

Universidade Estadual Paulista

“Júlio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes

ROBERTA COSTA SEGURA

CASA-CAIXA

Celestina e sua geometria instável

São Paulo

2017

ROBERTA COSTA SEGURA

CASA-CAIXA

Celestina e sua geometria instável

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – Unesp, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, Área de Concentração: Processos e Procedimentos Artísticos.

Orientador: Prof. Dr. José Paiani Spaniol

São Paulo

2017

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

S456c	<p>Segura, Roberta Costa, 1977-.</p> <p>Casa-caixa: Celestina e sua geometria instável / Roberta Costa Segura. - São Paulo, 2017.</p> <p>82 f. : il. color.</p> <p>Orientador: Prof. Dr. José Paiani Spaniol.</p> <p>Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.</p> <p>1. Espaço urbano – São Paulo (SP). 2. Arquitetura. 3. Arte concreta. 4. Pessoas desabrigadas - Paulo (SP). I. Spaniol, José Paiani. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.</p> <p>CDD 709.81</p>
-------	--

ROBERTA SEGURA

CASA-CAIXA

Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais no Curso de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – Unesp, com Área de Concentração em Processos e Procedimentos Artísticos, pela seguinte banca examinadora:

Prof. Dr. José Paiani Spaniol

Unesp – Orientador

Prof^a. Ma. Germana Monte-Mór Alves de Moraes

ECA - USP

Prof. Dr. Agnus Valente Germano da Silva

IA - Unesp

São Paulo, 20 de setembro de 2017

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha família, amigos.

Ao Orientador, mestres.

E aos Joões.

Pela paciência e estímulo.

RESUMO

A dissertação tem como objetivo traçar um paralelo entre a obra da artista e a casa de uma moradora em situação de rua, que sob o seu olhar, possuía um interesse estético, assim como em uma escultura, instalação ou objeto tridimensional, com forma, volume e relevo diferenciados.

Para criar maneiras de aproximar essa casa à processos de representações artísticas, será proposto uma comparação entre as montagens da moradora e aspectos formais presentes no construtivismo geométrico brasileiro (1950/70), nas artes e arquitetura, já que se pode ver, em ambos os casos, uma síntese organizacional por meio da geometria, mesmo que em propostas diferentes. A dissertação busca também discutir a influência da paisagem urbana na obra de artistas contemporâneos e da autora, aqui comentados nesse estudo.

Palavras-chave: Precariedade. Concretismo. Neoconcretismo. Arte Geométrica. Transi-tório. Arquitetura Vernácula. Deslocamento. Espaço Urbano. Centro. São Paulo.

ABSTRACT

The dissertation aims to draw a parallel between the work of the artist and the house of a homeless woman who, under her eyes, had an aesthetic interest, as well as a sculpture, installation or a three-dimensional object, regarding shape, volume and other forms. In order to create ways to bring this house closer to the processes of artistic representations, a comparison will be made between the dweller's montages and the formal aspects presented in Brazilian geometric constructivism (1950/70), in the arts and architecture, since some elements can be seen in both cases - an organizational synthesis through geometry, even in different proposals. The dissertation also seeks to discuss the influence of the urban landscape on the work of contemporary artists and the author, commented here in this study.

Keywords: Precariousness. Concretism. Neoconcretism. Geometric Art. Transitional. Displacement. Urban Space. Vernacular Architecture. Centre. São Paulo.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1: Roberta Segura. *Redes*, 2010
- Figura 2: Roberta Segura. *Celestina*, 2013
- Figura 3: Roberta Segura. *Detalhe de Celestina*, 2013
- Figura 4: Roberta Segura. *Relatos de Celestina*, 2013
- Figura 5: *Imagem do Edifício Andraus*, 1977
- Figura 6: Roberta Segura. *Celestina*, 2013
- Figura 7: Roberta Segura. *Celestina vai às compras*, 2013
- Figura 8: Roberta Segura. *Celestina vai às compras II*, 2013
- Figura 9: Roberta Segura. *Celestina*, 2013
- Figura 10: Roberta Segura. *Celestina*, 2013
- Figura 11: Roberta Segura, *Casa-Caixa*, 2010
- Figura 12: Roberta Segura. Detalhes das construções *de Celestina*, 2014
- Figura 13: Roberta Segura. *Pertences de Celestina*, 2014
- Figura 14: Abraham Cruzvillegas. *The Autoconstrucción Suites*, 2013
- Figura 15: Abraham Cruzvillegas. *The Autoconstrucción Suites*, 2013
- Figura 16: *Abraham Cruzvillegas, Autoconstrucción: Fragment: Lattice Bureau*, 2007.
- Figura 17: Theo Van Doesburg. *Hall da Universidade*, 1923
- Figura 18: Geraldo de Barros. *Movimento contra Movimento*, 1952
- Figura 219: Waldemar Cordeiro. *Sem-título*, 1958
- Figura 20: Hélio Oiticica. *Relevo Espacial VII*, 1959/1998. 24 Bienal (1998)
- Figura 21: Lygia Clark. *Superfície Modulada 20*, 1956
- Figura 22: Lygia Clark. *Bichos*, 1960
- Figura 23: Oiticica. *Penetrável*, Montagem Museu Berardo, 2012
- Figura 24: Hélio Oiticica, *Parangolé P15, CapaII, Incorporo a revolta*, 1967, 1968
- Figura 25: Roberta Segura. *Celestina e sua casa*, 2012
- Figura 26: Roberta Segura. *Interior da casa de Celestina*, 2013

Figura 27: Roberta Segura. *Casa-Caixa com transeuntes*, 2013

Figura 28: Lina Bo Bardi, *Casa de Vidro*, 1951

Figura 29: Gregori Warchavchik. *Casa Modernista*, 1929

Figura 30: Oscar Niemeyer. *Edifício Copan*, 1966

Figura 31: Álvaro Vital Brasil. *Edifício Esther*, 1938

Figura 32: Oscar Niemeyer. *Edifício Eiffel*, 1953

Figura 33: Roberta Segura. *Casa-Caixa (Detalhe)*, 2010

Figura 34: Roberta Segura. *Casa-Caixa (Detalhe)*, 2010

Figura 35: Roberta Segura. *Detalhe dos arranjos de Celestina*, 2013

Figura 36: Roberta Segura. *Casa-Caixa*, 2013

Figura 37: Roberta Segura. *Casa-Caixa*, 2012

Figura 38: Roberta Segura. *Roupas secam enquanto Celestina dorme*, 2013

Figura 39: Roberta Segura. *Casa-Caixa*, 2014

Figura 40: Roberta Segura. *Casa- Caixa*, 2013

Figura 41: Roberta Segura. *Casa-Caixa*, 2013

Figura 42: Roberta Segura. *Casa-Caixa*, 2013

Figura 43: Roberta Segura. *No hospital*, 2014

Figura 44: Roberta Segura. *Casa*, 2014.

Figura 45: Roberta Segura. *Casa*, 2014

Figura 46: Roberta Segura. *Casa*, 2014

Figura 47: Roberta Segura. *Casa*, 2014

Figura 48: Roberta Segura. *Fragmento do vídeo: CELESTINA: Casa-caixa*, 2017

Figura 49: Roberta Segura. *Fragmento do vídeo: CELESTINA: Casa-caixa*, 2017

Figura 50: Roberta Segura. *Fragmento do vídeo: CELESTINA: Casa-caixa*, 2017

Figura 51: Roberta Segura. *Redes*, 2010

Figura 52: Roberta Segura. *Redes*, Residência artística *Mode d'emploi*, Tours, França, 2010

Figura 53: Roberta Segura. *Redes*, 2010

Figura 54: Roberta Segura. *Redes*, 2010

Figura 55: Roberta Segura. *Casa*, 2010

Figura 56: Roberta Segura. *Casa*, 2010

Figura 57: Roberta Segura. *Casa*, 2010

Figura 58: Roberta Segura. *Casa*, 2010

Figura 59: Gabriel Sierra. *Sem Título*, 2006

Figura 60: Roberta Segura. *Casa-Caixa*, 2013

Figura 61: Roberta Segura. *Escultura Precária*, 2013

Figura 62: Roberta Segura. *Escultura Precária*, 2013

Figura 63: Roberta Segura. *Escultura Precária*, 2013.

Figura 64: Roberta Segura. *Escultura Precária*, 2013

Figura 65: Roberta Segura. *Escultura Precária*, 2013

Figura 66: Roberta Segura. *Escultura Precária*, 2013

Figura 67: Roberta Segura. *Escultura Precária*, 2013

Figura 68: Roberta Segura. *Desenhos Precários*, 2016.

Figura 69: Roberta Segura. *Desenhos Precários*, 2016.

Figura 70: Roberta Segura. *Desenhos Precários*, 2016.

Figura 71: Roberta Segura. *Desenhos Precários*, 2016.

Figura 72: Francis Alys. *Às vezes fazer algo leva a nada*, 1997

Figura 73: Gabriel Orozco. *"Cats and Watermelons"*, 1992

Figura 74: Gabriel Orozco. *Tortillas y Ladrillos (Tortillas and Bricks)*

Figura 75: Robert Smithson. *Monuments of Passaic*, 1967

Figura 76: Roberta Segura. *Casa-Caixa*, 2013

Figura 77: Roberta Segura. *Primeira foto tirada da casa de Celestina*, 2010

Figura 78: Roberta Segura. *Casa-Caixa*, 2014

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1. CELESTINA.....	14
1.1 A Saúde.....	18
1.2 Resistir.....	20
1.3 A casa é o cosmos.....	22
1.4 O nome: Celestina.....	24
2. CELESTINA E SEUS PROCESSOS CONSTRUTIVOS.....	26
2.1 Construir. Destruir. Reconstruir.....	26
2.2 O Processo Criativo.....	27
2.3 Nômades e Sedentários.....	27
2.4 Abrigar/Habitar.....	30
2.5 Autoconstrução.....	30
3. CELESTINA E AS CORRENTES MODERNISTAS.....	33
3.1 O Construtivismo nas Artes.....	33
3.2 Concretismo e Neoconcretismo.....	35
3.3 Estética da Ginga.....	37
3.4 A casa como obra.....	41
3.5 Referência Escultórica.....	42
3.6 A Arquitetura Moderna.....	44
3.7 O Centro.....	48
3.8 Arquitetura x Não-Arquitetura.....	50
4. PRODUÇÃO ARTÍSTICA.....	52
4.1. A influência de Celestina em minha obra.....	52
4.1.1 Casa-Caixa.....	52

4.1.2 SP ESTAMPA 2014.....	60
4.1.3 <i>CELESTINA: Casa-Caixa</i> – Vídeo.....	63
5. OUTRAS PRODUÇÕES.....	66
5.1 Desenhos em Redes.....	66
5.2 A casa dos moradores em situação de rua.....	69
5.3 A influência geométrica no universo artístico contemporâneo.....	71
5.4 Esculturas Precárias.....	73
5.5 Desenhos Precários.....	80
6. A CIDADE E SUAS FORMAS.....	83
6.1 Os artistas e a cidade.....	83
6.1.1 Francis Alys.....	83
6.1.2 Gabriel Orozco.....	84
6.1.3 Robert Smithson.....	86
6.2 A precariedade das formas.....	87
6.3 São Paulo – Metrópole Precária.....	89
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	92
BIBLIOGRAFIA.....	94

INTRODUÇÃO

Em 2009, depois de um longo período de residência em Londres (oito anos), retornei ao Brasil. Com um olhar temporariamente deslocado da cultura local, minha produção artística sofreu um período de mudanças. Da permanência sugestiva alcançada pela tinta a óleo, em trabalhos com a referência a fotografias antigas, encontrei na acrílica maior liberdade. Por meio de linhas e desenhos geometrizados, pintados diretamente sobre o papel pendurado na parede, me apropriei da tinta escorrida como um elemento pictórico.

Em meio a essa produção, alternada por percursos pelo centro da cidade de São Paulo, algo me chamou a atenção - as casas de papelão dos moradores em situação de rua e em específico, a de Celestina.

Construídas em diversos tamanhos e formas, meu olhar atribuía às tais estruturas valores tridimensionais - os mesmos encontrados em uma obra escultórica ou instalativa, com propostas de volume, relevo, espacialidade, materialidade, temporalidade e outros. Porém, sem serem produzidas por artistas e nem com tais intenções.

Ao conhecer Celestina, estabeleci um contato com a moradora e, por ir lá diversas vezes, realizei um vasto registro sobre ela e sua casa, por meio de vídeos, fotografias e depoimentos. Nesse processo, percebia um senso estético em possível ação, ao montar e desmontar seus pertences e aproveitar diversos elementos de seu entorno, em supostas associações simbólicas.

