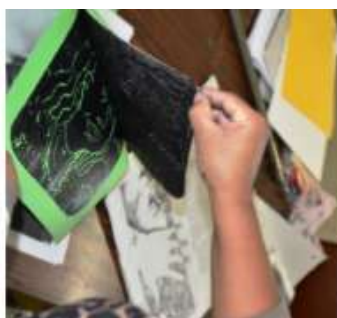
Não sei se o cara aí na gravura tá revirando lixo ou empurrando carrinho com suas tralhas. Mas essa cena aí eu conheço bem. A gente sai catando tudo na rua, sabe? Entulha tudo num carrinho que a gente acha ou rouba e sai tentando ter as coisas da gente. Mesmo sendo um monte de tralha, é os nossos pertences. A gente se apega nessas coisas porque não tem mais nada pra se apegar. (M.R.T, moradora)

Além da análise expressiva das gravuras do artista, apresentei por meio de imagens diferenciados suportes para a produção de matrizes na arte da gravura, como o metal, a pedra calcária, o linóleo e a madeira. Apresentei imagens de gravuras a partir dos diferentes tipos de matrizes para que o grupo percebesse a diferença e as semelhanças que cada matriz opera no resultado da impressão. Expliquei sobre o processo da produção e como, a partir de uma matriz, podemos fazer várias cópias de uma imagem gravada.

Para a realização do procedimento, optei por um suporte para produção de matriz utilizando placas de isopor. Esses, oriundos de bandejas descartáveis utilizadas para acondicionamento de frios, permite uma gravação utilizando ferramentas feitas com pequenos materiais fáceis de serem encontrados, como palitos, grampos de cabelo, pontas de caneta e clips de metal. Cada participante foi orientado a produzir primeiramente uma matriz de si e, posteriormente, uma matriz de uma outra pessoa do grupo. As observações feitas durante a expedição pelas ruas do

bairro foram rememoradas e serviram de referência para o entendimento dos elementos gráficos a serem utilizados no processo de gravação, produzindo assim diferenciadas texturas. Foi importante também a organização do espaço dentro de uma proximidade para que cada um pudesse observar quem estava retratando e conversar com o retratado durante o processo. Assim, cada participante desenhou primeiramente a sua imagem e depois escolheu elementos para compor o fundo da imagem. Esses elementos condiziam com desejos e aspirações que tinham e que queriam deixar gravados na matriz. Vários elementos foram colocados como fundo da imagem, como cifras monetárias, livros, elementos da natureza, lugares e demais simbologias que cada uma foi escolhendo para contextualizar a imagem principal do autorretrato e, posteriormente, realizar o retrato do Outro com os elementos que o retratado escolheu para serem gravados. Depois de gravadas as matrizes, iniciou-se o processo de entintagem e a posterior impressão das imagens em papéis.

Fotografia 20. Processo de produção de matrizes e impressão de gravuras realizado no abrigo Maria Maria



Fonte: elaboração da autora, 2017

Cada participante imprimiu uma tiragem de cinco cópias da matriz de seu autorretrato. A matriz com o retrato do Outro também teve a mesma tiragem, a qual foi entregue ao retratado. Posteriormente, foi realizada uma exposição em cordel das gravuras, depois as mesmas foram trocadas entre os participantes para que cada um tivesse, além do seu retrato, retratos também dos demais participantes.

O que mais gostei foi ganhar depois três rostos de minhas amigas. Vou guardar isso pra sempre. Gravar o rosto de alguém numa matriz foi como gravar na minha alma. Vendo a Maria de Fátima hoje, consigo perceber nela cada detalhe, o brilho do olhar, o sorriso meio tímido, a forma de tombar a cabeça quando conversa... tudo isso a gente aprende a olhar pra retratar. Mas o importante foi mesmo descobrir que, além disso, tem muitas coisas que esse rosto expressa, como sonhos, medos, alegrias, inquietações... isso só olhando bem atentamente pra gente perceber. A experiência me ensinou um

pouco sobre isso e eu vou aplicar até com a minha família, meus filhos, com meu marido. (R.V.B., 32 anos, assistente social).

O uso do procedimento da gravura com o grupo contribuiu para o entendimento de uma série de conceitos que são pertinentes sobre o sentido do que vem a ser o Outro, de como é a matriz do Outro, das coisas que estão gravadas em suas memórias e que podem emergir conforme esse mecanismo de impressão é acionado.

Fotografia 21. Matrizes em placas de isopor produzidas pelas moradoras do abrigo Maria Maria



Fonte: elaborado pela autora, 2017

A matriz da gravura também foi usada como analogia à cidade, grande prancha, que apresenta as ruas como se fossem ranhuras, sulcos que absorvem a tinta para depois registrar quem nelas transitou. O sentido do que é matriz contribuiu para reacender uma memória que é pessoal, mas também urbana. Essa memória é capaz de desenhar uma cartografia, mapa mental só visto e compreendido por quem já teve as ruas como um espaço de intimidade...como morada.

Fotografia 22. Exposição em cordel das gravuras em matriz de isopor impressas em canson, abrigo Maria Maria



Fonte: elaborado pela autora, 2017

A experiência também promoveu uma interação no sentido de olhar o Outro, retratar, conversar sobre o que seriam as aspirações de cada retratado. Além disso, proporcionou um momento de troca de imagens, visto que a matriz é única, mas a imagem pode ser reproduzida em cópias, gerando assim vários rostos para serem trocados, presenteados, guardados como memória de uma pessoa.

3.3.6 Quinta Experiência: Retratos na casa

Esta experiência teve como abordagem a relação de pertencimento das moradoras com o espaço físico do abrigo. Iniciei o processo perguntando para elas como se sentiam ocupando os espaços do abrigo, como o quarto, a sala de visitas, o refeitório, o banheiro, pátio e corredores.

De acordo com depoimentos dos profissionais e também das moradoras, apesar de várias já estarem há muito tempo no abrigo, estas não demonstraram possuir uma relação de pertencimento com o espaço. Disseram que os quartos são coletivos e por isso elas não possuem a privacidade de uma casa que é só delas. Contaram que o regulamento não permite que elas levem para lá quem quiserem, nem convidar pessoas para visitas. Também não podem ligar o rádio à noite, ficar de luz acesa e tampouco comer a hora que bem entendem.