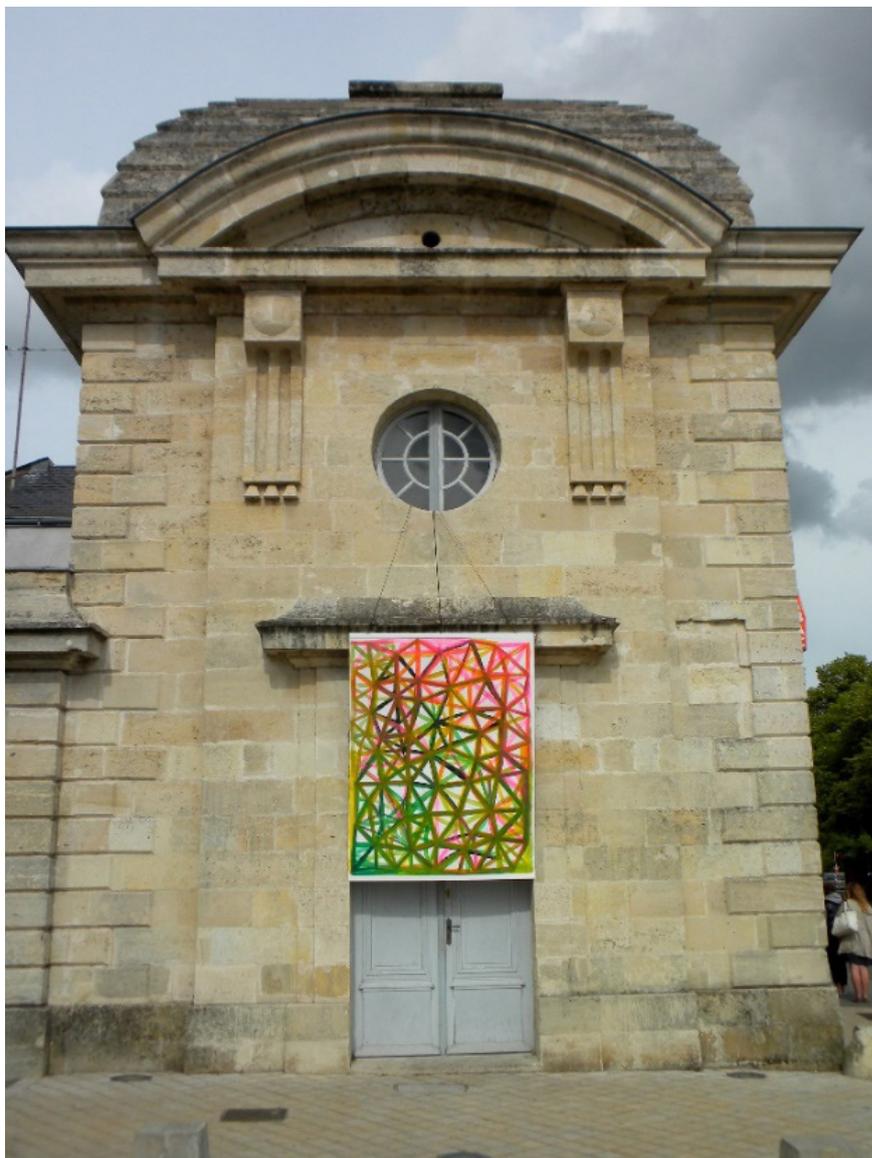
A partir dessas observações, propus uma interlocução entre suas desconstruções e minha produção artística, já que havia em ambos os casos uma elaboração tridimensional com uma possível orientação geométrica, que também contavam com o centro de São Paulo como pano de fundo de suas tramas.

Para completar esse estudo, como o território em questão – a cidade de São Paulo – sofre, até os dias de hoje, uma forte influência da arquitetura moderna brasileira (1930/1970), sugiro uma comparação entre os processos desconstrutivos de Celestina e alguns aspectos do construtivismo moderno brasileiro, nas artes e arquitetura, com o intuito de reconhecer na moradora processos simbólicos em suas montagens.

Além do caráter formal, também me chamava à atenção o fato de a moradora ter ocupado o mesmo local por mais de vinte anos e nele ter mantido vivo um modo de vida típico de um local privado, com rotinas e hábitos pessoais, porém, em seu caso, localizada em meio a um espaço público.

E por último, uma proposta estética sobre a cidade de São Paulo – suas contradições e complexidades, observadas em minha produção e na obra de outros artistas, também comentados aqui e influenciados pelo território urbano das grandes metrópoles.

Figura 1



Roberta Segura, *Redes*, acrílica sobre vinil, 2010

1. CELESTINA

“A casa é nosso canto do mundo.

Ela é, como se diz amiúde,

nosso primeiro universo.

É um verdadeiro cosmos.”

Gaston Bachelard, *A Poética do Espaço*.

Seu nome: Celestina Bento de Godói Vieira, mas seu apelido ou como era conhecida nas ruas: Xuxa. Uma figura emblemática, de postura elegante e notavelmente de rígida educação. Não sabia ao certo sua idade, pois não tinha documentos. Disse estar na casa dos cinquenta anos, mas aparentava mais de sessenta. Era branca, de cabelos sempre tingidos loiro, estatura baixa, magra e, mesmo nas ruas, aparentava sinais de vaidade. Usava sempre a mesma roupa, doada por seus amigos (trabalhadores ou donos do comércio local). Complementava sua vestimenta com adereços, alfinetes, sacos plásticos, pingentes, papéis e outros. Usava sempre meias compridas, geralmente listradas, até acima dos joelhos. Fumava Marlboro (comprado com o dinheiro que recebia das caixas que vendia) e ficava sentada durante o dia na calçada de uma lanchonete, observando as pessoas que passavam por ela. Fazia suas necessidades no banheiro de um prédio de escritório próximo, e, quando a conheci, falava pouco com as pessoas que passavam por ela.

Figura 2



Roberta Segura, *Celestina*, 2013

Figura 3



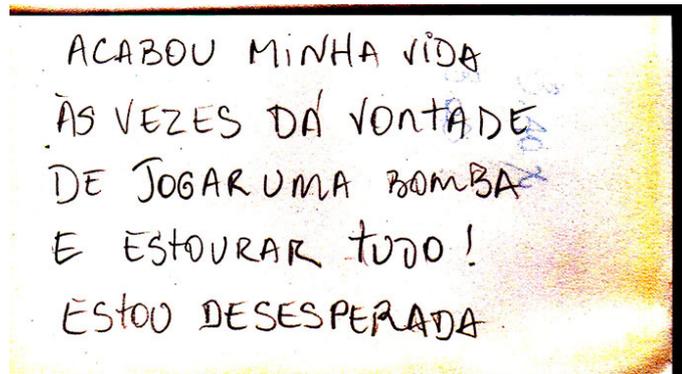
Roberta Segura, *Detalhe de Celestina*, 2013

Sua casa ficava no centro de São Paulo, especificamente na Rua 24 de Maio. Aqueles que a conheciam de longa data confirmavam o fato dito pela moradora: ocupar o mesmo local da rua por mais de vinte anos.

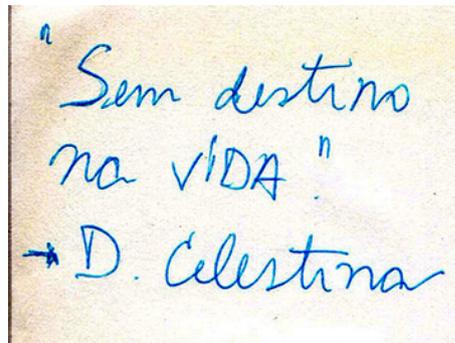
Na época em que a conheci (2010), em alguns dias estava lúcida, calma e consciente, contava histórias de seu passado, fazia perguntas sensatas e comentários relevantes. Já em outros dias, demonstrava um tipo de indignação e raiva frente a sua realidade precária, quando se via invisível em meio a tantas pessoas que a cruzavam diariamente. Nessas ocasiões repetia diversas vezes: “estou revoltada com a situação”, “não quero papo com ninguém”.

Às vezes falava sobre seu pai, “papai”, sua mãe, “mamãe”, suas irmãs, sua infância, a casa em que morou no centro de Goiânia, e pedia que eu a ajudasse a retornar para sua família. Disse também que o delegado havia ficado com seu RG e que sem seu documento não poderia ir a lugar nenhum. Chegou a informar o nome completo de seus pais, porém sem sua data de nascimento se tornava difícil conseguir informações. Tentei fazer um levantamento em instituições que ajudam moradores em situação de rua, mas nunca obtive resultado.

Figura 4



ACABOU MINHA VIDA
ÀS VEZES DÁ VONTADE
DE JOGAR UMA BOMBA
E ESTOURAR TUDO!
ESTOU DESESPERADA.



"Sem destino
na vida."
→ D. Celestina

Roberta Segura, *Relatos de Celestina anotados pela artista*, 2013

Seu quadro clínico e psicológico não é possível de ser afirmado. Aqueles que a conheciam de longa data diziam que a moradora demonstrava algum tipo de esquizofrenia, devido a sua oscilação de humor. Além de não conversar mais com as pessoas de seu entorno e não falar coisas coerentes. Ficava sentada num canto, observando os transeuntes e repetia sempre as mesmas frases.

Não se sabe ao certo o que a levou às ruas. Uma vez disse que trabalhou perto da Av. Angélica e que nesse tempo morou na casa de uma patroa. Além disso, o responsável pela lanchonete mais próxima uma vez mencionou que, por um certo tempo, Celestina recebia a visita de uma moça que se dizia sua filha, porém, devido à orientação homossexual da moça, a moradora a ignorou, dizendo não ser sua mãe. Segundo o relato, a moça deixou de vê-la.

Essa e outras informações não são possíveis de serem confirmadas, pois mesmo as pessoas que dividiram suas histórias não tinham certeza da veracidade delas.

Outro detalhe que haviam comentado é que Celestina havia, possivelmente, sobrevivido ao famoso incêndio do Edifício Andraus¹ (fato comentado por mais de uma pessoa que a conheceu). E que no começo de sua estadia na rua era possível ver queimaduras em sua pele e ouvir seu depoimento sobre o ocorrido. Porém quando a conheci, usava sempre meias compridas e coloridas, e não falava mais sobre isso.

Talvez uma das razões de sua resistência em sair das ruas fosse alguma claustrofobia ou receio de estar em lugares fechados, devido ao ocorrido no incêndio.

Figura 5



Imagem do Edifício Andraus estampada na capa da revista “O Cruzeiro”, em 25/02/72.

(Disponível em: *Aeromagazine*, 29 de fevereiro de 2012)

1 Edifício no centro de São Paulo, palco de um incêndio em 24 de fevereiro de 1972, com 16 mortos e 330 feridos.

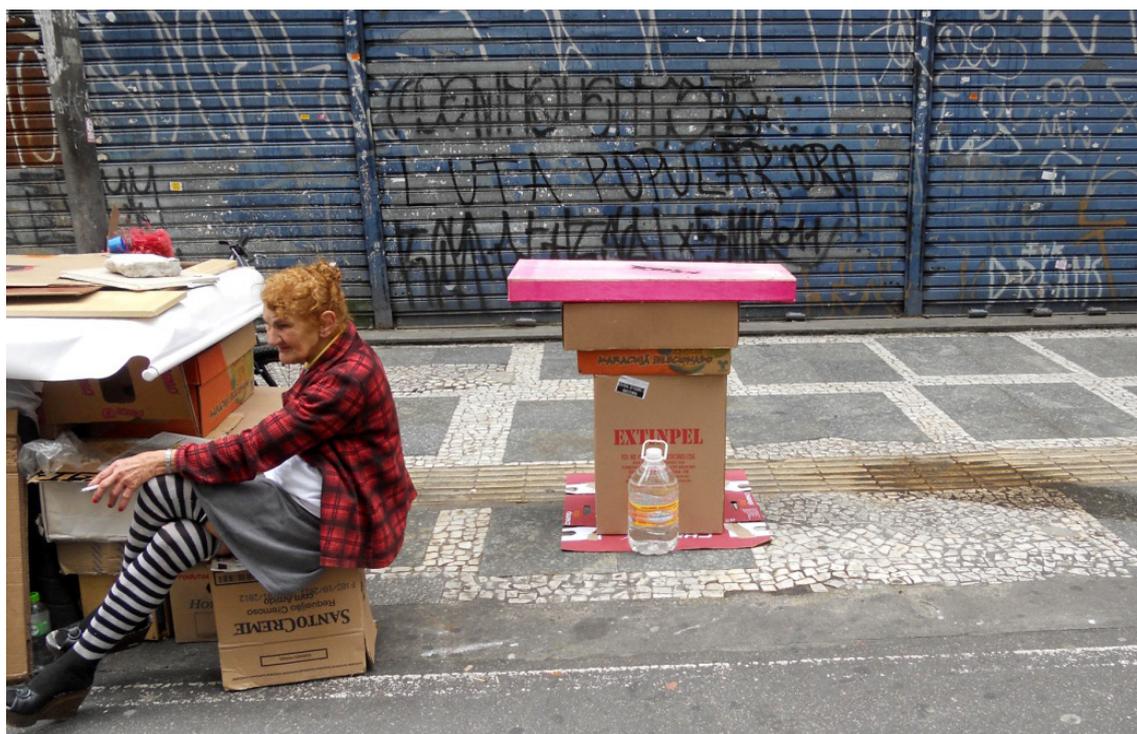
É possível que nos últimos anos de vida a moradora realmente tenha sentido vontade de sair de lá, porém já era tarde. Ela não mantinha mais contato com nenhum familiar e sua memória parecia funcionar em uma ação repetitiva, como se não tivesse mais certeza sobre os fatos de sua vida e que de tanto repetir frases inventadas, passasse a acreditar na veracidade delas.

1.1 A Saúde

Celestina era acompanhada pelas assistentes sociais da Unidade Básica de Saúde (UBS) mais próxima, responsáveis por checar seu estado de saúde regularmente. Nesses encontros, lhe davam a opção de levá-la a um abrigo ou, se necessário, a um centro médico, porém a moradora tinha receio de sair e não ser trazida de volta, e com isso não ia a lugar nenhum. As pessoas que a conheciam, diziam que já haviam tentado tirá-la de lá, porém ela sempre retornava ao mesmo lugar - à sua casa.

Nos últimos anos percebi que Celestina reclamava de dores em seu corpo, que a deixavam apreensiva. Chegou a dizer: “Anjo, o delegado precisa resolver minha situação, assim não tem mais condição”, “preciso ir embora daqui”. As assistentes diziam que seu corpo deveria estar comprometido devido a tantos anos de maus tratos.

Figura 6



Em 2014, Celestina adoeceu e foi finalmente retirada das ruas, levada a um abrigo da prefeitura, ao mesmo tempo em que exames eram realizados para indicar sua real condição de saúde. As assistentes comentaram a possibilidade de um câncer em estado avançado, pois ela não conseguia mais comer direito.

Cheguei a visitá-la no abrigo algumas vezes. Nesse local, cortaram seu cabelo, colocaram a mesma roupa que em todas as mulheres, e, com isso, tiraram sua identidade (percebi que muitas mulheres ali pareciam ter sido abandonadas pela família e apresentavam um processo de deterioração). Nesse momento, a doença se agravou, pois sua força de vontade em permanecer no mundo talvez não estivesse na semelhança com o próximo, mas sim na evidência de suas diferenças e em sua identidade conquistada com a vida na rua.

Ao sair do abrigo, foi levada à um hospital e, depois de algumas semanas, veio a falecer. Todos os procedimentos sempre foram comunicados a mim, inclusive seu atestado de óbito, pois não havia ninguém por perto que se responsabilizasse.

Figura 7



Roberta Segura. *Celestina vai às compras*, 2013

Figura 8



Roberta Segura. *Celestina vai às compras II*, 2013

1.2 Resistir

Lembro-me de uma sexta-feira a tarde em que passei pela casa da moradora. Nesse dia, a rua estava muito agitada, com transeuntes, bicicletas, carros, e pessoas que não paravam de passar. A moradora carregava caixas de lá para cá, dava gritos de raiva, de alguma coisa que lhe havia acontecido (mas não se sabe ao certo o quê). Ventava, havia poeira, papéis voavam, dava para ver o Teatro Municipal por detrás dela e Celestina repetia mais ou menos assim:

-Dá vontade de explodir tudo isso! Que bagunça é essa! Só Deus para me manter aqui. Assim não tem condições!

Realmente, aquele aglomerado de pessoas e coisas, dava a impressão de um estado de caos urbano, prestes de um colapso, que só uma pessoa como ela - “sem destino na vida”, para resistir a uma situação em meio a um território carregado de tantas tensões.

Celestina resistia em muitos aspectos – à chuva, ao frio, àqueles que queriam tirá-la das ruas, às doenças, à violência, aos modos convencionais de habitar, entre outros.

Entre suas resistências, me intrigava o fato de a moradora se apropriar de um espaço público por tanto tempo e nele manter viva sua referência de casa, afetividade, fortaleza e abrigo. Em um processo quase que imperceptível às pessoas que passavam por ela diariamente.

Figura 9



Roberta Segura, *Celestina*, 2013

1.3 A casa é o cosmos

Para refletir sobre as apropriações dos espaços de Celestina, por um viés poético, escolhi o livro de Gaston Bachelard, *Poética do Espaço*², onde o autor faz referência às experiências vividas nos espaços da casa, capazes de agir subjetivamente, em outros momentos da vida, sob a memória de cada um.

É possível associar algumas reflexões do capítulo “Casa. Do porão ao sótão. O sentido da cabana.”, às organizações de Celestina:

(...) a casa é uma das maiores (forças) de integração para os pensamentos, as lembranças e o sonho do homem. Nessa integração, o princípio de ligação é o devaneio. O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes (...). Na vida do homem, a casa afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É corpo e é alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser “jogado no mundo” (...) o homem é colocado no berço da casa.” (BACHELARD, 1993, p.26)

Segundo Bachelard, a casa é onde se encontra abrigo “(...) a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz”.³

Pensa-se que, por ter ocupado o mesmo local por mais de vinte anos, é provável que Celestina tenha encontrado ali um abrigo com o mínimo de dignidade necessária para sua sobrevivência e talvez sua saída a um lugar fechado pudesse lhe causar outros desconfortos, que arriscassem a liberdade e identidade conquistadas na rua.

Bachelard comenta também sobre a impossibilidade de descrever os espaços da casa como um objeto. “É preciso superar os problemas da descrição - seja ela subjetiva ou objetiva - para atingir as virtudes primárias, a função original do habitar”.⁴

Aplicado a Celestina, o trecho nos aponta dificuldades em entender sua história pela simples coerência dos fatos, já que suas construções, sem portões ou certificado de propriedade, criavam vínculos afetivos entre a moradora e o local, que contribuía para sua permanência, mesmo com todas as dificuldades e interferências.

Ainda no capítulo, Bachelard comenta também sobre a presença da casa natal na memória do indivíduo e o retorno dessa lembrança, em outros lugares e momentos de sua vida.

2 Martins Fontes, 2005

3 Idem, p. 26.

4 Idem, p. 24.

“Mas para além das lembranças, a casa natal está fisicamente inserida em nós. Ela é um grupo de hábitos orgânicos. Após vinte anos, apesar de todas as escadas anônimas, redescobriríamos os reflexos da “primeira escada”.” E ainda, “A casa natal gravou em nós a hierarquia das diversas funções de habitar. Somos um diagrama das funções de habitar aquela casa; e todas as outras não passam de variações de um tema fundamental”.⁵

Bachelard atribui essa referência afetiva a locais de longas permanências, aconchegos ou intimidades em momentos da infância - “espaços de solidão para abrigar os devaneios da memória”.⁶

Em sua casa, Celestina costumava pendurar suas roupas molhadas para secar nas caixas, usando-as como varais, lavava suas roupas em bacias conseguidas na rua e tinha entre seus pertences uma vassoura velha, com a qual, não era raro vê-la varrer a calçada, como seu quintal.

Algumas de suas ações pareciam revisitar sua infância interiorana, que, por meio de conversas, dava a impressão de ter sido em um núcleo familiar sólido, aconchegante e de rígida educação.

Talvez a imagem de sua casa natal presente em sua memória tenha lhe garantido, em outros momentos e outros lugares de sua vida, uma forte sensação de segurança.

5 Idem, p. 34.

6 Idem, p. 34.

Figura 10



Roberta Segura. *Celestina*, 2013

1.4 O nome – Celestina

Seu nome: Celestina Bento de Godói Vieira, mas nas ruas era conhecida por Xuxa. Desde o primeiro dia que em que conversamos, a moradora se apresentou por seu nome verdadeiro, e assim passei a chamá-la, porém nas ruas ninguém a conhecia dessa maneira.

Em suas conversas, Celestina citava sempre o nome de Deus, como seu protetor, por meio de expressões como: “Vai com Deus”, “Fica com Deus”, “Só Deus”, frases que a faziam se sentir mais segura ou acolhida, apesar da vulnerabilidade de seu entorno. Também percebia no modo de suas expressões heranças de uma formação Cristã.

Mesmo com suas crenças e uma postura rígida diante de suas necessidades, é curioso perceber como a moradora resistia a um terreno tão árido e perigoso, mantendo nele um nome tão especial – Celestina. Talvez seu nome lhe garantisse um estado de pureza ou segurança frente a esse território, e sugerisse um contato “Celestial”, que lhe evocasse algum tipo de proteção.

Em algumas vezes que a encontrei, a moradora também se referia a mim como “anjo”. Talvez usasse esse nome por eu sempre buscar interagir com ela, e não apenas passar sem a notar. Nesses encontros ela nunca me pedia nada, a não ser que a ajudasse com seus documentos. Às vezes eu oferecia alguma roupa, uma comida ou um trocado, mas mesmo assim, ela aceitava apenas o essencial. Parecia não se preocupar com exageros.

Ela também não comia qualquer coisa, como restos de comida que não gostava. Mesmo nas ruas, parecia manter suas preferências e gostos, o que a tornava uma pessoa de opinião forte. Lembro-me de quando fui visitá-la no hospital e a moradora me pediu um prato de salsicha, pois comentou que a comida de lá estava muito ruim.

Recordo-me também que, com o contato estabelecido, ela passou a perguntar sobre minha vida: com quem eu morava, o que fazia, sobre minha família (mandava saudações a ela), chegou a dar opinião sobre meu corte de cabelo, ou a fazer comentários quando não gostava de alguma roupa que eu usava, como em conversas com uma amiga.

2. CELESTINA E SEUS PROCESSOS CONSTRUTIVOS

2.1 Construir. Destruir. Reconstruir.

Todos os dias, a moradora montava e desmontava sua casa, com o papelão dispensado pelo comércio. No final da tarde, esperava as lojas fecharem as portas (no caso, a lanchonete) para escorar seus pertences e montar sua casa para a noite. Na manhã seguinte desmontava seu “castelo”, empilhando o material novamente sobre a calçada ou sob sua vista. Guardava apenas o que vestia e alguns objetos, como garrafas e plásticos para protegê-la de uma eventual chuva. Excessos de pertences corriam o risco de serem removidos pela Guarda Civil ou pela Polícia Militar, fato que a deixava “revoltada”.

A ação de montar e desmontar lhe mantinha ocupada e lhe dava uma sensação de responsabilidade frente ao ciclo de materiais dispensados diariamente pelo comércio local. Como se as caixas vazias lhe garantissem uma importância semelhante ao valor dos produtos previamente embalados.

Figura 11



Roberta Segura, *Casa-Caixa*, 2010

1.2 O processo criativo

Ao observar alguns detalhes das construções de Celestina, como uma boneca acolhida em uma caixa, pingentes por suas roupas, sacos plásticos em seus pés e por seu corpo, usados como adereços, logotipos propositalmente a mostra, caixas sobrepostas em encaixes virtuosos, e outros, suspeitei de um senso estético, talvez inconsciente, em operação nas configurações da moradora. Fato que a diferenciava de outras pessoas em situação semelhante.

Também associo sua incansável ação de montar e desmontar ao processo criativo de um artista, em busca da concretização de ideias, pensamentos ou especulações, sem formas definidas no mundo material. Ou talvez tenha sido o meu olhar de artista, em busca de interlocuções com o processo criativo, que tenha observado em tais construções algum tipo de distinção. E nesse processo, talvez minha percepção também passasse despercebida ao olhar do outro.

Em seu livro *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*,⁷ a arquiteta e urbanista Paola Berenstein Jaques considera impossível afirmar que haja, como proposta inicial, uma vontade artística ou uma reflexão estética nas construções das favelas. Segundo a autora, a função principal desses lugares é de gerar abrigo e não em produzir arte, porém, concorda com a possibilidade de um “potencial artístico” ou “uma reserva de arte” operante (JACQUES, 2003, p.12), mas que tais experimentos talvez dependam de uma interlocução artística, individual ou coletiva, que revelem seus potenciais ou os tornem visíveis.

1.3 Nômades e Sedentários

Segundo o autor e pesquisador Antonio Careri, em seu livro *Walkspaces, o caminhar como prática estética*,⁸ ao comparar os processos nômades e sedentários de ocupação do espaço,⁹ há etimologicamente no termo nômade, a definição do *Homo ludens* – aquele que usa o tempo e o espaço de forma lúdica: “o homem que brinca e que constrói um efêmero sistema de relações entre a natureza e a vida”.

7 Todos os trechos da autora comentados nesse estudo foram retirados do mesmo livro.

8 Editora G. Gili, 2013.

9 Os nômades são povos sem habitação fixa, que vivem permanentemente mudando de lugar. Já os sedentários possuem moradia fixa.

Já no caso sedentário, o autor identifica o *Homo faber* – “o homem que trabalha e que sujeita a natureza para construir um novo universo artificial” (CARERI, 2013, p.36) – com um tempo inteiramente útil-produtivo, contrário ao *Ludens* e seu tempo livre.

Ao aplicar tais comparações ao modo de vida de Celestina, como a moradora não tinha garantias sobre o seu território e corria o risco de ser removida a qualquer momento, percebe-se uma presença nômade/*Ludens* em seu processo de ocupação. Com isso, pode-se reconhecer ações criativas, simbólicas e até mesmo estéticas, nas montagens de sua casa, em seu modo de se vestir, viver e organizar seus pertences.

Figura 12



Roberta Segura, *Detalhes das construções de Celestina*, 2014

Figura 13



Roberta Segura, *Pertences de Celestina*, 2014

2.4 Abrigar/ Habitar

Em *Estética da ginga*,¹⁰ os processos nômades e sedentários são abordados por meio das funções de abrigar e habitar no que se refere ao território das favelas. Segundo a autora, “a ideia de abrigar equivale a de cobrir, de revestir de uma matéria para se proteger, de se esconder ou de se esquentar num interior (...) é constituir uma delimitação entre interior e exterior.” (JACQUES, 2003, p.26) Para ela, abrigar refere-se a uma ação temporária, enquanto que habitar sugere permanência e durabilidade.

Tal definição é complexa ao compará-la aos procedimentos de Celestina, já que a moradora fazia suas construções diárias e provisórias com o intuito de abrigar-se, porém, ao repetir suas ações em um mesmo local, por mais de vinte anos, também havia nelas uma ideia de permanência, por meio de seus hábitos e rotinas.