Relataram ainda que no espaço não tem as coisas delas pela casa, a decoração não é delas, não tem nem porta-retratos, tampouco fotografias nas paredes. Elas demonstraram compreender que uma morada coletiva precisa de regras e condutas, senão, segundo elas, “acaba virando uma bagunça”.

Dentre os espaços do abrigo, elas relataram que gostam de estar mais no refeitório. Considerando essa preferência, realizamos o diálogo no salão do refeitório. Este espaço é sinônimo dos poucos prazeres que elas vivenciam. É onde todas se juntam, onde todas se sentam para o momento das refeições. Segundo uma moradora, esse espaço é onde ela “desconta toda a fome que passou na rua”. Para ela, o saciar a fome, e até poder repetir o prato, é uma compensação para os tempos que não tinha nem um pedaço de pão para comer.

Considerando os comportamentos, possivelmente originados por privações, e posteriormente pelo excesso de comida, 60% das moradoras, segundo informações do serviço nutricional do abrigo, adquiriram sobrepeso e complicações com a saúde. Cada moradora relatou o quanto considera importante o espaço do refeitório. Uma das moradoras falou sobre o hábito de encher muito o prato e depois desperdiçar jogando fora. Segundo ela, “a maioria das mulheres pede para que a cozinheira encha o prato e, muitas vezes, não conseguem comer o que foi servido e jogam a comida no lixo”. Os profissionais esclareceram sobre a importância de se refletir sobre os hábitos alimentares, sobre a relação entre comer pela fome e comer pela ansiedade.

Nessa abordagem, tendo a comida como o reflexo da identidade de cada uma, fiz um registro fotográfico dos pratos de comida, mostrando as combinações que cada uma fez e como o prato estava composto. Posteriormente, sem que ninguém soubesse de quem era o prato que a imagem retratava, pedi que cada uma analisasse as imagens, quanto à forma, os conteúdos do prato e o que a imagem de cada prato representava em relação ao que devemos ingerir, sobre a quantidade, sobre o que cada um necessita para se sentir alimentado.

Fotografia 23. Imagens de pratos das moradoras durante as refeições no abrigo Maria Maria



Fonte: elaborado pela autora, 2017

Observando e analisando as imagens dos pratos de comida, elas tiveram a dimensão do que se alimentam, como se alimentam e que quantidade e frequência se alimentam. Algumas comentaram, outras não quiseram emitir opinião. Uma das moradoras disse que cada um deve comer o que quiser, que até percebe que come muito e que não vai deixar de comer, mesmo sabendo que faz mal. Outra relatou a importância desse prazer:

A comida é a única coisa que ainda sinto falta. Beber não posso mais, porque tomo um monte de remédios, aí eu endoio, né? Comida a gente come, o mal que pode fazer é só engordar. E daí? Eu vivo pra isso. Antes ficar aqui comendo e dormindo do que ficar na rua bebendo, usando droga ou até roubando. (...) Se eu não comer o que gosto, o que vai ser de mim então? É a única coisa que eu posso escolher e é pra mim, né? E vai é pra dentro de mim, da minha barriga. (...) (N.A.P., 48 anos, moradora)

Percebi que a relação com a comida traduz muito as privações que passa nas ruas. Eis um dos traços da identidade de quem já experimentou as ruas. E essa relação se converte em comportamentos e num modo de ser, de agir, de pensar característico da cultura das ruas. Constatei também que muitos são os esforços feitos pela equipe de profissionais para conscientização da forma delas se alimentarem. Várias campanhas já foram realizadas para que consumissem mais as saladas e os legumes, o que causou reação de desaprovação e não adesão por parte das moradoras.

Diante do contexto do espaço das refeições e tendo a comida como tema, apresentei para as moradoras e profissionais referências de textos musicais e visuais sobre o ritual da comida, como a composição musical *Comida*⁴¹. Nessa abordagem, fui explorando os elementos da

⁴¹ TITÃS. *Comida*. Álbum Jesus não tem dentes no país dos homens banguelas, 1987

letra, o ritmo e a melodia, como se fossem garfadas de música sendo consumidas. Cada uma cantou um trecho e no final relataram o sentido que encontraram na experiência.

A gente precisa de comida. Comida é bom, mas não precisa ser só comida pra comer até entupir, passar mal. A gente também quer divertir, quer passear, fazer arte, né? Acho que é isso que essa música quer dizer. Pra isso a gente não precisa estar gordas não. (...) Às vezes a gente come muito porque não tem outras vontades. Não tem nada pra fazer, pra pensar... aí a comida vem pra poder dar alegria, dar satisfação. Mas eu sei que faz mal a gente ficar só na comida. Meu peso já tá dizendo isso. (M.L.P. 50 anos, moradora)

Nessa perspectiva, apresentei imagens e fiz leitura dinamizada de textos da obra do artista Rirkrit Tiravanija. Para ele, a cozinha é o espaço que abriga os sabores. Esses sabores que a comida condensa é um elemento mediador, algo que permite uma relação de conveniência entre a audiência, o que se vai comer e o artista, o cozinheiro que fez a comida.

Fotografia 24. Reproduções de obras do artista Rirkrit Tiravanija



A imagem da esquerda é uma reprodução da obra de 2002 (*Untitled 2002*), que está na Tokyo Opera City Art Gallery. A imagem da direita, é uma reprodução da obra *Soup/No Soup*, de 2012, que está no Grand Palais, em Paris.

Nessa abordagem, o espaço onde se cozinha e onde é servida a comida é um grande espaço de transformação, de aprendizados. Ali as receitas dialogam, o alimento é preparado, é servido, é consumido.

Para o artista, a panela que vai ao fogo todo dia, o garfo que tenta erguer o escorregadio macarrão, as conversas longas do jantar em meio a mastigadas lentas... tudo isso é arte. Sua obra é um convite para que se esqueça os problemas, desligue-se de tudo, esqueça os enlatados. A refeição simples é banquete. A mesa de jantar é espaço de arte. A arte a que ele se refere não é propriamente a comida, embora rica em cores e cheiros. Tampouco o artista, com suas mãos ágeis. A arte é o redor; as pessoas que se amontoam em uma fila esperando

comer e que, de repente, descobrem-se próximas, sentam-se frente umas das outras ou do lado, trocam informações e conversavam.

Os participantes comentaram sobre o sentido da partilha no momento coletivo em volta da mesa e sobre o significado de apreciar cada garfada demoradamente para sentir cada sabor. Falaram da necessidade de também estar atento a quem está próximo, pois muitas vezes cada uma se vira para o prato de comida e nem percebe que tem alguém sentado ao lado.