1.5 Autoconstrução

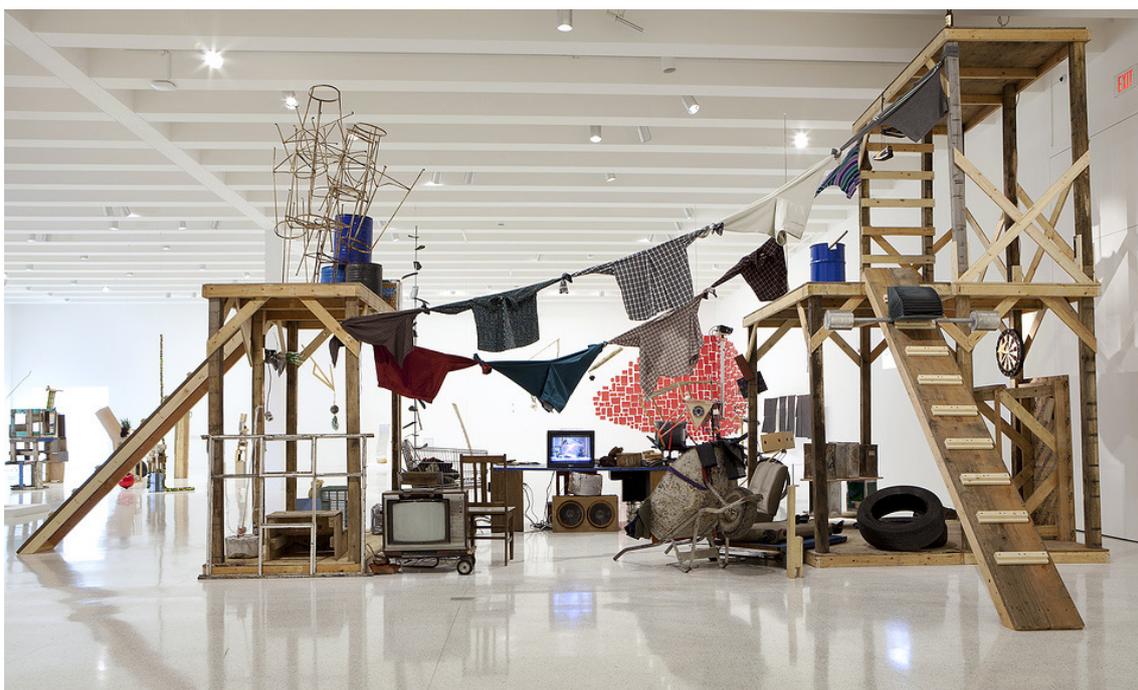
O artista mexicano Abraham Cruzvillegas,¹¹ morador da cidade do México, trabalha a autoconstrução como poética de suas obras. Nelas, recolhe diversos materiais empilhados e encontrados nas ruas, muitas vezes classificados como lixo. Para ele, o acúmulo e o reuso de materiais funciona como metáfora do artista atual e da vida nas grandes metrópoles, com suas forças múltiplas, vivas, pulsantes e contraditórias, e que em alguns momentos dão a impressão de estar à beira de um colapso.

Sua obra *Autoconstrução* faz referência às habitações construídas pelos próprios moradores, com materiais recolhidos em seu entorno, e sem nenhum conhecimento específico em arquitetura. A autoconstrução faz parte de uma ação pessoal, ligada à escassez de recursos e à necessidade de buscar soluções partindo de quase nada. Para o artista, formas diversas de ocupação dão um novo sentido à cidade, com forças contraditórias em um mesmo território. O artista também cresceu em uma área ocupada, com seus pais vindos do interior e sem condições para pagar por moradia. Para ele, a disputa pelo espaço faz da cidade um território de maior autoridade, por parte das pessoas que dele se apropriam, e criam maneiras diversas de habitá-lo.

10 Todos os trechos da autora comentados nesse estudo foram retirados do mesmo livro.

11 México, 1968.

Figura 14



Abraham Cruz Villegas, Parte da Instalação *The Autoconstruction Suites*, 2013
(Disponível em: The Walker Art Center)

Figura 15



Abraham Cruz Villegas, Parte da Instalação *The Autoconstruction Suites*, 2013
(Disponível em: <http://www.walkerart.org>)

Figura 16



Abraham Cruzvillegas, *Autoconstrucción: Fragment: Lattice Bureau*, 2007

(Disponível em: <http://www.kurimanzutto.com>)

3. CELESTINA E AS CORRENTES MODERNISTAS¹²

Quando passei a observar a casa da moradora regularmente, além dos detalhes estéticos, havia outro aspecto que me chamava à atenção: por ocupar o centro de São Paulo - um local histórico para a Arquitetura Moderna brasileira (1930/70), suas construções efêmeras provocavam um contraponto simbólico à rigidez formal modernista, nas artes e arquitetura, ao montar e desmontar sua casa sem garantias de permanência.

Com o objetivo de propor tais comparações, realizei uma pesquisa sobre a atuação dos estilos concretistas no Brasil, já que havia nas formas da moradora e no modernismo, uma organização espacial com segmentos geométricos, porém, com funções opostas.

3.1 O Construtivismo nas Artes

As correntes construtivistas que vigoraram no Brasil, a partir dos anos 1950, tiveram sua origem no Concretismo geométrico de países como Holanda, Suíça e Alemanha, além de influências formais do Construtivismo Russo (mais diretamente nas experiências Neoconcretas dos artistas cariocas).

Contrários aos movimentos europeus de vanguarda, com apoio à expressão subjetiva e individual do artista (como Fauvismo, Surrealismo, e outros), os Concretistas buscavam uma integração entre arte e sociedade, “ao lado de realizações práticas e aplicações cotidianas.” (BRITO, 2014, p.310) Tais propostas causaram uma ruptura nas atividades dos artistas brasileiros da época que, ainda sob influência da Semana de 22, mantinham-se preocupados com representações regionalistas, e contavam com o apoio de um estado paternalista sobre suas escolhas.

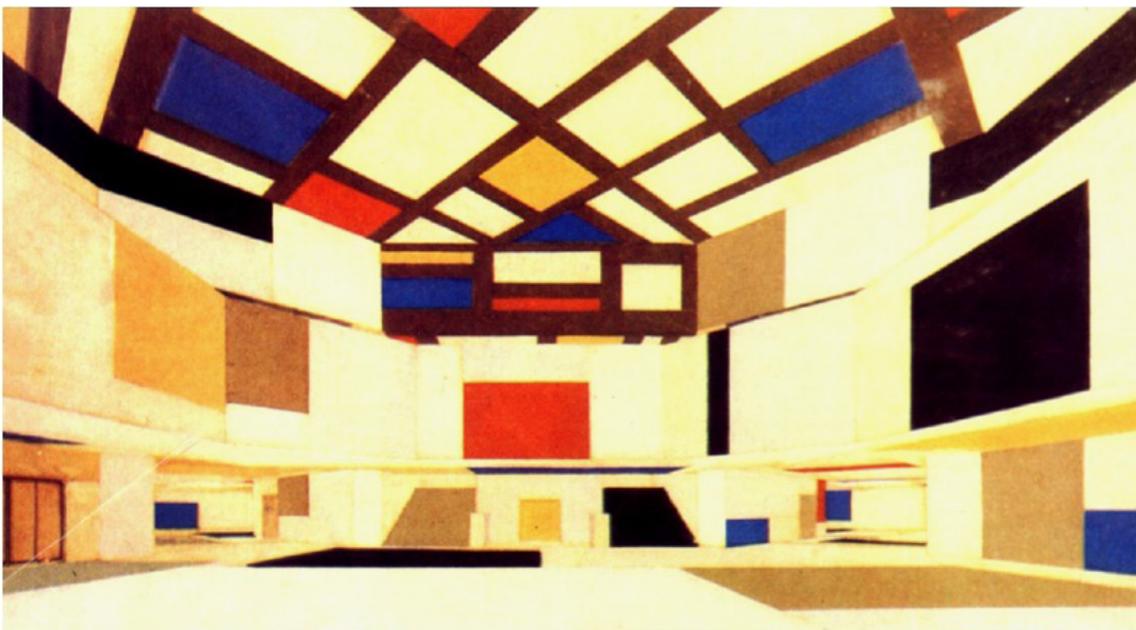
No Brasil, o projeto construtivista fazia parte de um plano de desenvolvimento econômico nacional, e tinha entre suas propostas, o estímulo cultural no campo das artes, arquitetura, literatura e outros.

12 Os termos Moderno, Modernidade ou Modernismo usados no texto fazem referência ao movimento cultural Modernista ocorrido no Brasil, no Século XX.

Segundo Aracy Amaral, crítica e responsável por uma das maiores retrospectivas sobre arte concretista brasileira:¹³ “Depois da Segunda Guerra Mundial há no Brasil um movimento desenvolvimentista, com altas dos preços internacionais do café, investimentos de capitais, novos mercados de trabalho, implementação da indústria automobilística, novos meios de comunicação, a construção de Brasília, entre outros.” (AMARAL, 1977, p.312)

De cunho racionalista, o concretismo propunha uma ruptura no espaço figurativo da pintura, por meio de uma síntese geométrica, não-metafórica e universal, em composições que evidenciavam a campos de cores, formas e volumes, além de propor o rompimento do plano bidimensional da pintura e a expansão de seus elementos para o próprio espaço expositivo, em busca de um diálogo com a arquitetura e outros meios.

Figura 17



Theo Van Doesburg, *Hall da Universidade*, 1923

(Disponível em: <http://www.tate.org.com>)

13 *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte* - Pinacoteca do Estado de São Paulo/ Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1977.

3.2 Concretismo e Neoconcretismo

“A grosso modo: o concretismo seria a fase dogmática, o neoconcretismo, a fase de ruptura.”

Ronaldo Brito

No Brasil, (1950/67) - a arte construtiva esteve dividida em dois blocos: de um lado o Concretismo¹⁴ paulista, orientado pelas propostas de Max Bill e pelos conceitos funcionais da *Bauhaus*¹⁵ (projeto de inserção social por meio da arte) e de outro, pelo grupo Neoconcretista¹⁶ carioca, organizados de maneira dispersa e com maior liberdade.

As duas propostas, de formas distintas, foram responsáveis por um período de intensas experimentações no campo das artes, que, segundo Brito, faziam parte de uma mesma estratégia cultural. (BRITO, 1977, p. 306) Porém, foi com a produção neoconcreta, e sua maior liberdade de atuação, que houve pela primeira vez um reconhecimento internacional de um projeto brasileiro de arte contemporânea.

Figura 18



Geraldo de Barros, *Movimento contra Movimento*, 1952

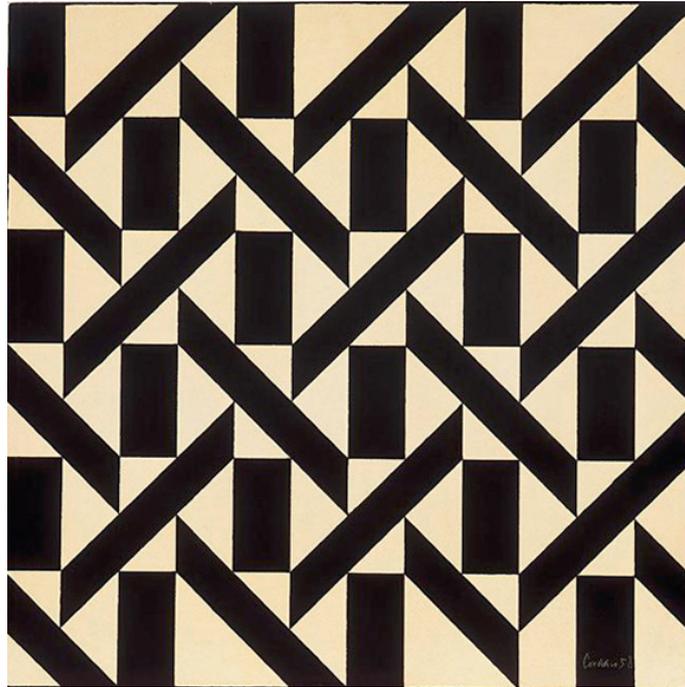
(Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br>)

14 Uma proposta de arte relacionada a questões matemáticas e elementos pictóricos, usados de maneira objetiva e em série, por meio de sistemas de cores, formas e volumes. (GULLAR, 1985, p.233)

15 Alemanha, 1919-1933.

16 A pesquisa Neoconcreta não tinha caráter científico e contava com o apoio de críticos como Mário Pedrosa, Ferreira Gullar e Ronaldo Brito. Preocupados com questões filosóficas e não apenas técnicas. (BRITO, 1977, p.304)

Figura 19



Waldemar Cordeiro, *Sem-título*, 1958

(Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br>)

Figura 21



Lygia Clark, *Superfície Modulada 20*, 1956

(Disponível em: <http://www.mac.usp.br>)

Figura 20



Hélio Oiticica, *Relevo Espacial VII*, 1959/1998. 24 Bienal (1998)

(Disponível em: <http://www.bienal.org.br>)

3.3 Estética da Ginga

No campo das artes, minha pesquisa se deu a partir do contato com as obras dos artistas neoconcretos, como de Lygia Clark e de Hélio Oiticica, e por meio do livro *Estética da ginga - a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*.¹⁷

Nesse livro, a autora Paola Berenstein Jacques comenta sobre a produção de Oiticica como resultado de sua experiência na favela – um espaço movente e divisor de águas em sua obra – “Essa experiência na favela marcou indelevelmente toda a obra posterior do artista; sua vida e sua arte se mesclaram para sempre.” (JACQUES, 2003, P. 28)

A partir de 1964, o mesmo ano da morte de seu pai, Hélio passou a frequentar a favela da Mangueira (hoje, Comunidade da Escola Primeira da Mangueira), e, ao sair da redoma familiar viveu “a liberdade num espaço marginal”,¹⁸ em um contexto bem diferente do que estava acostumado.

17 Paola Berenstein Jacques, Casa da Palavra, 2003.

18 Idem, p. 28.

Paola descreve a favela como um “espaço em movimento” – cercado por transformações constantes, e em direta dependência de seus moradores.

“A ideia impõe a noção de ação, ou melhor, participação. Ao contrário dos habitantes passivos, simples expectadores de espaços quase estáticos e fixos (planejados, projetados e acabados), o morador ou simples visitante, no espaço-movimento, torna-se sempre ator”.¹⁹

O contato com esse novo espaço provocou em Oiticica:

“a descoberta de outra forma de sociedade não burguesa, muito mais livre, mas ao mesmo tempo marginal e também muito menos individualista e mais anônima, que gera a descoberta de ideias de comunidade; e a descoberta de outra arquitetura, uma forma diferente de construir, com outros materiais mais precários, instáveis e efêmeros”.²⁰

Essa nova experiência levou à expansão de suas cores e formas para o próprio espaço expositivo, em um encontro com elementos da arquitetura, sob o nome de *Programa Ambiental*.²¹ A nova proposta contava também com a participação do observador, que, ao interagir com a obra, deslocava o centro dela para a sua experiência no espaço.

Em 1960, Oiticica já havia criado maquetes de sua primeira proposta ambiental – o Penetrável - “Uma espécie de cabine ou labirinto composto de planos de cor e formas no espaço”.²²

19 Idem, p. 150.

20 Idem, p. 29.

21 O programa ambiental surgiu a partir do encontro de Oiticica com formas diversas de habitar a cidade. Nele, as formas da pintura foram expandidas para o espaço, com referência ao modo de vida na favela.

22 Disponível em:< <http://www.au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/121/artigo23405-1.aspx>>. Acesso em: 27/09/2017

Figura 23



Hélio Oiticica, *Penetrável*. Montagem no Museu Berardo, 2012

(Disponível em: <http://www.museuberardo.com>)

Em seu Programa Ambiental, Oiticica criou também os Parangolés (1964) - capas, tendas e estandartes, para serem vestidos, usados e até dançados com eles. Surgidos a partir da observação da casa de um morador em situação de rua:

“Na Praça da Bandeira havia um mendigo que fez assim uma espécie de coisa mais linda do mundo: uma espécie de construção. No dia seguinte já havia desaparecido. Eram quatro postes, estacas de madeira de uns 2 m de altura, que ele fez como se fossem vértices de retângulo no chão. Era um terreno baldio, com um matinho, e tinha essa clareira que o cara botou as paredes feitas de fio de barbante de cima para baixo. Bem feitíssimo. E havia um pedaço de aniagem pregado num desses barbantes, que dizia “aqui é...” e a única coisa que eu entendi do que estava escrito era a palavra “Parangolé”. Aí eu disse “é essa a palavra”. (FAVARETTO, 1992, p.117)

Figura 24



Hélio Oiticica, *Parangolé P15, Capa II, Incorporo a revolta*, 1967

(Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br>)

3.4 A casa como obra

Ao ter acesso à obra de Oiticica e ao conteúdo histórico da escultura moderna e da arte contemporânea, pude me certificar que algumas diferenciações vistas nas montagens de Celestina, como: forma, volume, materialidade e outros, podem ser aptas de um potencial artístico, somadas também às questões surgidas a partir do contato com o espaço urbano.

Figura 25



Roberta Segura, *Celestina e sua casa*, 2012

Figura 26



Roberta Segura, *Interior da casa de Celestina*, 2012

3.5 Referência escultórica

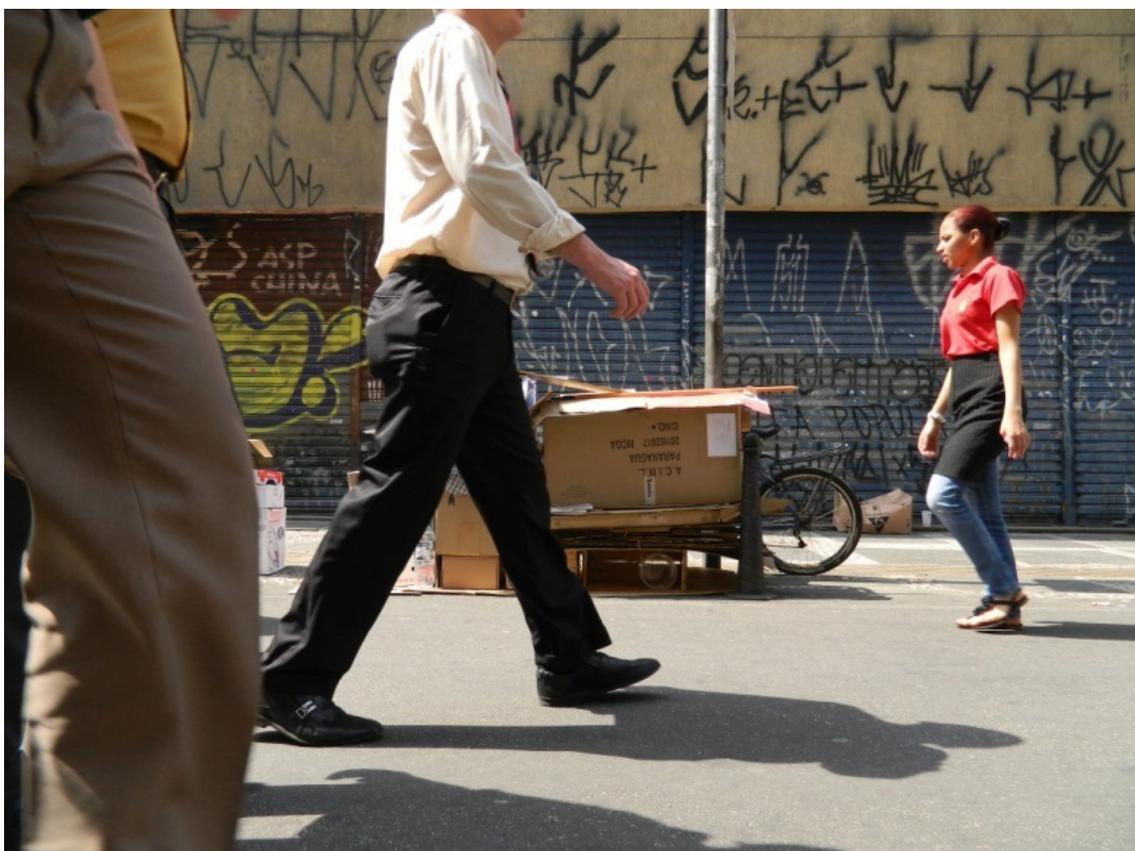
De acordo com Rosalind Kraus, os movimentos da arte moderna (1900) contribuíram para o fim dos processos representativos da imagem, nas artes visuais e outros meios, além de provocar uma ruptura entre os estilos vigentes.

Já nos anos 1960, com o pós-guerra, houve uma mudança nos paradigmas da época, que fez com que os artistas deixassem de se preocupar com as oposições entre os estilos e passassem a se interessar por composições mais complexas, não definidas por categorias, como escultura, pintura ou fotografia. Ampliando os limites da obra, para além da sua materialidade.

Segundo Rosalind Kraus, em seu artigo *Sculpture in the Expanded Field*,²³ “Categorias como escultura e pintura foram moldadas, esticadas e torcidas por essa crítica, numa demonstração extraordinária de elasticidade, evidenciando como o significado de um termo pode ser ampliado a ponto de incluir quase tudo”.

No campo da escultura, as fronteiras entre as categorias também se encontravam nubladas e dissolvidas devido às propostas minimalistas dos artistas americanos, que nos anos 1960, passaram a considerar particularidades do espaço expositivo e a presença física do observador, como parte da obra: “O trabalho enquadra e reenquadra conjuntamente o sujeito e o local.” (FOSTER, 2015, p.165)

Figura 27



Roberta Segura, *Casa-Caixa com transeuntes*, 2013

3.6 A Arquitetura Moderna

Assim como as artes, a Arquitetura Moderna também foi considerada um símbolo da revolução iniciada com a ditadura de Getúlio Vargas (1937-1945). De propostas racionalistas e com um senso estético apurado, os arquitetos desse período buscavam a funcionalidade do espaço, por meio de formas geométricas e linhas bem definidas, provocando uma ruptura à arquitetura comum na época, rica em ornamentos e motivos historicistas simbólicos.

As novas propostas foram difundidas no Brasil com a vinda de arquitetos estrangeiros após o término da Segunda Guerra Mundial. Entre eles: Lina Bo Bardi (1914-1992), Gregori Warchavichck (1896-1972), Franz Heep (1902-1978) e outros.

Com a inauguração de duas Faculdades de Arquitetura em São Paulo – USP (1948) e FAU – Mackenzie (1947), a cidade tornou-se um importante polo aos novos projetos e os arquitetos recém-graduados também tinham as propostas estrangeiras como suas referências. Entre eles, a dos alemães Mies Van der Rohe (1886-1969) e Walter Gropius (1883-1969), fundadores da *Bauhaus*, e o arquiteto franco-suíço Le Corbusier (1887-1865), com grande influência no Brasil, principalmente no Rio de Janeiro.

Exemplos de construções modernas:

Figura 28



Lina Bo Bardi, *Casa de Vidro*, 1951

(Disponível em: <http://www.insitutobobardi.com.br>)

Casa de Vidro: construída para abrigar a residência do casal Lina e Piero Bardi. Lina projetou sua casa no bairro do Morumbi, São Paulo, em uma área ainda cercada pela Mata Atlântica, elemento típico brasileiro.

Figura 29



Gregori Warchavchik, *Casa Modernista da Rua Itápolis*, 1930

(Disponível em: <http://www.cidadedesapaulo.com>)

Casa Modernista: o arquiteto Gregori Warchavchik, nascido na Ucrânia (1896), veio ao Brasil em 1923 e em 1928 concluiu diversos projetos inovadores dentro do estilo modernista, como a casa da Rua Itápolis, no Pacaembu.

No centro de São Paulo, para acompanhar a nova condição industrial da metrópole e para suprir o crescimento populacional em habitações verticalizadas, os arquitetos ergueram as maiores edificações modernistas da cidade - “ícones representativos” da grandeza metropolitana. Entre eles, o *Edifício Copan*, *Edifício Esther*, *Edifício Eiffel*, o *Terraço Itália* e muitos outros.

Figura 30



Oscar Niemeyer e Carlos Alberto Cerqueira Lemos, *Edifício Copan*, 1966
(Disponível em: <http://www.copansp.com.br>)

Figura 31



Álvaro Vital Brasil e Adhemar Marinho, *Edifício Esther*, 1938
(Disponível em: <http://www.au.pini.com.br>)

Figura 32



Oscar Niemeyer, *Edifício Eifel*, 1956

(Disponível em: <http://www.au.pini.com.br>)

3.7 O centro

O centro de São Paulo, que no começo do século XX ficou conhecido como centro histórico e financeiro da capital, a partir dos anos 1970, com o crescimento da metrópole, foi expandido para outras áreas (Av. Paulista e Jardins), em meio a um processo inverso de ocupação. Com o esvaziamento de sua região, as construções modernistas também passaram por um período de depreciação e abandono.

É provável que tenha sido sob essas condições, descritas pelo escritor italiano Francesco Careri, em seu livro *Walkscapes*,²⁴ como “zonas de vazio urbano” – locais abandonados e com um funcionamento autônomo em meio à cidade ocupada - que Celestina encontrou o lugar ideal de sua casa.

Figura 33



Roberta Segura. *Casa-Caixa (Detalhe)*, 2010

Figura 34



Roberta Segura. *Casa-Caixa (Detalhe)*, 2010

3.8 Arquitetura x Não-Arquitetura

Paola Berenstein Jaques compara, em seu livro *Estética da Ginga*, a arquitetura das construções tradicionais às construções das favelas, erguidas por não-arquitetos. Segundo a autora, a favela desorganiza as certezas dos arquitetos que não dedicaram seus estudos para resolver problemas de tais ordens: “a arquitetura tem grandes dificuldades em enfrentar os riscos do acaso, do aleatório, do arbitrário, do fragmentário.” (JACQUES, 2003, p.44)

A autora classifica a arquitetura das favelas como vernácula: construída com o aproveitamento e a opção dos materiais de seu entorno, de acordo com a necessidade dos moradores: “Os materiais recolhidos e reagrupados são o ponto de partida da construção, que vai depender diretamente do acaso dos achados, das descobertas de sobras interessantes”.²⁵

Segundo Paola, há alguns elementos recorrentes na estética da favela, entre eles o fragmento: “forçosamente fragmentada no aspecto formal”.²⁶ Devido à escolha heterogênea e o constante descarte dos materiais, a ideia de fragmento sugere escolhas atemporais e de pouca permanência, além de acrescentar outra condição às construções: a efemeridade – característica típica da sociedade de consumo - “os objetos não são mais feitos para durar, e sim para serem consumidos o mais rápido possível”.²⁷

É nesse campo heterogêneo e efêmero que reside a força das favelas, e consequentemente na de Celestina, que mesmo sem contato com os projetos tradicionais de arquitetura, encontrou recursos para resistir por tanto tempo, com sua própria maneira de ocupar o espaço urbano - “a força do fragmento está precisamente em suas potencialidades anárquicas que provocam tensões”.²⁸

25 Idem, p. 49

26 Idem, p. 23

27 Idem, p. 43

28 Idem, p. 44

Figura 35



Roberta Segura, *Detalhe dos arranjos de Celestina*, 2013

4. PRODUÇÃO ARTÍSTICA

4.1. A influência de Celestina em minha obra

A partir de meus encontros com Celestina, produzi um arquivo fotográfico de mais de 400 fotos, vídeos e relatos. Realizei também uma série de fotografias de objetos encontrados nas ruas, não organizados por mim e registrados sob um olhar geometrizar, que em seguida, me levou à produção de desenhos, serigrafias e outras mídias, sempre potencializadas pelo contato com o espaço urbano - um ambiente de tensões, sobreposições, acúmulos e escassez.

4.1.1 Casa-Caixa

A série Casa-Caixa conta com obras que expõem a figura da moradora em meio às diferentes configurações de sua casa e os diversos objetos apropriados por ela.

Nessa série, algumas imagens recebem pouca edição; outras possuem um corte mais severo, com o objetivo de evidenciar suas estruturas; e também há aquelas onde o fundo aparece coberto por tinta preta, com o intuito de destacar as montagens da casa. Em todos os processos, procuro evidenciar as variações tridimensionais, os pontos em comum com minha pesquisa artística e a suspeita de um senso estético operante por parte da moradora.