A gente não quer só comida

A partir das referências abordadas acerca do que pode ser entendido como a dinâmica das refeições, realizamos uma atividade envolvendo relação de cada moradora com o próprio prato de comida, e como este também pode refletir o retrato das privações que passaram. Com esta proposta, num encontro posterior convidei-as para realizar uma experiência com imagens, utilizando suas fotografias mais antigas.

A intenção era que o procedimento utilizado remetesse às fotografias pintadas, prática criada por André Adolphe Eugène Disdéri (1819-1889/90) na Alemanha e que se desenvolveu no Brasil no início do século XX. Expliquei que uma fotopintura é obtida a partir de uma base fotográfica em baixo contraste - que tanto pode ser uma tela quanto uma imagem sobre papel, sobre a qual o pintor aplica as tintas de sua preferência, geralmente guache, no papel, e óleo, nas telas. Essa técnica apresenta a vantagem de dispensar a necessidade de um grande talento por parte do pintor para o difícil gênero do retrato, transformando o artista, na maior parte dos casos, num mero colorista. Outra vantagem é que libera o cliente das cansativas sessões de pose exigidas pela pintura tradicional.

Em 1866, encontramos os primeiros praticantes desse processo no Brasil. A técnica antecedeu a fotografia em cores e era utilizada para complementar e retocar a imagem em preto e branco, ficando essa forma de arte bastante popular no nordeste brasileiro, uma mescla de retrato, fotografia e pintura.

Expliquei que os retratistas saíam para procurar seus clientes de casa em casa. Ali pegavam fotos antigas e depois devolviam o resultado sob a forma de uma outra fotografia, originada das antigas, porém a cores. Era comum agrupar várias pessoas em uma mesma imagem,

mesmo que alguns já nem estivessem mais vivos. Mostrei como se dava o processo, apresentando algumas imagens de fotopinturas.

Fotopintura 01. Reprodução de peças da Coleção Mestre Júlio Santos



Fonte: Estúdio Walter Dantas, década de 1950, Fortaleza, Ceará

A maioria das mulheres disse já ter visto uma fotopintura, reconhecendo a técnica a partir das imagens que levei. Algumas disseram que se lembravam de retratos desse tipo pendurados nas paredes das casas em molduras arredondadas. Outra contou ter uma lembrança muito vaga, mas que na sua antiga casa havia uma fotografia assim de sua avó vestida de noiva ao lado do avô. Assim elas foram se lembrando dos retratos na parede, das pessoas ali retratadas que elas nem chegaram a conhecer mas que diziam serem da família e que, segundo os mais antigos, já havia até morrido.

A atividade artística proposta para o grupo foi experimentar essa antiga arte de retratar. Para isso, primeiramente, a auxiliar administrativa, responsável pelo acervo de imagens fotográficas do abrigo, disponibilizou as fotos antigas das moradoras e dos profissionais

participantes. Estas foram redimensionadas virtualmente, recortadas, ampliadas e impressas em preto e branco. Cada imagem, depois de ampliada, teve uma área, aproximadamente, do tamanho do fundo de um prato de refeições. Com as imagens já impressas, cada participante foi colorindo e criando com a pintura em aquarela uma fusão com a imagem fotográfica. Foram dando cores às imagens de seus rostos, fazendo maquiagens, colocando adereços nos cabelos e estampas em suas roupas. Trabalharam também o fundo da imagem, desprezando o fundo antigo, criando um fundo diferente para a imagem retratada.

Fotografia 25 - Processo de produção de fotopinturas no abrigo Maria Maria



Fonte: elaborado pela autora, 2017

Após concluída a pintura, orientei sobre o suporte onde a imagem iria ser inserida. Utilizamos pratos de papelão para emoldurar os retratos. As molduras utilizadas nas tradicionais fotopinturas geralmente tinham formas arredondadas. Para fazer o suporte para a moldura, utilizamos a técnica de papietagem ou papel colê.

Cada participante foi cobrindo seu prato com pequenos pedaços de jornal rasgado, unindo os pedaço. Após cobrirem toda a superfície do prato e também o inverso deste, aplicaram a imagem do retrato ao centro. Utilizando este mesmo procedimento, revestiram copos, criaram

talheres de papelão e um jarro com flores para a mesa. Confeccionaram também uma toalha de mesa, emendando páginas inteiras de jornais.

A mesa estava posta e o banquete, pronto. Dentro de cada prato, o rosto de cada participante celebrava o ritual coletivo das refeições. As profissionais do abrigo e as moradoras fizeram relatos sobre a experiência, constatando a importância de se pensar como nós representamos perante tudo, inclusive na mesa.

Eu nunca poderia imaginar que até na mesa, enquanto eu tô comendo, eu mostro minha forma de ser. Eu não preocupava, ia comendo, de cabeça baixa, até limpar o prato. Não pensava que poderia ser assim, de outra forma, pensando nas mastigadas, pensando em quem estava do meu lado, em quem eu devia até cumprimentar. (...) Eu não via essa forma de eu ser como errado não, mas agora eu vejo que tenho que cuidar do meu retrato, de como os outros estão me vendo e também de como eu estou vendo as outras pessoas, o rosto delas, os sorrisos e até os choros. Passei a observar as pessoas bem melhor, noto agora quando estão mais tristes ou mais carinhosas. Fazer retratos de mim e das minhas amigas me fez dar conta de entender isso. (M.L.P. 48 anos, moradora)

Essa experiência, ao mesmo tempo em que promoveu o conhecimento de um procedimento artístico, possibilitou uma outra visão acerca da maneira de ser de cada uma, o que favoreceu um espaço para trabalhar com mudanças de hábitos alimentares.

Fotopintura 02 - Trabalhos realizados pelas moradoras do abrigo Maria Maria:





Fotopintura em impressão de xerox com papietagem e lápis de aquarela em suporte de prato de papelão realizados pelas moradoras do abrigo Maria Maria

O ritual da comida, por ser diário, cria um espaço propício para trabalhar práticas de convivência e atenção ao Outro, pois é um dos poucos momentos em que todas as moradoras se juntam e concentram-se, sendo, assim, oportuno para compreender cada rosto na sua individualidade e também no coletivo. A comida não necessariamente precisa ser apenas o alimento do físico, mas o alimento das relações, dos encontros e das celebrações. O rosto do Outro está ali na mesa, frente a frente, cercado de tantos outros rostos que buscam muito mais que um alimento. Buscam, sobretudo, algum olhar, que as percebam, que as acolham, que as aceitem.

3.4 Algumas Aprendizagens com a Experiência

Após a realização do conjunto de experiências envolvendo profissionais do abrigo Maria Maria e suas moradoras, dentro do que chamei de Laboratório de criação e investigação, percebi o quanto a arte, como força potencializadora, conseguiu gerar transformações dentro do espaço de acolhimento, contribuindo assim para o desenvolvimento dos que ali vivem, para os que ali trabalham e também para mim, como pesquisadora e parte atuante de todo o processo.

Esse intercâmbio humano, gerado por meio da criação e investigação artística, pôde contribuir para o entendimento do conceito de alteridade, das relações com o Outro e do desdobramento das identidades dos participantes. O contato com a arte favoreceu o desenvolvimento da subjetividade dos envolvidos no processo, fortalecendo o sentido de suas próprias existências.

As referências teóricas utilizadas na pesquisa elucidaram as práticas não apenas no que se refere às artes visuais, mas também em como compreender a cultura das ruas, o espaço físico das ruas e do abrigo, a identidade dos moradores, as histórias de vida e também as políticas públicas que legitimaram as ações das políticas sociais. Tais referências serviram como alicerce para situações que, a princípio, eram obscuras e difíceis de serem decodificadas no que diz respeito ao entendimento do Outro. Trabalhar com o conceito de alteridade, em espaços onde o Outro foi o elemento principal do processo o que constituiu um desafio, visto que esse Outro é sempre visto como alguém que já está sendo assistido e, portanto, esse conceito de alteridade pareceu óbvio, já está inserido nas práticas de acolhimento. A partir do referencial utilizado também foi possível descobrir novas formas de explorar o tema sobre o que é o Outro, seus anseios, sonhos e tudo aquilo que mora no campo da subjetividade. As experiências estéticas, tendo a arte do retrato como via, não se esgotaram. Pareceu que quanto mais os retratos eram produzidos, mais lacunas eram abertas em cada participante. A cada experiência com a arte do retrato outras manifestações de expressões e narrativas iam surgindo, pedindo que também fossem retratadas, fossem vistas e compreendidas.

As experiências também acarretaram uma série de aprendizagens por meio das atividades externas, conhecendo os espaços dos museus da cidade. Nesse aspecto percebi o quanto é necessário promover essas visitas, analisar anteriormente junto ao serviço educativo dos

espaços qual a melhor maneira de realizar a visita, visto a especificidade do grupo. Percebi que em algumas visitas o tempo se tornava longo demais, em outras muito curto. Assim fui compreendendo que o mais importante para o grupo não era apenas ver o acervo do espaço. Para as moradoras do abrigo, sair de dentro das paredes de onde vivem já se configurava como uma experiência, num exercício de liberdade, de contato com a cidade de uma forma mais digna. Aprendi também que até o trajeto de ônibus ou mesmo de taxi fazia com que as moradoras vissem a cidade por outro ângulo, tendo assim outra forma de visão e de relação com o espaço urbano. Dentre essas percepções o lanche, levado para as atividades externas e servido pelos profissionais às moradoras, parecia ter um sabor diferente, mesmo sendo o mesmo lanche que elas comiam todos os dias no abrigo. Na verdade o que elas demonstravam por meio de seus olhares curiosos somados a sorrisos tímidos, era o fato de estarem inseridas num espaço diferente do abrigo, diferente das ruas e diferente de outros que elas já vivenciaram antes em suas vidas. Ocupar um espaço consagrado pela arte ou até mesmo estar num parque ou numa praça, diferentemente do que era quando estavam nas ruas agrega um valor de pertencimento, de aceitação e de inclusão. Percebi também que não era apenas o lugar que fazia a diferença, mas como e em que situação elas estavam inseridas nestes espaços.

Nesse processo de construção coletiva, visando dar visibilidade ao Outro, alguns pontos se tornaram pilares durante a formação. Esses pilares foram constituídos pelo engajamento dos profissionais e das usuárias durante o processo de formação. Considerando a dinâmica do abrigo e os desafios de trabalhar dentro de uma rotina já estruturada, o processo de formação obteve um engajamento de 60% das profissionais e 70% das moradoras nas atividades propostas. Tal participação aconteceu em momentos conjuntos e também em grupos separados ou de forma individual. Nesse sentido foi sempre difícil fazer uma previsão de quantas iriam participar em cada encontro. Desde o início do trabalho notei que um grupo de moradoras e alguns profissionais estava sempre presente. Esse grupo, composto por nove moradoras e quatro profissionais, auxiliava na mediação entre o restante dos participantes, incentivando as demais a participarem e auxiliando na própria conduta das experiências. Esse grupo foi estruturante durante todo o processo, presente em todas as atividades internas e também nas atividades externas. Durante a formação, os profissionais foram mediadores e sempre disponibilizaram para garantir o acontecimento das experiências. Estes foram executivos no planejamento e organização das visitas, se organizaram para efetivar agendas com os espaços visitados, providenciar transporte, lanche, registros fotográficos e orientações

acerca das condutas e procedimentos em relação às moradoras. Assumiram papéis em toda a organização da logística do abrigo para que as atividades acontecessem mesmo em situações de adversidades, ora administrando os ânimos das moradoras, sempre incentivando e promovendo a participação nas atividades. Como agentes mediadores nos processos com a arte, conduziram de forma ativa os diálogos, registraram depoimentos, transcreveram depoimentos de gravações, apresentaram propostas acerca de como se deveria ou não resolver algum problema de ordem técnica durante as atividades com a arte. Eles ainda cuidavam de garantir o espaço para as experiências e também de dar suporte em documentações, materiais e imagens das moradoras guardadas em arquivos.

Apesar de o grupo de profissionais participarem em momentos alternados, tendo em vista a disponibilidade de horários e tarefas, estes assumiram, em cada momento de participação, posturas que favoreceram o desenvolvimento das moradoras no âmbito biográfico. Os profissionais mediavam as narrativas das moradoras, as recebiam, registravam depoimentos por escrito e, posteriormente, acompanhavam a produção artística acerca dessas narrativas. Durante todo o processo foi possível perceber como o grupo foi se apropriando de conceitos que visavam importância do Outro e também do significado da história de vida de cada um. Tal percepção podia ser claramente notada nos momentos em que o Outro se expressava oralmente ou quando essa expressão conseguia chegar até os demais integrantes do grupo por meio da produção de uma expressão artística.