A.C.I.M.L.
PARANAGUA
201102017 MCGA
C/NO. 89

MANGAS SELECCIONADAS
(87) 3861-8222
ALABARFE

WILAK
COMERCIAL
FRUITS
LEGUMES

FRIALTO









4.1.2 SP ESTAMPA 2014

No ano de 2014, preparei um projeto para um festival de gravura ocorrido na cidade de São Paulo – SP ESTAMPA 2014.²⁹ Nele, propus uma intervenção urbana com uma impressão em tamanho real da casa de Celestina, para ser colocada ao lado de sua casa original, com a intenção de evidenciar a presença da moradora no local.

Justamente durante a aprovação do projeto, Celestina adoeceu e foi retirada das ruas - levada a um abrigo.

O projeto foi levado adiante e, no momento de inserir a impressão na rua, Celestina já não estava mais lá. Percebi que com o trabalho exposto, as pessoas que a conheciam notavam sua ausência e provavelmente questionavam o fato de não a ver mais por ali. A impressão funcionava como uma homenagem à moradora, ao evidenciar sua presença/ausência no local em que ocupou por tanto tempo.

Figura 43

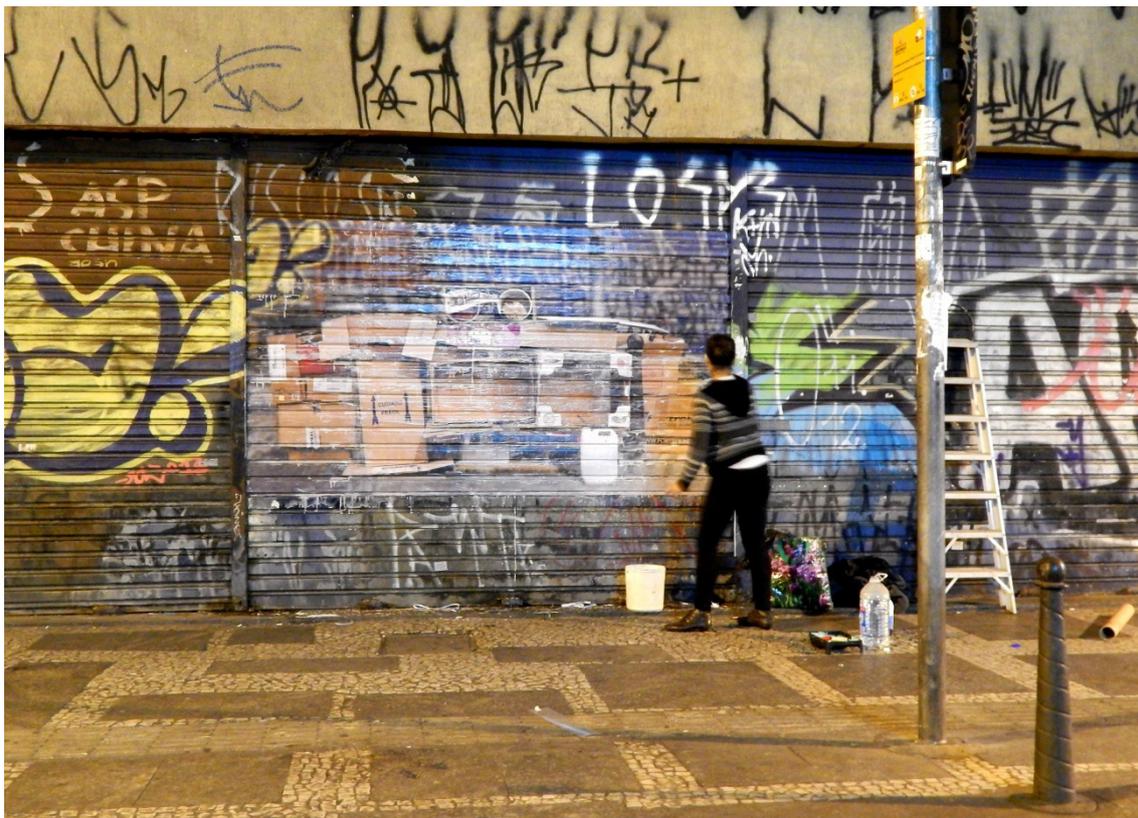


Roberta Segura, *No hospital*, 2014 - Curativo usado por Celestina, para evitar que puxasse o acesso de seu braço. As mãos cobertas lembravam os sacos plásticos que a moradora colocava em seu corpo, como adereços.

Em pouco mais de um mês, Celestina faleceu, e mesmo muito doente, notei sua resistência em permanecer.

29 Festival de Artes Gráficas organizado pela equipe da galeria Gravura Brasileira - São Paulo, desde 2011.

Figura 44



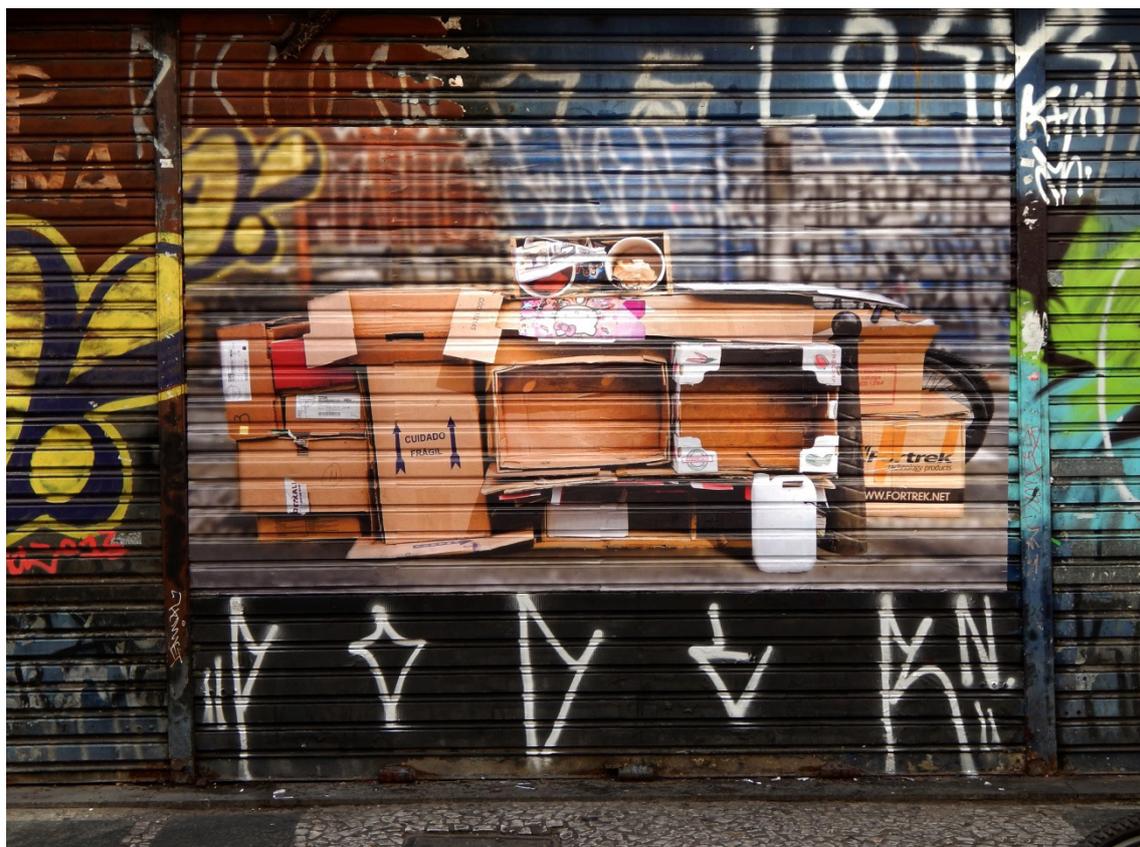
Roberta Segura, *Casa. Montagem*. SP ESTAMPA 2014.

Figura 45



Roberta Segura, *Casa*. Intervenção com impressão em tamanho real da casa.

Figura 47



Roberta Segura, *Casa*. SP ESTAMPA 2014. 200 x 300 cm. 2014.

Figura 46



Roberta Segura, *Casa*. Intervenção com impressão em tamanho real da casa.

SP ESTAMPA 2014. 200 x 300 cm. 2014.

4.1.3 CELESTINA: *Casa-Caixa* – Vídeo

Em um domingo, passei para conversar com a moradora e, como a rua estava tranquila, aproveitei para fotografá-la e filmá-la (como aos domingos o comércio fechava as portas, Celestina “caprichava” um pouco mais, pois não tinha que desmontar sua casa).

Gravado em câmera estática e com o foco em Celestina, fiz algumas perguntas à moradora que logo engajou em uma conversa, como se estivesse na sala da sua casa. Com um ar interiorano, contou histórias como: “olha, isso aconteceu com o fulano de tal...”, e aproveitou também para falar de coisas pessoais como seu nome, o tempo de rua, o que aconteceu com seus documentos, entre outros. Em alguns momentos repetia frases e parecia não saber ao certo o que dizia.

Como o áudio do vídeo possuía muitas interferências, em sua edição, optei por colocar as frases em legendas.

Figura 48



Roberta Segura, Fragmento do Vídeo *CELESTINA: Casa-Caixa*, 2017

Na conversa, Celestina disse que morava nas ruas devido a uma macumba, um “trabalho” que haviam feito a ela, lhe deixando “amarrada” àquele lugar, e agora, sem documentos, não tinha como sair dali.

Havia em seus comentários um tom de superstição ou misticismo por meio das expressões usadas, tanto por se referir ao trabalho de macumba, como por mencionar em vários momentos, o nome de Deus como o responsável por protegê-la em sua longa permanência nas ruas.

A superstição é um dado importante trazido com o vídeo, pois adiciona outra camada de significação à história de Celestina, que, como dito anteriormente, não é possível de ser entendida apenas pela descrição dos fatos. A superstição tira a responsabilidade dos acontecimentos reais, e passa a justificar sua permanência nas ruas por meio de situações simbólicas (é claro que no caso de Celestina entra em ação algum tipo de esquizofrenia, que a faz misturar realidade com ficção).

O uso da superstição é uma característica não apenas de Celestina, mas de todo um imaginário nacional, que muitas vezes a usa como meio de superar os problemas reais.

Figura 49



Roberta Segura, Fragmento do Vídeo *CELESTINA: Casa-Caixa*, 2017

No vídeo, Celestina mostra também detalhes de sua casa e de como a constrói: duas ou três caixas por baixo, papéis e outros materiais por cima. E também com o uso de garrafas escondidas, para caso precisasse se defender, porém disse colocá-las apenas por costume, pois se alguém tentasse mesmo agredi-la, não teria como usá-las.

Figura 50



Roberta Segura, Fragmento do Vídeo *CELESTINA: Casa-caixa*, 2017

O vídeo mostra também os transeuntes que circulavam por ela diariamente, sem nunca percebê-la, e que já haviam se tornado parte da paisagem local.

O vídeo *CELESTINA: Casa-Caixa* pode ser acessado no endereço online: <https://www.youtube.com/embed/OLQWVJR7FNk>.

5. OUTRAS PRODUÇÕES

5.1 Desenhos em Redes

Antes de conhecer Celestina, minha produção artística passava por algumas mudanças. Nesse período, havia iniciado uma série de desenhos produzidos em tinta acrílica sobre papel, com diversas linhas em direção a um mesmo ponto, que davam no plano, a ilusão de um espaço tridimensional, sem início ou fim determinado, onde o percurso da linha sugeria um acúmulo de formas em um espaço organicamente construído.

Posteriormente, as formas irregulares e assimétricas pareciam dialogar com a maleabilidade do papelão usado pelos moradores em situação de rua, que, sob o meu olhar, também possuía valores estéticos.

Figura 51



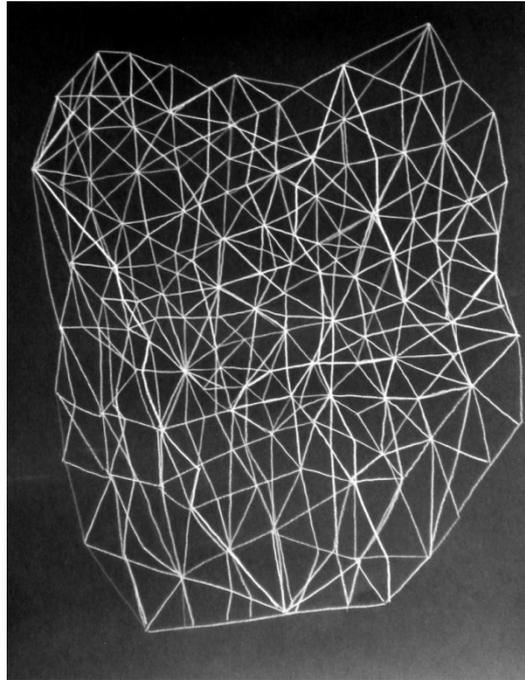
Roberta Segura, *Redes*, acrílica sobre papel. 50 x 65 cm. 2010

Figura 52



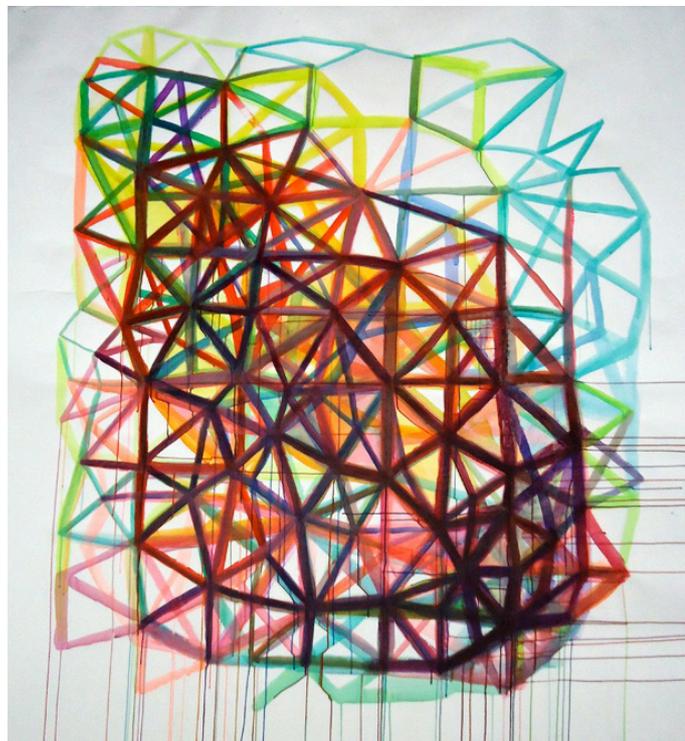
Roberta Segura, *Redes*, acrílica sobre vinil, 200 x 180 cm.
Residência artística *Mode d'emploi*, Tours, França, 2010.