A princípio não entendia como a gente poderia chegar a essa compreensão sobre o que é esse rosto. Achava que era só para aprender a desenhar o rosto de alguém. Depois fui vendo que é mais além, que é mais profundo e mais complexo também. Confesso que tive dificuldades e nem sei se considero que tudo que aprendi é o certo. Mas as experiências e a arte abriram em mim um jeito diferente de olhar o outro. Acredito que essa forma deveria ser utilizada nos abrigos, afinal a gente acolhe o outro todos os dias. Não sei também se é esse o jeito certo e que vai garantir, mas é diferente do jeito que eu olhava, talvez mais atento, muito mais aberto, mais voltado para aquilo que não está subentendido só na imagem, mas na forma que esse rosto se manifesta pra mim. (R.V.C. 38 anos, assistente social)

Depois de algum tempo fui aprendendo a lidar com os limites de cada participante, alguns tinham timidez ou mesmo não queriam se expor oralmente. Assim fui criando outros canais para que se expressassem, ora por meio da escrita, desenhos ou mesmo conversando com algum profissional mais sensível à escuta. Nesse aspecto fui percebendo também quais as

potencialidades de cada participante, e explorando assim aquelas competências, técnicas ou relacionais que poderia contribuir para todos. Assim, a compreensão acerca do Outro dependia muito de como as experiências eram mediadas, sendo melhor apreendida nos momentos em que se preservava o tempo de cada participante, seus anseios, suas individualidades e suas expectativas e principalmente sua escuta.

Diante das experiências realizadas, vários pontos também evidenciaram peculiaridades que traduziram a cultura das ruas. Nos aspectos que abordaram as narrativas, a história de vida nas ruas foi bastante elucidada. As narrativas conseguiram traduzir, por meio de falas ou pequenos textos, essa vivência. Uma memória afetiva das ruas presente nos desenhos, nas narrativas escritas, na linguagem oral, nos hábitos, nas atitudes e também na forma com que as moradoras se relacionam com os profissionais, com os espaços da cidade e com o espaço do abrigo.

Apreendi, durante a estadia no abrigo, que cada participante tinha um tempo de escutar, de concentrar e de produzir. A descontinuidade nos processos, com constantes rupturas e pouca persistência nas atividades foi uma característica marcante. Observei que algumas paravam para fumar, para ir ao banheiro e outras falavam que iam dormir ou dar uma voltinha nas imediações do abrigo. Algumas também cansavam facilmente, quando a atividade exigia um período maior de concentração. Nos aspectos que englobam os pontos sobre as identidades das moradoras, evidenciou-se um distanciamento de tudo que remete a relações mais pessoais, às dimensões biográficas da história de vida de cada uma. Percebi que elas gostavam de falar do lado positivo das ruas, mas o lado sombrio falavam sempre com alguma reserva. Outras até se dispuseram a falar, demonstrando também suas dificuldades de se comunicarem acerca de suas próprias histórias.

Ficar falando da gente é ruim, às vezes a gente quer é esquecer algumas coisas que já passou. Não é porque eu não queira falar, ou mesmo desenhar. Mas às vezes não consigo dar uma forma para isso no meu desenho e no que eu vou falar. Tá dentro de mim, isso sou eu, mas não consigo falar, colocar pra fora, não sei o jeito ainda. Um dia, quem sabe eu vou saber fazer isso. Mas hoje não quero não. (J.M.P. 31 anos, moradora)

Por meio das narrativas dos participantes, consegui conhecer suas histórias e assim chegar mais perto do rosto de cada uma. Por intermédio das falas ou de pequenos textos escritos em

folhas de papel, elas se expressavam e traduziam fragmentos de suas histórias de vida. Essa memória afetiva está também presente nos desenhos, e também na forma que as moradoras interagem com os profissionais, ora afetuosas, ora tempestivas, ora com grande carência de afetos, que remete a uma busca de um colo fraterno, quem sabe materno. Na maioria das vezes quando falaram de suas histórias e de pontos de suas, identidades ficou evidenciado um distanciamento de tudo que remete às relações biográficas de cada uma.

Apesar dos profissionais não terem tido disponibilidade para estarem presentes em todos os encontros, as experiências independeram de uma linearidade. Cada encontro, mesmo abordando o mesmo assunto, independia um do outro, o que favoreceu o entendimento sobre os processos de mediação com a arte e os conceitos dos temas trabalhados.

Queria participar sempre, mas cada dia a gente precisa sair para fazer algum trabalho que não pode ser deixado pro outro dia. Todas as vezes que participei gostei muito. Estudo pedagogia e trabalho como voluntária com jovens da igreja. Essas coisas que estamos fazendo aqui quero levar para esses espaços fora daqui. Pena não poder estar em todos mas percebi que cada encontro tem uma completude e é em cada experiência que a gente consegue dar conta do que é esse trabalho com o outro e sua importância.
(C.P.B. 38 anos, agente social)

Considerando o depoimento acima, pude perceber como o sentido da alteridade foi estabelecido e percebido por meio da somatória das atividades, dos procedimentos e dos materiais utilizados durante as experiências. Produzir retratos do Outro e de si mesmo por si só já é um elemento que contribui para o entendimento dessa noção. Porém, uma experiência realizada de forma isolada não consegue traduzir o sentido da alteridade. Os conceitos trabalhados exerceram um papel específico, as oportunidades de narrativas exerceram outro papel, os materiais, os procedimentos, as expedições... ou seja, o conjunto de oportunidades delineou esse sentido e cada uma das participantes, de formas diferenciadas e em momentos específicos, foi sedimentando esse sentido. Na produção de retratos, foram utilizados vários procedimentos, e cada um carregou uma intenção. O barro, por exemplo, carregou em sua plasticidade uma maleabilidade, característica que o procedimento da gravura não oferece. Fazer um retrato por meio de uma gravura requer habilidades de observação mais precisas e definitivas, pois a matriz não oferece oportunidades de retoques, como o barro. Nesse sentido, cada experiência é única e uma complementa a outra no entendimento acerca da alteridade.

Em todas as atividades externas os processos de mediação com a arte exerceram um papel para o reconhecimento da identidade dos participantes. Em alguns momentos essa contribuição era mais visível e se manifestava por meio das falas espontâneas, dos depoimentos provocados por meio de perguntas e também das expressões produzidas posteriormente nos laboratórios de criação. Em outros momentos a experiência se dava de forma mais internalizada, mas podia ser percebida no silêncio de cada participante diante de uma experiência com a arte, no olhar contemplativo e na afetividade manifestada perante o Outro. A visita ao museu Inhotim foi exemplo de uma experiência onde o reconhecimento da identidade e da relação com o Outro foi muito evidenciada. O contato com a arte proporcionou aos visitantes reconhecerem elementos de suas culturas e vestígios de suas identidades. Esses elementos, presentes em obras visitadas, trouxeram uma carga de significados acerca de suas memórias de vida visualizadas em conchas do mar, cobertores e até o ônibus com um grupo de pessoas representando a rodoviária de Brumadinho

Fotografia 26. Obra *Rodoviária de Brumadinho*



Fonte: Centro de Arte Contemporânea Inhoti, John Aheam, 2015.

Eu me identifico com esse forró aí na beirada desse ônibus. Gosto de dança. Não sei dançar mas acho muito bonito. O ônibus também me lembra viagem, de quando vim aqui pra Belo Horizonte trabalhar em cada de família. Era ainda menina e minha avó me trouxe. A arte é boa pra isso. Faz a gente lembrar de coisas que a gente tinha esquecido, mas que fica guardado dentro da gente. A arte faz isso mesmo e eu, vendo esse ônibus, sinto como se fosse hoje. Um ônibus de verdade não me causa isso, mas esse aí, que não é de verdade, me fez lembrar. (M.A.V., 35 anos, moradora).

Também nesse mesmo aspecto, a identidade dos participantes foi reconhecida nas narrativas visuais no Centro de Arte Popular da CEMIG. Nessa oportunidade as moradoras se reconheceram em narrativas produzidas pelos ceramistas do Vale do Jequitinhonha. Cada cena presente na arte da cerâmica era como se fosse o retrato de cada visitante.

Fotografia 27. Visita ao Centro de Arte Popular Mineira CEMIG com o grupo do abrigo Maria Maria



Fonte: Elaboração da autora

Por meio das cenas a memória afetiva emergia, trazendo elementos de suas histórias de vida, de suas identidades e de sua cultura.

Trabalhava assim lá na roça. A gente socava milho, socava tudo num pilão. Depois viemos pra cidade. Trabalhei em casas de famílias, em muitas. Hoje estou no abrigo cuidando das mulheres. Gosto desse trabalho. Mas a roça ainda está dentro de mim, sabe? Na roça a gente vive melhor, tem de tudo e é muito mais gostoso. Ver essas figuras no barro e também essas painéis, coisas de roça, de gente simples, da terra, me fez lembrar de como eu tinha uma vida tranquila, sem pressa. (N.A.P.F., 40 anos, agente social)

Nesse processo, cada experiência com a arte deu voz às moradoras e aos profissionais. As identidades foram reveladas ora por retratos na argila, na pintura, no desenho e na gravura. Acredito que as experiências foram essenciais para que os profissionais tivessem a compreensão acerca dos processos de mediação e entendimento do que é a diversidade de identidades dentro de um espaço de acolhimento.

Diante daquilo que percebi de crescimento e desenvolvimento no grupo de participantes e voltando aos objetivos propostos pela pesquisa foi possível realizar: (I) a promoção de experiências estéticas dentro do próprio espaço do abrigo sem a paralisação de suas funções; (II) a utilização de elementos formais e expressivos das artes visuais para o desenvolvimento da expressividade das pessoas que ali trabalham e também para as que moram; (III) o desenvolvimento de uma formação conjuntamente com profissionais e usuários; (IV) a compreensão do conceito de alteridade para com profissionais e moradoras; (V) o desenvolvimento de uma metodologia para trabalhar a arte a partir da perspectiva do contexto e dos sujeitos; (VI) a promoção de experiências concretas para a ampliação dos horizontes e novos sentidos para as moradoras; (VII) a preparação de profissionais como futuros mediadores em processos em que se envolva os códigos da arte.

Acredito que essa formação contribuiu para que os profissionais possam ver as moradoras pela ótica da alteridade e, a partir desse novo olhar, criarem novas estratégias de mediação que envolva a arte nos espaços culturais da cidade e também dentro do abrigo para que as moradoras possam estar cada vez mais conscientes de suas potencialidades e reconhecedoras de suas identidades, vendo a cidade como parte integrante de sua cultura e de suas histórias.

4.1 CONCLUSÃO

Esta dissertação se ocupou em mostrar a relevância do Outro dentro de um espaço de acolhimento. Por tratar-se de um estudo de caso, cujo produto foi uma formação para os que ali trabalham, isso gerou para mim importantes análises. Por trás de minhas análises, encontram-se teorias que me ajudaram na tessitura de todo esse estudo, e é um pouco desta costura que apresento aqui nessas considerações finais.

Walter Benjamin, com suas narrativas, ajudou-me a reabilitar as histórias das mulheres moradoras do abrigo. Por meio de suas alegorias, foi possível perceber como as histórias de cada moradora poderiam ter sido, mas não foram. Essas histórias, contadas em fragmentos, soaram como uma denúncia, uma manifestação do grito de cada mulher ali reprimida em sua solidão, em sua invisibilidade.

Para o grupo de profissionais, trabalhar as narrativas ofereceu também a dimensão do que é o Outro, o retrato de tantas Marias que precisam serem vistas em sua significância. Percebi que ao participarem do Laboratório de criação e investigação para compreenderem o sentido do Outro, os profissionais investigaram também a si próprios, recriaram os significados acerca do que é estar no lugar do Outro. Isso se deu pelo fato de as narrativas orais, textuais e visuais permitirem resgatar e revelar o que está no passado, sendo, pois, a base para formular a continuidade de histórias fragmentadas e até mesmo esquecidas.

Emmanuel Lévinas indicou-me caminhos para chegar ao rosto do Outro e contribuir para a revelação de retratos antes nunca vistos. Cada rosto que ia sendo decifrado trazia uma série de elementos, anteriormente escondidos nas frestas da exclusão. Cada retrato desenhado, pintado, gravado, modelado e mesmo montado com rasgaduras de seus próprios cobertores trouxe para as moradoras do abrigo uma experiência para se olharem e se reconstituírem em imagens repletas de significados, de particularidades e de afetos.