Figura 53



Roberta Segura, *Redes*, lápis sobre papel, 48 x 60 cm. 2010.

Figura 54



Roberta Segura, *Redes*, acrílica sobre papel, 130 x 150 cm. 2010.

5.2 A casa dos moradores em situação de rua

Produzidas com materiais encontrados nas ruas, como o plástico, o papelão e fitas para manter as construções erguidas, as casas tinham a função básica de abrigar seus moradores contra o frio e outras condições adversas encontradas no espaço urbano. As formas irregulares dos materiais e suas propriedades tridimensionais podiam sugerir, assim como na casa de Celestina, a presença de uma obra instalativa ou escultórica, porém deslocada do espaço expositivo e inserida em um contexto real.

Figura 55



Roberta Segura, *Casa*, 2010

Figura 56



Roberta Segura, *Casa*, 2012

Figura 57



Roberta Segura, *Casa*, 2010

Figura 58



Roberta Segura, *Casa*, 2010

5.3 A influência geométrica no universo artístico contemporâneo

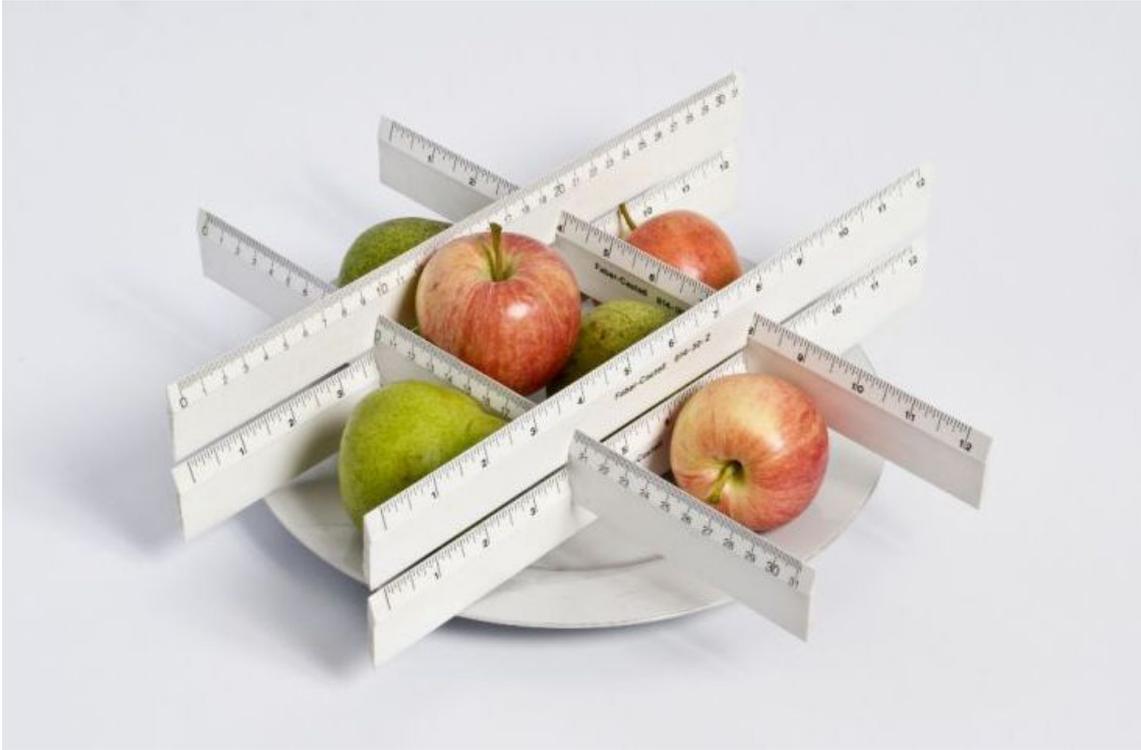
Em 2009, visitei o 31º Panorama de Arte Brasileira, realizado no MAM de São Paulo. Sob o título “Mamõyguara opá mamõ pupé”, que em tupi antigo significa “Estrangeiros em todo lugar”, o curador Adriano Pedrosa convidou apenas artistas estrangeiros para fazerem parte do grupo expositivo. Nesse processo, boa parte das representações partiram de um mesmo lugar – o Concretismo e o Neoconcretismo brasileiro.

Segundo o curador, havia nas propostas estrangeiras uma vontade geométrica e a busca de uma “identidade nacional” brasileira, semelhante às propostas artísticas ocorridas no país, entre os anos 1950 e 1970 (ADRIANO, 2010, 36), porém nesse caso, sem se preocupar com o rompimento da figuração ou com questões históricas e filosóficas, mas sim, na busca de identificar falhas nesse Projeto.

Segundo Adriano Pedrosa, nos dias de hoje, a geometria absorve aspectos do cotidiano e confunde os limites da abstração em um diálogo com assuntos atuais, como: “design, urbanismo, arquitetura, modos de vida, plantas ortogonais, gráficos, entre outros”.³⁰

30 PEDROSA. Fonte: www.fortesvilaca.com.br. (Última visualização:10/08/2017),₇₁

Figura 59



Gabriel Sierra, *Sem Título*, 2006

(Disponível em: www.uol.com)

Figura 60



Roberta Segura, *Casa-Caixa*, 2013

1.4 Esculturas Precárias

Por observar as casas dos moradores de rua e em especial a de Celestina, comecei a prestar atenção em outras estruturas também disponibilizadas no espaço urbano, construídas pelo corpo coletivo e originalmente sem nenhuma função estética.

Eram placas de sinalização, faixas, cones e cavaletes - peças que indicavam passagens ou um terreno em obras, todas com um aspecto provisório. Por meio de registros fotográficos, meu olhar propôs um enquadramento geométrico sobre tais composições, ao evidenciar ângulos, planos e linhas.

No título da série *Esculturas Precárias*, o uso do termo “Escultura” refere-se a “uma arte relacionada com a disposição de objetos no espaço” (KRAUS, 1997, p.3), ou seja, obras que implicam a relação do tempo e do espaço sobre seu conteúdo, e não apenas a referência figurativa.

Ao pensar a influência do espaço sobre a linguagem escultórica, conta-se com a questão da materialidade (ou imaterialidade) sobre ele. Já ao referir-se ao tempo, pensa-se na permanência (ou na ausência dela). Portanto, ao colocar o termo “Precário” ao lado do termo “Escultura”, proponho um contraponto entre a ideia de materialidade e permanência presente no conceito histórico de escultura, sobrepostos à efemeridade dos elementos encontrados no espaço urbano.

Para Rosalind Kraus, por mais que os conceitos artísticos se ampliem e ganhem elasticidade, “O novo é mais fácil de ser entendido quando visto como uma evolução de formas do passado”.³¹

Segundo Nicholas Bourriaud em seu livro *Radicante*,³² a precariedade como elemento estético também vai contra alguns preceitos da história da arte ocidental, em busca de representações que eternizem as condições artísticas.

31 *Sculpture in the Expanded Field*, OCTOBER, 1979.

32 Martins Fontes, 2011.

Figura 61



Roberta Segura, *Escultura Precária*, 2013, Tamanhos Variados

Figura 62



Roberta Segura, *Escultura Precária*, 2013. Tamanhos variados.

Figura 63



Roberta Segura, *Escultura Precária*, 2013. Tamanhos variado

Figura 64



Roberta Segura, *Escultura Precária*, 2013. Tamanhos variados.

Figura 65



Roberta Segura, *Escultura Precária*, 2013. Tamanhos variados.

Figura 66



Roberta Segura, *Escultura Precária*, 2013. Tamanhos variados

Figura 67



Roberta Segura, *Escultura Precária*, 2013. Tamanhos variados.

1.4 Desenhos Precários

Na série *Desenhos Precários*, propus uma transferência das estruturas fotografadas da série *Esculturas Precárias*, para a linguagem bidimensional do desenho.

A série é produzida sobre papel, com o uso de tinta acrílica, aquarela e serigrafia. A sutileza e a transparência da aquarela condizem às condições efêmeras e temporais do tema escolhido.

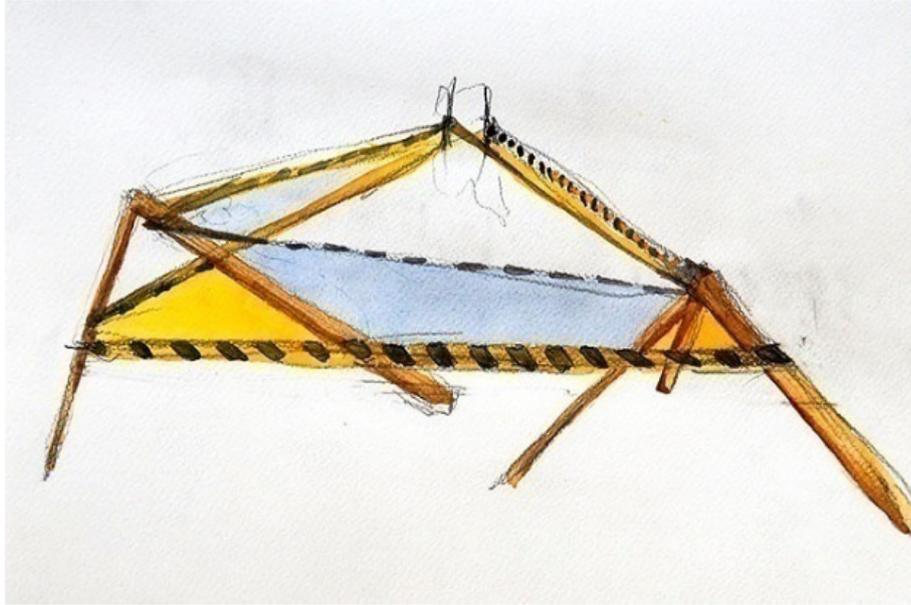
Em alguns momentos, faço o uso de um lápis grafite mais rígido, com o objetivo de evidenciar o contorno e o relevo das estruturas.

Figura 68



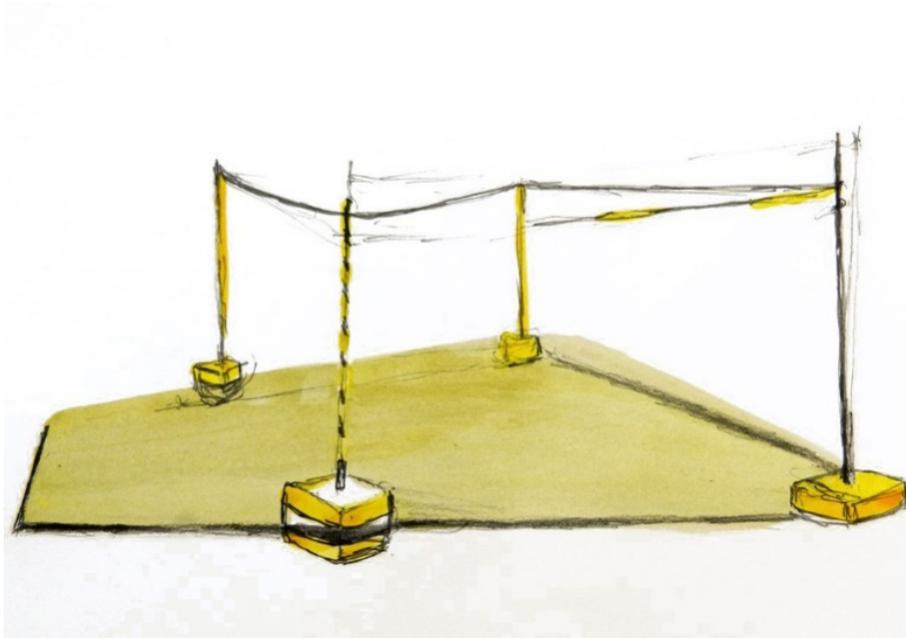
Roberta Segura, *Desenhos Precários*, 2016. Aquarela sobre papel. Tamanhos variados.