Constituir o Outro, também por meio dos retratos, trouxe para a equipe de profissionais a experiência da diversidade humana que habita o abrigo, uma diversidade que precisa ser olhada em cada particularidade, em cada momento e na totalidade de sua história. Mas é importante deixar claro que esta proposta se configurou na abertura, uma chave de busca de

olhar o rosto do Outro e estabelecer diálogos para alcançar o sentido da alteridade para que o Outro se revele a cada dia.

Lévinas não nega a importância do diálogo, entretanto, considera que antes da linguagem ser diálogo, ela é expressão do rosto, “o rosto fala”, a linguagem expressa o significado ético do rosto. Isso significa que, anteriormente à pergunta, a linguagem representa uma resposta à interpelação ética do rosto. “A essência da linguagem é a relação com o Outro, não se juntando ao monólogo do Eu.” (1980, p. 185). Nesse aspecto, foi importante pensar num diálogo de acolhimento e gratuidade, acontecimento que não possui um porto seguro, sustentado por verdades, tampouco julgamentos, mas interesse e escuta na história de cada uma. O que iria acontecer com a relação do Eu com o Outro, eu não sabia. Não sabia também prever os resultados das conversas. Tudo era desconhecido, um risco, mas um risco que teria que correr para conseguir chegar perto do Outro. Com isso, tive que me permitir ser transformada pelo Outro. O diálogo possui uma forma transformadora e fui percebendo que, quando era bem-sucedido, ficava algo gravado no Eu e no Outro. E quando algo fica em nós é porque nos transformou. Portanto, a relação ética, proposta por Lévinas, que é a busca radical do sentido do humano e a alteridade que é a fonte para essa relação com o Outro, foi intermediada pela palavra por meio dos diálogos estabelecidos e configurada pela arte, por meio das expressões de cada participante. Nesses encontros, onde o Eu encontra com o Outro, mediado por processos criativos tendo a arte como via, o Eu não temeu o encontro com o desconhecido, reconheceu que o encontro permanente e incessante com o Outro possibilita reconhecer a pluralidade do que se é e do que se pode vir a ser.

Assim, o percurso da formação, mesmo atuando em territórios antes não explorados, permitiu realizar todos os procedimentos anteriormente planejados, rompendo o medo e a insegurança, e acreditando que o Outro não está vazio. O Outro é um ser humano carregado de histórias e, portanto, tem o direito de manifestar seu rosto. O investimento no Outro deve ser constante, mesmo que o silêncio e sua aparente falta de interesse possa parecer fracasso, significando que não encontramos ainda uma via apropriada de linguagem para chegar a ele.

Outra dificuldade foi romper com a dinâmica do tempo e ocupar todos os espaços do abrigo, participando do cotidiano das mulheres e percebendo onde existem brechas para realizar alguma conversa, alguma escuta, alguma intervenção. Nesse sentido, fui compreendendo que as experiências com o Outro não podem ser aprisionadas dentro de um tempo demarcado, e

sim permearem por todos os momentos, em todo o tempo que for possível e assim ocupar os espaços. Só assim consegui fazer com que as relações não fossem pontuais, sem uma linearidade, mas intensas, com significados, em todo tempo e espaço possível.

O espaço do abrigo e as ruas da cidade como espaço de memória das moradoras representaram um pano de fundo para todas as proposições. Eu não teria como realizar uma intervenção que produzisse significado para as participantes sem considerar o espaço de vivência e tudo que nele representa. O *flâneur* deve ser representado em um contexto. Ele precisa estar num espaço e ocupar o seu espaço de cultura, mesmo que este espaço seja fruto de uma conjuntura social invisibilizada, que não pode ser negada, mas explorada, compreendida e aceita. Nesse aspecto, a poética de Gaston Bachelard contribuiu para que esses espaços fossem pensados e inseridos nas experiências com o significado de casa, casa-abrigo, casa-rua e casa-memória. O abrigo e as ruas habitam em cada moradora e elas habitam esses espaços, trazendo para suas memórias de vida essa relação legítima de pertencimento ainda pouco compreendida. Cada experiência na qual esses espaços foram abordados fortaleceu essa relação de pertencimento, valorizando a cultura trazida das ruas e o que cada uma carrega em sua própria história.

Diante dos procedimentos acerca da arte que foram realizados no período da formação e das visitas aos museus, ficou evidenciado o quanto a arte é um dispositivo gerador de relações pessoais. Essas relações afloraram por meio da estética relacional. Esta proposta, oriunda das concepções de Bourriaud, favoreceu a construção de um processo social e de intercâmbio humano, que foi o próprio objeto estético criado por cada participante. Este objeto estético, configurado como o retrato de cada uma, foi o principal elemento caracterizador. Nessa abordagem, a experiência com a arte sugeriu um empreendimento coletivo e libertador que foi compartilhado entre profissionais e moradoras, sem hierarquia.

Outro grande desafio durante o processo diz respeito às políticas públicas, à superação de ver o Outro como número, como percentual. Cada moradora que chega ao abrigo vem carregando uma história, portanto cada uma precisa ser vista como manifestação do rosto do Outro, face a face, caso a caso. Nesse sentido, a filosofia da alteridade de Lévinas nos convida a eternamente elaborar o movimento do Eu com o Outro, numa relação aberta, destituída de preconceitos, construindo uma relação em que todos possam caber no espaço social, sem distinção.

Acredito que essa experiência possa ser uma chave de abertura para tantas outras pesquisas ou iniciativas que venham a revelar o retrato de outras Marias e de rostos que ficam ocultados pela penumbra da exclusão dentro dos abrigos públicos, ou mesmo perdidos pelas ruas das cidades. O contato com a arte possibilita jogar luzes nas histórias desses rostos, iluminando-os e resgatando-os do esquecimento e do silêncio de suas solidões. Nesse sentido, vislumbro que o caminho seja estimular uma pedagogia capaz de acolher o Outro, na manifestação do seu rosto, da sua história e da sua cultura, potencializando uma sociedade mais justa, mais solidária, mais ética e mais estética.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. “¿Qué es un dispositivo?”, *Sociológica*, ano 26, nº 7, 2011.
- ALCOCK, Pete. **Understanding Poverty**. Basingstoke: Palgrave, 1997.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BANDEIRA, Manuel. **Estrela da Vida Inteira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BANDEIRA, M. L. **Antropologia no quadro das Ciências**. Natureza e Cultura na Antropologia. Capítulo IV. Universidade Federal do Mato Grosso. Cuiabá: Núcleo de Educação Aberta e à Distância, 1995.
- BARROS, José Márcio. **Velhas e novas questões sobre a cultura e a identidade**. Cadernos de Ciências Sociais, n. 3. Belo Horizonte: PUC Minas, 1993.
- _____. **O simbólico e o diverso na cultura**. Texto da II Conferência Municipal de Cultura de Belo Horizonte. Belo Horizonte, 2009.
- BAUMAN, Zigmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- _____, **A cultura no mundo líquido moderno**. Rio de Janeiro, RJ, ed. Jorge Zahar, 2013, tradução de Carlos Alberto Medeiro
- BENJAMIN, W. **Infância em Berlim por volta de 1900**. Obras escolhidas, v.2. São Paulo: Brasiliense, 2000
- _____. **Magia e técnica, arte e política**. Obras Escolhidas I. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins, 2009.
- BRASIL. Ministério do Desenvolvimento Social; Secretaria Nacional de Assistência Social. **Política Nacional de Assistência Social**. Brasília, 2004.
- CASTEL, Robert. **As metamorfoses da questão social: uma crônica do salário**. Petrópolis: Vozes, 1998.
- _____. **As armadilhas da exclusão**. In: WANDERLEY, Mariângela; BÒGUS, Lúcia; YAZBEK, Maria Carmelita. *Desigualdade e a questão social*. São Paulo: EDUC, 1997.
- COELHO, Teixeira. **Olhar e ser visto**. São Paulo: Comunique; coleção Masp, 2011.
- COSTA, Márcio Luiz. **Lévinas: uma introdução**. Petrópolis: Vozes, 2009.
- DELEUZE, G. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.
- _____. **Pourparlers**. Paris: Minuit, 1994.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é filosofia?** São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. ¿Que és un dispositivo? In: Michel Foucault, filósofo. Barcelona: Gedisa, 1990, pp. 155-161. Tradução de wanderson flor do nascimento.

ESCOREL, Sarah. **Vidas ao Léu: trajetórias de Exclusão Social**. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 1999.

_____. **Vivendo de teimosos: moradores de rua da cidade do Rio de Janeiro**. In: BURSZTYN, Marcel (org.). No meio da rua: nômades, excluídos, viradores. Rio de Janeiro: Garamond, 2000.

FERRARA, L. **A Estratégia dos signos**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

FLUSSER, Vilém. **Da religiosidade: a literatura e o senso de realidade**. São Paulo: Escritura, 2002.

GALEANO, Eduardo. **O livro dos abraços**. Porto Alegre: L&PM, 1991.

GEREMEK, Bronislaw. **Os filhos de Caim: vagabundos e miseráveis na literatura europeia**. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

IAMAMOTO, Marilda Vilela. **O serviço social na contemporaneidade: trabalho e formação profissional**. São Paulo: Cortez, 2000.

JORNAL AURORA DA RUA. Edições: abr./mai./ agos./ set./ dez. 2008; jan./fev./mar./out./nov.; 2009; agos./ setem. / out./ nov. / dez., 2010. jan. / jun./jul., 2011; fev./mar. 2012. Salvador.

LARROSA, Jorge Bondía. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. In: Revista Brasileira de Educação, n. 19, Jan/fev/mar/abr. 2002, p. 20-28.

LEIBNIZ, W. **Os Princípios da Filosofia Ditos a Monadologia**. In: Coleção Os Pensadores. 1ª edição. Vol XIX. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

LÉVINAS, Emmanuel. **O humanismo do outro homem**. Petrópolis: Vozes, 2009.

LISSOVSKY, M. **Sob o signo do “clic”**: fotografia e História em Walter Benjamin. In: Bianco, Bela-Feldman; Moreira Leite, Miriam L. (Orgs). *Desafios da Imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. 5ª Edição. Campinas: Papirus, 2006.

MARTINS, José de Souza. **Exclusão social e a nova desigualdade**. São Paulo: Paulus, 1994.

MERLEAU-PONTY, M. **A estrutura do comportamento**. São Paulo: Martins Fontes, 2006

MINISTÉRIO DO DESENVOLVIMENTO SOCIAL E COMBATE À FOME. Sumário Executivo. **Pesquisa Nacional Sobre a população em situação de rua**: Meta Instituto de Pesquisa de Opinião. Brasília: Secretaria de Avaliação e Gestão da Informação, 2008.

_____. **Orientações técnicas: centros de referência especializado em população de rua**. Centro pop, Brasília, 2011.

MOLLAT, Michel. **Os pobres na Idade Média**. Rio de Janeiro: Campus, 1989.

MORCH, Carmen. **Special Invitation**. Art Education at documenta 12 as critical practice. In documenta magazine. Cologne, 2007.

PREFEITURA MUNICIPAL DE BELO HORIZONTE. **Embarcação**. Revista da Secretaria Municipal da Assistência Social. Belo Horizonte, 2014.

PREFEITURA MUNICIPAL DE BELO HORIZONTE; CRR-UFMG. **Terceiro Censo de População em situação de Rua e Migrantes de Belo Horizonte**. GARCIA, Frederico (coord.). Belo Horizonte, 2013.

PROGRAMA DAS NAÇÕES UNIDAS PARA O DESENVOLVIMENTO (PNUD). **Relatório do Desenvolvimento Humano**. Lisboa, 2004.

RESENDE, Ricardo. **Os Desdobramentos da Gravura Contemporânea**. In: Gravura Brasileira. São Paulo: Cosac & Naify; Itaú Cultural, 2000.

ROSSET, Clément. **O real e seu duplo**: ensaio sobre a ilusão. São Paulo: José Olympio, 2002. 76

SILVA, Maria Lúcia Lopes da. **Mudanças recentes no mundo do trabalho e o fenômeno população em situação de rua no Brasil 1995-2005**. 220 f. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Política Social do Departamento de Serviço Social. Brasília: Universidade de Brasília, 2006.

SONTAG, Susan. **Ensaio Sobre Fotografia Lisboa**. Publicações Dom Quixote. Coleção: Arte e Sociedade, nº5, 1986.

SOUZA, Laura de Mello e. **Desclassificados do ouro**: a pobreza mineira no século XVIII. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1982.

STOFFELS, Marie-Ghislaine. **Os mendigos da cidade de São Paulo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.