Figura 69



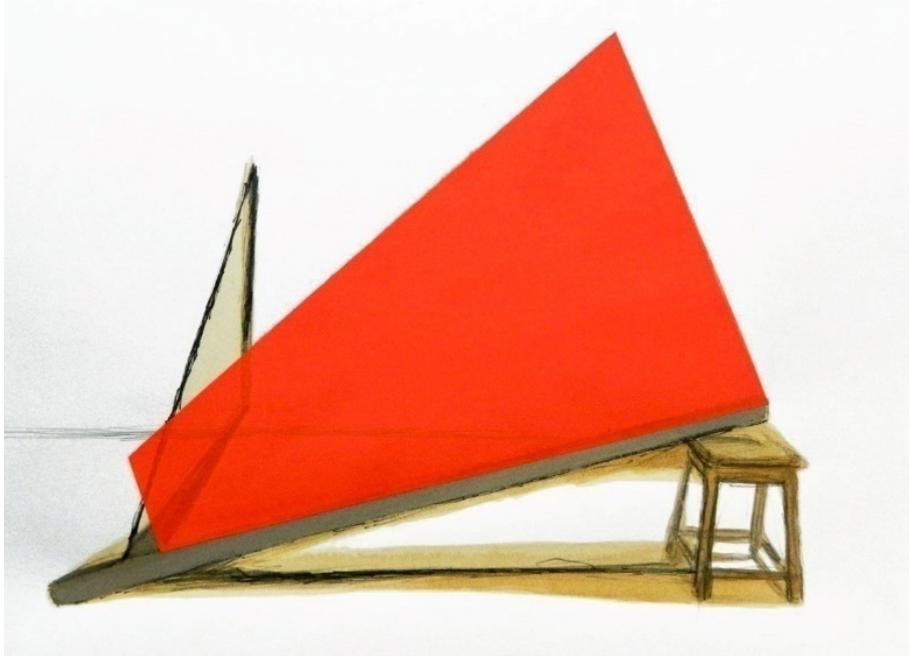
Roberta Segura, *Desenhos Precários*, 2016. Aquarela sobre papel. 35 x 45 cm.

Figura 70



Roberta Segura, *Desenhos Precários*, 2016. Aquarela sobre papel, 35 x 45 cm.

Figura 71



Roberta Segura, *Desenho Precário*, 2013. Serigrafia e aquarela sobre papel. 40 x 35 cm.

6. A CIDADE E SUAS FORMAS

6.1 Os artistas e a cidade

6.1.1 Francis Alys

Francys Alys,³³ artista belga radicado na cidade do México, faz, em suas obras, uma crítica aos resquícios dos processos Modernistas, em ação no México e por extensão na América Latina. Por meio de performances e percursos contínuos pela cidade, o artista usa a repetição de um mesmo movimento como metáfora de ações que nunca saem de um mesmo ponto inicial. Para ele, as sociedades latino-americanas, desde seu processo de colonização, permanecem até hoje em esferas de ações indeterminadas e sem foco de atuações independentes, à sombra da superpotência norte-americana.

Como exemplo, em sua obra *Às vezes, fazer algo não leva a nada*, o artista caminha pelas ruas da cidade do México por nove horas, empurrando um bloco de gelo até este se derreter por completo. O resultado é híbrido. No campo estético, seu percurso deixa rastros no chão, como linhas que demarcam o espaço percorrido, em referência a desenhos, arquitetura ou performances. No campo poético e conceitual, a ação busca algo a mais do que o simples derreter do gelo, como se tal acontecimento desencadeasse uma série de ações. Porém, é justamente essa repetição ou falta de propósito maior que interessa ao artista.

33 Bélgica, 1959.

Figura 72



Francis Alys, Às vezes fazer algo leva a nada, 1997

(Disponível em <http://francisalys.com>)

6.1.2 Gabriel Orozco

É também a partir de um contato com o espaço urbano, que o artista mexicano Gabriel Orozco,³⁴ fotografa e intervém em objetos e estruturas encontradas nas ruas, em uma ação nomeada pelo curador Nicholas Bourriaud de “esculturas efêmeras”. (BOURRIAUD, 2011, p.45)

34 México, 1952.

Figura 73



Gabriel Orozco, *"Cats and Watermelons"*, 1992
(Disponível em: <http://mariangoodman.com>, Nova York)

Figura 74



Gabriel Orozco, *Tortillas y Ladrillos (Tortillas and Bricks)*, 1990

Impressão fotográfica, 47 x 31 cm. (Disponível em: <http://www.artnet.com>)

6.1.3 Robert Smithson

O artista Robert Smithson,³⁵ relata seu percurso à sua cidade natal de *Passaic*, em seu artigo - *Um passeio pelos monumentos de Passaic*.

Por ser um local abandonado e suburbano (um lugar considerado “entre lugares”), o artista atribui a objetos e máquinas encontradas nas ruas, valores estéticos e subjetivos, ao chamá-los de “monumentos”.

“O monumento era uma ponte sobre o rio Passaic que ligava Bergen County e Passaic County. O brilho do sol de meio-dia cinematizava o local, transformando a ponte e o rio em imagem superexposta.” (SMITHSON, 1967)

Figura 75



Robert Smithson, *Monuments of Passaic*, New Jersey, 1967

“*Monument of Dislocated Directions*”

(Disponível em: <http://www.artforum.com>)

6.2 A Precariedade das formas

“Se a arte contemporânea é portadora de um projeto político coerente, esse projeto é: levar a precariedade até o próprio âmago do sistema de representações pelo qual o poder gera os comportamentos, fragilizar todo e qualquer sistema, dar aos hábitos mais arraigados ares de um ritual exótico.”

Nicolas Bourriard, *Radicante*

O curador e escritor Nicholas Bourriard, em seu livro *Radicante*³⁶, dedica o capítulo “Precariedade estética e formas errantes” para comentar a precariedade como elemento estético, nas representações de arte contemporânea (comentou brevemente sobre a arte Povera,³⁷ mas preferiu ater-se principalmente às representações contemporâneas).

Segundo o autor, a “estética do precário”, não abrange apenas obras elaboradas com materiais pobres ou frágeis, mas sim, com uma estética de materiais efêmeros, onde o “momentâneo sobrepuja o longo prazo.” (BOURRIAUD, 2011, p.79)

Em tais representações, o uso da precariedade pode exercer uma crítica à fragilidade do momento atual: nos laços afetivos da sociedade, nas relações empregatícias, nas regras de consumo e convivência, na curta duração da obra de arte como matéria e como objeto informativo.³⁸ E também, na identidade do homem contemporâneo, não mais alicerçada em um território sólido como na Modernidade, mas sim, em um território movente.³⁹

No campo estético, as “composições frágeis” ou precárias, não possuem simetria e nem seguem uma noção de conjunto, são objetos agrupados por acúmulo, “entulhamento, saturação até; o recurso a materiais pobres; (...) a recusa de um princípio de composição fixa em proveito a instalações com aspectos nomadizante e indeterminado”.⁴⁰ “Como se as composições condissessem com aquilo que se tornou a paisagem urbana, um ambiente precário, entulhado e movente”.⁴¹

36 Martins Fontes, 2011.

37 Expressão artística da década de 1970.

38 Idem, p. 85.

39 Idem, p. 81.

40 Idem, p. 86.

41 Idem, p. 87.

O autor considera também que o uso da precariedade como elemento estético pode demonstrar um retorno às “fontes da modernidade”, do século XIX (IDEM, 2011, p.92),⁴² quando, com o crescimento das grandes cidades, os artistas também se viam influenciados pelo movimento das pessoas nas ruas, e buscavam retratar seu deslumbre em elementos compositivos de suas obras.

Já para o filósofo Zygmunt Bauman, em seu livro *Vida Líquida*,⁴³ as condições precárias e efêmeras do momento atual são provocadas pelo consumismo exacerbado da sociedade contemporânea, onde a rapidez do descarte não permite que as relações, produtos ou situações evoluam à condições mais sólidas, reproduzindo um estado constante de incertezas e insatisfação, como se os produtos e as pessoas tivessem datas de validade, e após seu término, merecessem o descarte - “objetos que perdem a utilidade (e portanto o viço, a atração, o poder de sedução e o valor).” (BAUMAN, 2005, p.16)

Ao relacionar tais conclusões à casa de Celestina, é possível perceber que a moradora encontrava em sua condição precária, uma maneira de resistir às adversidades de seu entorno. Para Bourriaud, a arte encontra na precariedade “os meios para resistir a esse novo ambiente instável, como também de extrair dele uma nova força.” (BOURRIAUD, 2011, p.85)

42 Idem, p. 92.

43 ZAHAR, 2005.

Figura 76



Roberta Segura, *Casa-Caixa*, 2010

1.3 São Paulo - Metrópole Precária

Assim como Bourriaud identifica nos artistas de hoje uma vontade de retratar a vida nas grandes cidades, também percebo a influência do espaço urbano em minha pesquisa artística. Para entender como tais dinâmicas agem como elementos est ticos no processo criativo realizei uma breve pesquisa sobre o histórico de ocupação na região central da cidade de São Paulo.

Segundo a arquiteta e urbanista Regina Proserpi Mayer, no seu livro *São Paulo – Metrópole*,⁴⁴ organizado por ela, a capital Paulista é composta por duas dinâmicas urbanas, capazes de influenciar diversos aspectos da vida paulistana. A primeira – modernizadora, está comprometida aos programas funcionais da cidade. Já a segunda, identificada como precária,   remanescente do território produzido ao longo do ciclo industrial, quando a organização sócio-espa al da cidade passou a ser dividida pelo bin mio - centro e periferia.

“O conflito entre estes dois ciclos torna-se evidente na metrópole: a existência de ações modernizadoras e a omissão de iniciativas diante a precariedade, e o caráter complementar que os dois processos adquiriram ao longo do desenvolvimento da metrópole industrial.” (PROSPERI MAYER, 2004, p11)

A autora conclui que, nos dias de hoje, os dois padrões não se apresentam isolados, mas sobrepostos e imbricados no tecido urbano, onde ações modernizadoras convivem com ações precárias, em um processo conhecido como: “Modernização Precária”.⁴⁵ Nele, a periferia não se encontra mais separada do centro como anteriormente. Há situações típicas de locais periféricos, com omissão de soluções administrativas, em zonas centrais. Tais ações contribuem para um processo de diversidade cultural, social e econômica, mas ao mesmo tempo vulnerabilizam o espaço urbano e justificam o aumento da pobreza, da violência e do abandono de tais áreas, além de deixá-las sujeitas a formas autônomas de ocupação, por aqueles em busca de moradia, como o caso de Celestina e de muitos e muitos outros.

Francesco Careri, em *Walkscapes*, também interessado nos espaços vazios e autônomos da cidade, nomeia como “Cidade Difusa”, a cidade formada por áreas ocupadas e também por áreas vazias ou de baixa densidade, com um funcionamento próprio e com seus próprios moradores. Para o autor, “os espaços vazios dão as costas à cidade para organizar para si uma vida autônoma e paralela, mas são habitados.” (CARERI, 2013, p.156)

Careri aproveita também para chamar os habitantes dessas áreas como *Difusos*: “pessoas que viviam a margem das mais elementares regras civis e urbanas (...) os difusos não freqüentam apenas casas, autoestradas, redes informáticas e restaurantes de estrada, mas também os vazios que não foram inseridos no sistema”.⁴⁶

Segundo ele, as formas de vida nesses ambientes, além de contarem com suas próprias regras, não são reconhecidas pelo sistema ou pelo “projeto moderno”, e “deslocam-se sempre que o poder tenta impor uma nova ordem”.⁴⁷

É nesse espaço em trânsito que Celestina montou sua casa por tantos anos.

45 Idem, p. 11.

46 Idem, p. 156.

47 Idem, p. 157.

Figura 77



Roberta Segura, *Primeira foto tirada da casa de Celestina*, 2010

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se Celestina estivesse viva é provável que ainda ocupasse as ruas do centro, em sua luta pela sobrevivência.

Em seus últimos anos de vida, a competitividade pelo espaço público parecia ter aumentado com a especulação imobiliária. Vê-la nas ruas passou a ser uma ação preocupante, já que a moradora não se deslocava para nenhum local coberto, mesmo nos dias de chuva ou frio intensos, fato que contribuía para sua saúde precária.

Mesmo depois de sua morte, o centro de São Paulo continuou como esse território de forças contraditórias, com áreas de abandono ao lado de escritórios ou construções que contam com a mais alta tecnologia como sua fiel aliada.

É nesse campo de múltiplas forças, que fazem com que os artistas de hoje se apropriem de tais processos, como elementos estéticos de suas obras. Mantendo como pano de fundo, as diversas configurações urbanas.

Não eram apenas os artistas, no final do Século XIX, influenciados pela Revolução Industrial e urbana, que se apropriavam das luzes das cidades e do brilho dos automóveis.

Hoje, os artistas também se sentem entusiasmados com tais movimentos, porém, vão em direção contrária às propostas anteriores – não olham para as luzes, mas sim para os processos que causam o ofuscamento delas.

Nesse ambiente, é curioso perceber como as forças precárias e transitórias em ação nas grandes cidades, transformam-se em elementos físicos e simbólicos, e contribuem para o surgimento de pessoas e situações altamente resistentes às contradições presentes nesse território, como o caso de Celestina e de muitos outros.

É por meio dessas ações, pessoas ou situações que Celestina vive!



BIBLIOGRAFIA

AUGÉ, Marc. **Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. 9. ed. Campinas: Papyrus, 2012. 111 p.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo (SP): Martins Fontes, 2005. 242 p.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida líquida**. 2. ed. Rio de Janeiro (RJ): Zahar, 2009. 210 p

BOURRIAUD, Nicolas, **Radicante – por uma estética da globalização**. São Paulo (SP): Martins Fontes, 2011. 192 p.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. São Paulo (SP): Cosac Naify, 2002. 110 p. (Espaços da arte brasileira).

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo (SP): Martins, 2005. 168p. (Todas as artes).

CARERI, Francesco, **Walkscapes: o caminhar como prática estética**. São Paulo (SP): Editora G. Gili, 2013. 188 p.

FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo (SP): Editora da Universidade de São Paulo; Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, 1992. 234 p. (Texto & Arte).

FOSTER, Hal. **O complexo arte-arquitetura**. São Paulo (SP): Cosac Naify, 2015. 285 p.

GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta**. Rio de Janeiro (RJ): Revan, 1998. 301 p.

JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**. 3. ed. Rio de Janeiro (RJ): Casa da Palavra, 2007. 159 p.